

DE TREI ORI *Lovitura*

O jumătate de stagiune de succes plin, la București,* două montări ambițioase în alte orașe și încă alte montări anunțate: *Lovitura* lui Sergiu Fărcășan rezistă bine încercării scenice concrete. Și calitățile și slăbiciunile ei se arată acum limpede în lumină, așa încît scurta dar bogata istorie a piesei oferă toate datele pentru un examen mai calm și mai adîncit decît confruntarea, încă foarte caldă, îngăduită de premieră.

Lovitura este, cum s-a spus, în același timp monodramă, piesă-monolog și reportaj psihologic-dramatic, dacă se poate spune așa. Ceea ce o face interesantă nu este însă formula, ci chiar conținutul formulei: evident, gîndul viu al dramaturgului, pasiunea lui pentru conflict dictează modul de compunere a piesei. Acest mod compozițional, în parte sprijinit pe o bogată experiență de observare rapidă și notație eficientă a faptului real, în parte derivat din acea arhitectură dramatică relativ recentă, pe care a realizat-o cel mai bine Arthur Miller în *După cădere*, trăiește puternic și are valoare numai datorită personalității vii a eroului central. Deci, încă o dată, despre acest Benedict Soveja care, în galeria personajelor de teatru din literatura noastră de astăzi, are toate drepturile să stea alături de acei cîțiva eroi care au devenit în timp imagini vii ale experiențelor noastre contemporane, cum este, de pildă, Cerchez al lui Mirodan.

Eroul lui Fărcășan nu este numai un caracter, el personifică un conflict viu, o dezlănțuire de energie care provoacă inevitabil mișcări însemnate în jurul lui. Deși conturat firesc, în registrul cotidianului, el este de fapt un erou-idee: este talentul, energia, pasiunea muncii. Cu asta am spus încă puțin, pentru că eroul lui Fărcășan are calitatea rară de a trăi deplin organic, armonios. Existînd numai în luptă și prin luptă, în război cu motoarele pe care le modifică mereu și care nu sînt decît un simbol (uneori poate greoi minuit) al creației pozitive, materiale, solid verificată în realitate, în război cu toate împrejurările care încearcă să-i încetinească înaintarea — acest caracter nestăpînit are toate păcatele talentului său atît de strîns contopite în fiecare acțiune, încît este cu neputință să despartă logic „pozitivul” de „negativ” în compoziția complicată a reacțiilor sale. Știe perfect ce poate și ce merită — de aceea se simte liber în fața normelor convenționale de comportare și afișează exasperant o sinceritate tăioasă, foarte incomodă pentru ceilalți oameni; trăiește într-un ritm al său, precipitat, zgîlțit de nenumărate salturi, întrerupt brusc — de aceea nu-i mai rămîne nici timp, nici energie pentru a-și pune în acord trăirea cu modul de trai al celorlalți; în sfîrșit, pentru că trăiește intens și dă totul, lasă de multe ori legăturile vieții sale omenești, exterioare muncii, să

* TEATRUL „C. I. NOTTARA”.

Regia: Crin Teodorescu. Decoruri: Paul Bortnovski și Maria Bortnovski. Distribuția: Dorin Varga (Benedict Soveja); Nucu Păunescu (Trandafirescu); Al. Clonaru și Mihai Heroveanu (Raul Pozmoșanu); Sandu Sticlaru (Toader Mitroi); Sanda Băncilă (Elena); Ion Siminie (Gicu Mogoș); Camelia Zorlescu (Titii); Ioana Manolescu (Doina-Nono Calancea).

se ofilească (prima căsnicie, moartea tatălui), regretând apoi amarnic aceste dureroase ruperi pentru care poartă, desigur, o parte de vină; și tot din pricina asta smulge cu violență orice bucurie pe care i-o oferă realitatea, fără să mai aștepte ca gesturile sale să se încadreze în regulile de comportare general admise. Este un viu și foarte adevărat furios „pozitiv“, un furios care în primul rînd afirmă, și chiar prin afirmație, neagă — și care nu are puncte comune cu tiparele obișnuite ale dramaturgiei noastre —, aparent nedisciplinat, dar stăpînit de severa autodisciplină lăuntrică a propriei creații, orgolios, fără îndoială, și egocentric, dar un egocentric pentru care suprema mulțumire este munca, brutal și puțin atent față de oameni, dar dominat de o adevărată patimă a sincerității. Reușita dramaturgului ajunge aici pînă la crearea unui ritm, unui puls lăuntric specific eroului, pînă la definirea unui temperament care nu se dezmințe.

