

Teatrul Mic

TESTAMENTUL CÎNELUI

de Ariano Suassuna

Să te plictisești la teatru ascultînd o piesă gravă, în care se dezbate idei înalte — mai treacă-meargă (deși, în ce mă privește, cred doar în actual teatral a cărui semnificație se oferă nu în sine, ci e propulsată prin talent); dar să mori de plictiseală la o comedie, a cărei rațiune de a fi este, dimpotrivă, să distreze, să destindă, să binedispună — iată, orice s-ar spune, o culme a nonsensului. Nu e oare ciudat — mă întrebam, plictisindu-mă sincer și profund la spectacolul Teatrului Mic cu *Testamentul cînelui* —, nu e oare ciudat, zic, că, deși cele mai onorabile firme păcătuiesc și ele prin montări anoste, reproșul acesta „de gradul I”, la urma urmei fundamental, nu se formulează în cronici și în discuțiile celor de meserie? Critica de teatru a devenit mai științifică, mai teoretică; dar, *mutatis mutandis*, poți emite o apreciere mai complexă, să zicem despre o lampă, ori despre o sobă, înainte de a preciza în ce măsură își justifică existența luminînd (ori încălzînd) ?

Cunoaștem atît de puțin teatrul sud-american încît ar fi meritat să realizăm o întîlnire revelatoare. Intenția lui Ariano Suassuna e de altfel ambițioasă: a transplanta în teatrul cult teme și stilul farsei populare, pentru a-i stimula astfel vitalitatea și a-i sporii impactul; dar fantezia și harul sînt modeste. În centrul piesei se află un cuplu de flăcăi șmecheri și poznași, Joao Grillo și Chico, țărani prin obîrșie și stare și bufoni prin vocație. Ei imaginează o farsă enormă, în a cărei carusel sînt prinși deopotrivă stăpîinii (brutarul și brutărița), ca și preotul și episcopul: murînd și dorînd să fie îngropat creștinește, răsfățatul cîine al brutăriței ar fi lăsat prin testament, slujitorilor bisericii, o mare sumă de bani. Prezumptiva moștenire stîrnește lăcomia acestora, dar și pe a banditului-haiduc Severino, care sfîrșește prin a executa aproape pe toată lumea. Actul II se petrece „pe lumea cealaltă”, la judecata supremă, istețimea populară triumfînd deopotrivă și în fața diavolului, și în fața Preamilostivei.

Caracterul naiv și umorul frust nefiînd, prin ele însele, suficiente pentru a capta și a reține atenția unui public format în spiritul unui alt tip de tradiție teatrală, montarea putea fi legitimată numai printr-o idee de spectacol. Ceea ce nu e cazul...

Iată însă un subiect care merită o derogare de la tipicul analizei piesă-regie-actori: problema caracterului *comic* al reprezentației de comedie. Avem, pe de o parte, un public cu o nemaipomenită apetență pentru gen, pe de alta, o teribilă garnitură de actori, al căror har comic țîșnește spontan, la cel mai mic prilej. De aici, probabil, ideea că e destul ca aceste elemente să se atingă, ca să se producă, fără greș, scînteia; idee superficială, falsă, căreia i se datorează destule spectacole născute moarte. Vrem sau nu vrem s-o recunoaștem, nu stăm chiar atît de strălucit cu reprezentațiile de comedie pe cît ne-am obișnuit s-o spunem; teatrele produc multe, dar cîte dintre ele sînt într-adevăr vii, autentice creații, și cîte sînt produse de rutină, viețuind pe seama lipsei de pretenții a spectatorilor, a atașamentului lor pentru un actor etc.? În practica scenei se uită adesea un lucru bine știut: că mijloacele comicului se uzează mai repede decît oricare altele, că impresia de demodat le e fatală. Un veritabil angrenaj comic e întotdeauna, prin ceva, modern, frapant, surprinzător. Memoria selectează, dintre bijuteriile genului „minor”, devenite clasice, *Pălăria florentină*, în versiunea Giurghescu; „filmul” spectacolului, derulat secvență cu secvență, e un excelent material demonstrativ pentru a realiza de ce enormă cantitate de fantezie e nevoie și cît de sever trebuie ea articulată logic, pentru a obține cele două ore de „ris cu lacrimi”, limpezii, odihnitoare și în același timp stimulînd inteligența, sărbătorească prîmînire a gîndurilor de fiecare zi și senzație de vitalitate triumfătoare.