Acest erou este el însuși conflict pentru că lovește, răstoarnă, dă la iveală, fără să vrea, prin simpla lui prezență, tot ce este inert în jur. Cei care pun la cale „lovitura“ împotriva lui nu o fac doar pentru că el are talent și ei n-au, pentru că el creează și ei zac în inactivitate, ci în primul rînd pentru că fiecare mișcare a lui aruncă spre ei o altă provocare, îi neagă încă o dată. Mai devreme sau mai tîrziu, ei trebuie să-l atace dacă vor să-și continue modul de viață — și este limpede că asemenea exemple de mediocritate comodă nu doresc nimic altceva. Acesta este meritul principal al piesei: ea surprinde un conflict real, nu declanșat de o împrejurare ieșită din comun, nici determinat de o acțiune de moment, ci inevitabil, necesar, un conflict de viață și de teatru născut, nu făcut. Sensurile contemporane ale acestui conflict nu se închid



Camelia Zorlescu (Titi) și
Dorin Varga (Benedict
Soveja)

în planul unei îngăduitoare discuşii etice şi nici nu se consumă înăuntrul unei acţiuni evident fabricată de autor: ele vizează un raport social caracteristic — raportul antagonic dintre forţele creatoare ieşite din comun, care nu vor să accepte nici o altă lege a existenţei decât munca, realizarea concretă, şi inerţiile neproductive care folosesc aparenţele tuturor legilor sociale (etica de familie, grija faţă de tovarăşi, disciplina etc.), pentru ca, viciindu-le, să-şi poată ascunde sub ele sterilitatea. Noi toţi cei din sală recunoaştem instantaneu conflictul şi poate că-i şi dăm imediat ceva în plus, tocmai pentru că este vorba de o asemenea contradicţie reală pe care o cunoaştem, într-un fel sau altul, din viaţa de fiecare zi. De fapt, conflictul nici nu este dezvoltat dramatic. El este expus, explicat de eroul principal: nu acţiunea are importanţă, ci modul în care o parcurge monologul, modul în care eroul o comentează în planul mării sale sincerităţi, pentru el şi pentru toţi ceilalţi. Nu este vorba de un defect, de un punct slab al piesei. Se poate foarte bine ca o operă de literatură teatrală să trăiască o viaţă deplin dramatică nu prin acţiunea directă, ci prin comentariul intim, simţit şi gândit adînc, al acţiunii. Se poate spune că acest conflict e dezvoltat de dramaturg pe măsura lui reală, la scara adevăratelor sale posibilităţi? Şi da şi nu. El se împiedică şi începe să-şi trădeze sensul real în clipa în care se apropie de culminaţie şi îşi schitează deznodămîntul. Deşi pe scenă se spune: „Veţi asista la distrugerea totală a lui Benedict Soveja”, deşi se vîntură acuzaţii foarte grave, se vorbeşte de procuratură şi de puşcărie, între personaje, şi chiar în conştiinţa eroului principal nu se creează îndeajuns acea creştere de tensiune care ar putea să ne facă să credem că, într-adevăr, pînă la distrugerea totală a acestui talent năvalnic şi exasperant mai este doar un singur pas. Mai mult, atunci cînd totul se consumă, asistăm la o grăbită cădere în acalmie. Fireşte, nu era neapărat necesar să vedem arestarea sau decăderea sau moartea fizică a eroului, pentru a crede că el a fost lovit. Dar totul se linişteşte prea repede şi prea uşor pentru ca forţa contradicţiilor evocate să se păstreze în final şi să ne urmărească şi după aceea. Este aici o urmă a acelei dăunătoare deprinderi vechi a dramaturgilor noştri de a împăca tot ce se poate împăca, la ultima cădere de cortină, în aşa fel, încît imaginea finală să fie imaginea unei lumi senine şi desăvîrşite în care nu există durere sau îndoială. Sergiu Fărcăşan tratează această dulce întoarcere în fericele la nivelul de astăzi al dramaturgiei noastre, ocolind compromisul făţiş. El pune în gura eroului cuvinte care arată că nimic nu a trecut fără urmă, că fiecare nedreptate mică sau mare, îndurată de erou, va fi plătită cu o fărîmă de viaţă: „Asasini! Criminali!”, şi aceste cuvinte sună convingător şi puternic. Complexul de împrejurări de pe scenă este însă mai şters decât aceste cuvinte. Amărăciunea şi furia lui Soveja, care anunţă ritos că va renunţa la toate înverşunările sale şi va deveni un simplu funcţionar, dar care, la prima chemare, se angrenează din nou în luptă cu încăpătînire, luînd totul de la început ca un adevărat posedat al muncii creatoare şi ca un adevărat comunist, constituie o rezolvare contrară „happy-end”-ului. Dar uşurinţa cu care urmăritorii săi renunţă să-l mai persecute, graba cu care ei, şi mai ales Trandafirescu, îl reacceptă ţin, totuşi, de nefasta tradiţie a îndulcirilor nefireşti. Deşi, de fapt, şi aici lucrurile sînt foarte amestecate — pentru că o împăcare ipocrită, falsă şi mai primejdioasă decât ostilitatea făţişă, un moment de tristă şi superficială înseninare (de tip „pupat toţi piaţa Independenţei”), bine realizat, ar fi putut să dea piesei un deznodămînt deplin dramatic, grav şi adevărat.

Şi mai este ceva: senzaţia de lipsă de spaţiu din jurul personajelor, impresia absenţei planurilor doi şi trei, limitarea într-o realitate imediată. Nu simţim o lume vie şi bogată în spatele cazului Soveja. Pe dramaturg îl împiedică într-o măsură şi o anumită vulgaritate a cuvîntului şi a replicii. Amplitudinea literar-teatrală necesară unui asemenea conflict nu se realizează deplin din această pricină. Soveja, pentru a căpăta statura pe care i-o îngăduie conflictul, are nevoie de un climat mai accentuat poetic. Modul în care se vorbeşte alunecă adeseori la nivelul unor exprimări triviale, fie în caricatura şablonului verbal curent, fie, mai grav, în încercarea de a realiza pe scenă o anumită sinceritate senzuală directă.

Adevărurile cele mai intime pot fi spuse în scenă în aşa fel încît cuvîntul rostit făţiş să nu anihileze atmosfera lirică şi dramatică a întregului. Dar mai poate fi vorba despre poezie dramatică acolo unde se vorbeşte ca în scena adulterului („Ştii ce spun femeile japoneze în asemenea cazuri?” „Are soţie ca s-o ţie, nu ca să se ţină de B. 16. Ai înţeles? Soţie ca s-o ţie...” „Dacă faci aşa, nu-ţi mai spun cum sînt femeile din Finlanda...”), sau ca în disputele erotice dintre Titi şi Benedict („Mi-ai ros azi-noapte tot umărul, aici, la scobitură...” ; „Cu” cîteva alte persoane, tot noaptea, n-am avut parte de atîta iritare... etc., etc.”).

Celelalte personaje sînt aproape toate personaje-replică, personaje-argument. Două dintre ele merită însă o mențiune: directorul Trandafirescu, pentru ambiguitatea reacțiilor sale din final, pentru faptul că, pînă în ultima clipă, nu știm cît este el de cinstit în parvenitism, ce înțelege și ce nu înțelege din drama lui Soveja, și mai ales de ce își îngăduie să se joace astfel cu sufletul unui om — numai din interes, pentru a-l îndepărta pe seducătorul primejdios de fiica sa, sau din plăcerea de a chinui umilind, sau dintr-o curiozitate sadică; și Mitroi, monumentul de imbecilitate perfidă, nulitatea agresivă și victorioasă gata să folosească orice lozincă a zilei, pentru a face rău celorlalți, personaj care trăiește, în ciuda schematismului său, datorită încăpăținării cu care l-a înzestrat dramaturgul.