Considerațiile de mai sus ar putea să pară fără legătură cu spectacolul ce le-a pricinuit, dacă Teatrul Mic nu s-ar afla de cîtăva vreme într-o situație ingrată vis-à-vis de montările de comedie; excepționalele sale resurse creatoare, valorificate în dramă și în tragedie, se blochează parcă în fața subiectelor „ușoare”. Primele semne de șovăială s-au observat cu ani în urmă, poate chiar la *Ofițerul recruta*. *Testamentul cînelui* nu e altceva decît produsul final, momentul de criză al unui mod de a face teatru „în virtutea inerției”, fără a privi lucrurile în față și a lămuri scopul, intențiile, calea de urmat. Dar faptul că s-a cohortat atît de abrupt poate fi, într-un fel, spre bine — pentru că, de aci înainte, luciditatea devine obligatorie. Cum s-o fi incubat oare prejudecata că

Arcadie Donos,
Constantin Codrescu
și Ion Ciprian



spectacolul comic se face altfel decât celelalte, alungind departe blestemata „concepție” și pedaliind pe „antren”? Cert e că, într-o asemenea ipostază, trupa e de nerecunoscut. Regia Soranei Coroamă neoferind o idee teatrală generoasă, capabilă să susțină și să integreze acțiunile lor, actorii, stânjeniți și inhibați, reacționează ca și cum au fost aruncați în apă și n-au altă ieșire decât să dea din mâini ca să se țină la suprafață. Nesiguranța și lipsa de perspectivă scot la iveală vechi și demult îngropate deprinderi amatorescilor; sînt momente de lincezeală, de vid, în care interpreții, neștiind ce să facă, se privesc neputincioși, apoi precipitări fără rost, gesturi gratuite și mai cu seamă un mod „lîpat” și șarjat de a da replica, deprins la estradă și la televiziune, cu totul nelocul său aci. Necazul e că toate acestea nu se obțin fără efort; dimpotrivă, partea cea mai neplăcută e tocmai impresia de caznă, de „cravașare” a actorului. E de altfel singurul mod în care se face simțită prezența directorului de scenă, principal vinovat pentru acest eșec fără circumstanțe atenuante.

Nu era nevoie de mai mult ca să se nască o teorie compensatoare: Teatrul Mic e un teatru de dramă, trupa nu are date potrivite pentru comedie, contre-emploi-ul i-ar compromite pe actori. Ceea ce e o diversivune, valabilă eventual pentru neinițiați; dar și pentru ei, numai pînă cînd intră în scenă Constantin Codrescu, singurul actor din distribuție (nici nu voi cita alte nume) care, pus în fața unei sarcini, a avut un reflex de profesionist, apucîndu-se să

dească și să compună un personaj. În mod deplin firesc, acest actor cu vocație pentru dramă a realizat o compoziție savuroasă; din prăcate, n-a putut-o conecta la o rețea înăuntrul căreia să-și consume întregul potențial de teatralitate; dar și așa, jucînd cu sine însuși, atent, bine dispus, imun la atmosfera generală de derută, el a demonstrat ce era de demonstrat. Urmărindu-l, alte luminițe scilipeu în amintire: fanfaronul prețios creat de Gh. Ionescu-Gion, surpriza *Ofițerului recrutor*, travestiurile Olgăi Tudorache și Tatianei Ieckel, care, datorită credinței și concentrării desăvîrșite a acțiunilor, deveneau liantul unui spectacol amenințat să se desfacă sub presiuni contrare — *Vicleniile lui Scapin*... Aceste exemple sugerează două observații: întii, cît de înviorătoare, de stenică este pentru actorul zis de dramă experiența artistică diametral opusă, dacă știe să i se dăruie și să extragă dintr-însa bucurie; și — ceea ce este mai important —, că, într-un moment de criză, salvarea nu vine din direcția celor versați în repetarea unor trucuri știute, ci din partea acelor artiști (regizori, actori) dispuși să-și pună problema așa cum s-a pus ea întotdeauna creatorilor: a smulge o bucățică din haos și a face din ea o lume, absolut nouă și nerepetabilă.

...Întrucît în naufragiul unei corăbii pier și pasagerii inocenți, ne rămîn regretele pentru muzica lui Ștefan Zărnor și pentru scenografia Adrianei Leonescu.