* * *

Cele trei montări de pînă acum au încercat să citească fiecare altfel piesa. Cei care au reușit sînt, fără îndoială, regizorul Crin Teodorescu, actorul Dorin Varga și scenograful Paul Bortnovski, care au realizat, la Teatrul „Nottara“, o imagine firească și vie a conflictului descris de autor. Acest spectacol posedă un echilibru bine gîndit și izbutește să împingă slăbiciunile lui în planul al doilea, fără să atribuie textului calități pe care el nu le are.

Spațiul scenic convențional creat de Paul Bortnovski, cu ajutorul cîtorva forme geometrice cenușii, este un cadru perfect pentru această piesă-monolog, în care trecerile de la gînd la realitate ocupă o mare parte a acțiunii; poate că, totuși, factura prea ternă, prea puțin prezentă a materialului de decor constituie o neîmplinire. Crin Teodorescu nu a încercat să amplifice dramatic momentele de gînd, imaginile lăuntrice, nici n-a căutat să îngroașe prin contrast realitățile directe ale acțiunii. El a dezvoltat dinamica dramatică destul de dificilă a piesei folosind în primul rînd variațiile atente de nuanță și fixînd uneori momentul crucial într-un gest simplu sau într-o mică schimbare de intonație. Crin Teodorescu este astfel foarte consecvent cu sine însuși. El rămîne un regizor care își citește în adîncime partitura, știind să facă evidentă, fără ostentație, mecanica ascunsă a ideilor și emoțiilor.

Principala reușită a spectacolului constă în crearea eroului principal, performanță în același timp de interpretare și regizorală, pentru că Dorin Varga este în mare măsură un actor format de Crin Teodorescu. S-a obținut aici nu numai înțelegerea precisă și nuanțată a vieții personajului și sinceritatea de calitate a jocului; este vorba în primul rînd de însuflețirea acelei energii explozive care face substanța piesei. Dorin Varga reu-

Nucu Păunescu (Trandafirescu), Sandu Sticlaru (Toader Mitroi), Sanda Băncilă (Elena), Mihai Heroveanu (Raul Pozmoșanu) și Dorin Varga (Benedict Soveja)



șește asta fără efort, fără să strice raporturile dintre lumea lăuntrică și manifestarea stridentă exterioară, fără crispare și — ceea ce este foarte important — fără monotonic. Aceste primejdii ocolite sînt tot atîtea cîștiguri, pentru că rolul este greu și poate lesne să împingă spre o rezolvare greșită sau alta. Eliberîndu-se de aceste constrîngerii și limitări, frecvent întîlnite la actorii noștri, Varga izbutește să-și desfășoare temperamentul în chip fericit. Un actor care știe să strige în așa fel încît strigătul său nu devine vocalizare în gol sau efort fizic sărac, ci rămîne expresie artistică a stării lăuntrice, un actor care știe și poate să umple nu numai scena dar și sala cu energia sa, păstrînd tot timpul violența jocului la un nivel de manifestare inteligentă și curată, nu este ușor de întîlnit astăzi la noi, după atîția ani de realism prost înțeles, minor, care a privit intensitatea vorbirii și acțiunii teatrale ca un păcat capital și s-a refugiat cu încăpăținare în manifestările lipsite de relief. Varga intră în maturitatea profesională pe acest drum puțin umblat.

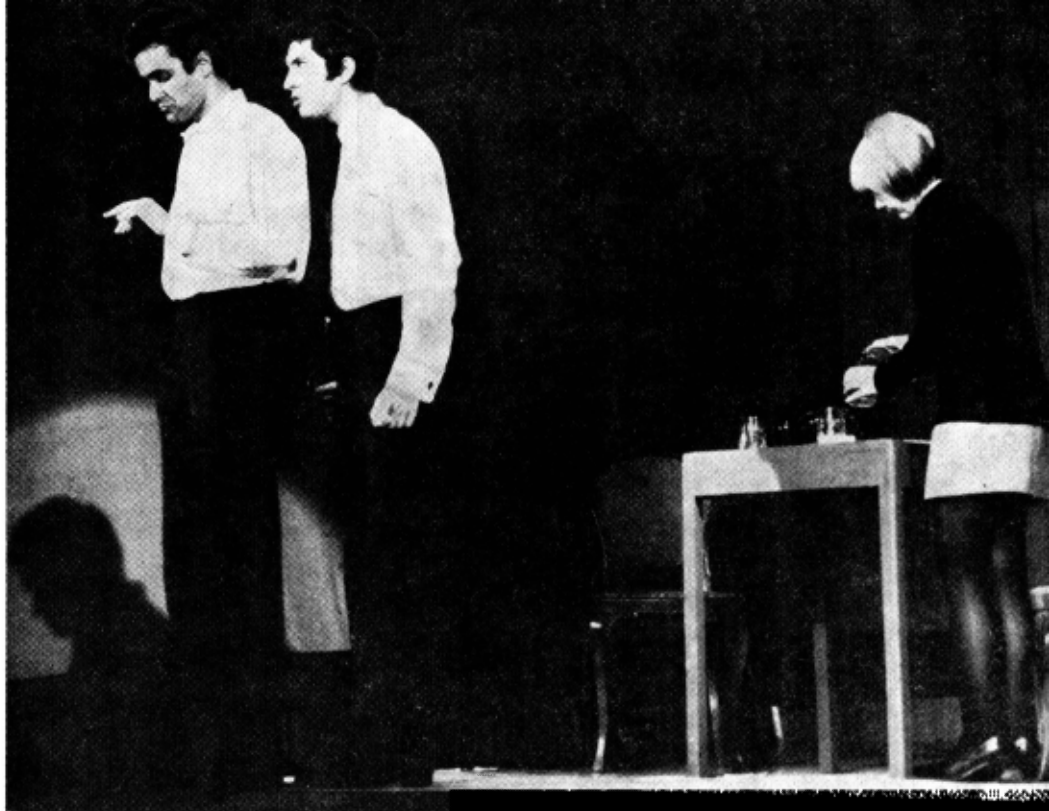
În rest, spectacolul cuprinde interpretări atente, studiate conștiincios, dar nu totdeauna acoperite lăuntric. Nucu Păunescu a schițat un portret nuanțat pe partitura directorului Trandafirescu, fără să dea nimic mai mult personajului decît ceea ce i-a oferit reprezentarea imediată a situației și replicii; Mihail Heroveanu, Ion Siminie, Sanda Băncilă au descris reacțiile eroilor interpretați relativ corect, constituind o echipă utilă de plan secund; cu oarecare uimire am descoperit la Ioana Manolescu o afectare pe care nu i-o cunoaștem; Camelia Zorlescu a fost săracă tocmai atunci cînd era de așteptat să dea mai multă culoare rolului, în exploziile de pătimașă apărare a dragostei, în prima parte a spectacolului. Personajul care se reține din galeria „negativilor“, chiar dacă iese din angrenajul întregului, datorită unei prea mari densități dramatice, este Mitroi al lui Sandu Sticlaru. El depășește descrierea individuală întrupînd un tip, o esență de prostie și răutate greoaie, care poate să sperie prin încăpăținare și obtuzitate.

* * *

Celelalte două montări, cea de la Tg. Mureș și cea de la Galați, — prezentate amîndouă în cadrul Festivalului Teatrelor dramatice, dar învinse în această competiție de realizarea de la Teatrul „Nottara“ (inexplicabil absentă din selecție) — au optat pentru niște modalități de reprezentare mai construite, mai voit teatrale.

La Tg. Mureș*, George Teodorescu a căutat să-și axeze spectacolul în primul rînd în jurul mecanizării declarate a personajelor. Astfel urma să se evidențieze, pe scenă, golul lăuntric al lumii de mici parveniti care luptă împotriva eroului, fiecare imagine a acestei lumi fiind văzută mai mult subiectiv, prin prisma exagerărilor care se nasc în imaginația personajului principal. În sine, ideea regizorală este atrăgătoare și bogată în posibilități. Pe George Teodorescu l-au înșelat însă mijloacele prea rigide pe care le-a folosit. Mecanizarea a devenit schematism. Prezentată în mișcări puține și ostentative, lipsită de nuanțe și precipitată conform unui ritm realizat mai mult la suprafață, această viziune a deumanizării prin automatism nu a căpătat mobilitatea ușoară, transparentă, a mișcărilor de gînd și de vis: monologul interior nu a devenit fapt viu pe scenă, ci a rămas apăsător descris dinafară. Neizbutind să însuflețească elementele de interiorizare dramatică și lirică, regizorul a împins spectacolul mai mult spre pamfletul satiric decît spre dezbaterea de poziții sociale și atitudini etice. Aspectul acesta a fost întărit și de rezolvarea plastică dată de Ștefan Hablinski, care ne-a propus o simplificare lipsită de viață a imaginilor acțiunii. Alunecarea probabil nedorită spre pamflet a avut urmări și asupra textului și asupra interpretării: textul a păstrat numai violența „de scandal“, și de calitate cam discutabilă a replicilor de efect, iar interpreții au început să semene prea mult între ei, concentrîndu-și toată puterea de joc la nivelul prim al mișcării și ritmului. N-am mai putut să distingem nici capacitatea de pregnantă caracterizare a Ancăi Roșu, nici expresivitatea incisivă a lui Dinu Cezar și nici nu am putut descoperi în debutul Ilenei Dunăreanu acea spontaneitate pe care o așteptăm întotdeauna de la primele roluri ale tinerilor. Totuși, în această uniformitate a interpretării a ieșit în relief, în mod ciudat, prezența lui Ion Comănici (Mitroi), care, deși pornește greșit, deși se angajează pe o pistă falsă, izbutește să ne fixeze atenția datorită concentrării cu care se cufundă în eroarea sa, demonstrînd astfel, în ciuda tuturor stridențelor, o reală forță, un temperament comic. Florin Grăciunescu, protagonistul, este înzestrat cu energia și vocea de care acest rol are nevoie. Conștient de calitățile sale, el încearcă

* Regia: George Teodorescu. Scenografia: Ștefan Hablinski. Distribuția: Florin Grăciunescu (Benedict Soveja); Cazimir Tănase (Trandafirescu); Dinu Cezar (Raul Pozmoșanu); Viorel Comănici (Toader Mitroi); Anca Roșu (Elena); Mihai Gingulescu (Mogoș); Ileana Dunăreanu (Titu); Irene Flamann (Doina-Nono Calancea).



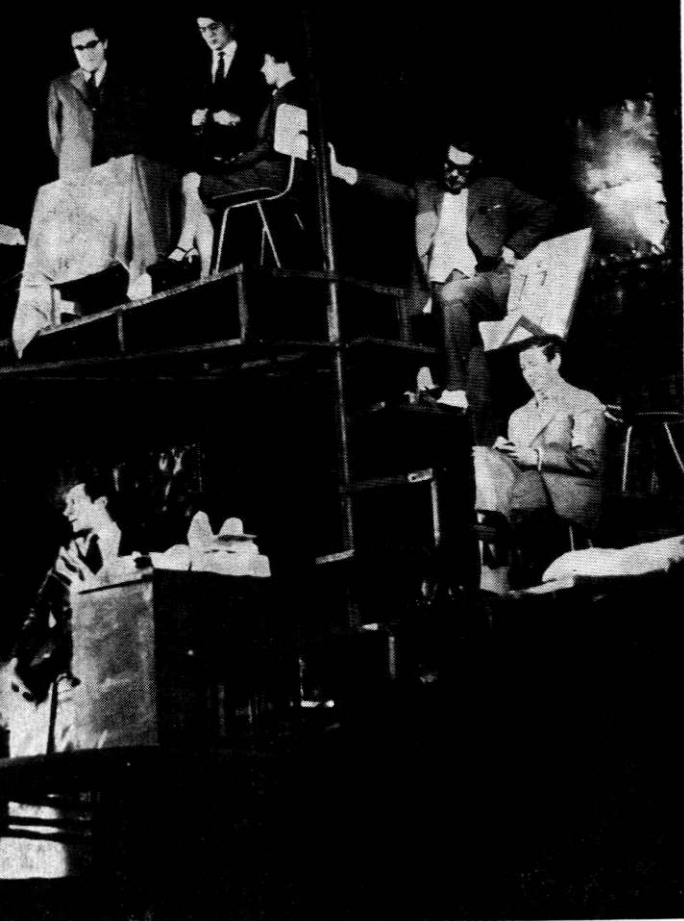
Florin Crăciunescu (Benedict Soveja), Viorel Comănici (Toader Mitroi) și Ileana Dunăreanu (Titi) în spectacolul prezentat de Teatrul de Stat din Tg. Mureș

să le dirijeze cât mai bine, să le pună în valoare, deși, deocamdată, siguranța profesională îi lipsește. Atenția foarte mare, pe care o acordă ritmului exterior și desenului de mișcare, îl împiedică uneori să ajungă la gândurile eroului, și cum acest rol se construiește aproape în întregime pe mișcarea atitudinilor subiective și pe comentariul adânc gândit, se întâmplă ca personajul să treacă prin scenă numai sub înfățișările lui superficiale.

* * *

La Galați,* studenta-regizoare Anca Ovanez și-a consumat în marginea acestui text criza de teribilism — poate inevitabilă la vîrsta ei — dar pe care sobra și profunditatea montare cu *Șase personaje în căutarea unui autor* izbutise să o ocolească. Interesant este însă că teribilismele Ancăi Ovanez au mers în sensul cel mai puțin așteptat, căutînd o maximă gravitate, o intransigentă adîncire a dramei lăuntrice, chiar acolo unde textul nu oferea substanță pentru asta, și ajungînd astfel să întoarcă împotriva

* Regia : Anca Ovanez. Scenografia : B. Friedel. Distribuția : Mihai Mihail (Benedict Soveja); Const Săsăreanu (Trandafirescu); Viorel Popescu (Raul Pozmoșanu); Gh. V. Gheorghe (Toader Mitroi); Leni Ștefănescu (Elena); Eug. Apostol (Gicu Mogoș); Olga Dumitrescu (Titi); Minodora Condur (Doina-Nona Calancea).



piesei devotamentul excesiv pentru ideea ei. Mai simplu spus, Anca Ovanez privește cu seriozitate drama lui Benedict Soveja : ea încearcă să o așeze într-un mediu scenic supra-dimensionat (pe fundalul de metal, asemănător cu un uriaș cazan infernal și completat cu o spirală acriană așezată în centrul scenei — scenografia Benno Friedel) și, în acest cadru, caută să înfățișeze problematica eroului direct, smulgându-i podoabele de efect imediat și conducînd-o printr-un încăpățînat joc alb spre o interiorizare fanatică. Din nou ideea este interesantă și, mai mult decît atît, foarte curajoasă. Dar, pe de o parte textul nu rezistă unei astfel de radicalizări dramatice care tinde spre tragic și toate punctele vulnerabile din mișcarea de relații, stări și tensiuni se dau astfel la iveală ; pe de altă parte, Anca Ovanez, ea însăși, nu a izbutit să-și conducă actorii în acest registru de mare gravitate în așa fel încît jocul lor, de un maxim firesc, să-și păstreze totuși schimbările de culoare, mișcarea de tonuri și sensuri, diferențiînd calitativ momentele dramatice. Astfel, în ciuda facturii de joc foarte interesante a protagonistului Mihai Mihail, actor sensibil, capabil de o mare concentrare, și în ciuda credinței cu care trupa s-a supus indicațiilor regizorale, după un frumos preludiu poetic, în care existau datele viziunii de vis, spectacolul a eșuat în monotonie. O interpretare se reține, totuși : aceea a lui Gheorghe Gheorghe, în rolul Mitroi, care, a mizat în primul rînd pe valoarea satirică a subtextului, realizînd caricatura cu mijloace fine.