

Luindu-și masca lui Costache Giurgiuveanu, un actor de talia lui Ion Finteșteanu s-a găsit redus la o partitură schematizată și s-a decis pentru o caricaturizare excelentă în sine, dar insuficientă în raport cu structura *dilematică* a acestui avar care nu se poate reține să-și materializeze proiectele unei generozități nebuloase. Eugeniei Popovici i s-a creat un rol prin aducerea unui personaj din roman (Marina) la profilul altor creații (strălucite) ale actriței. Sintem atât de siguri că interpreta ar fi putut realiza ceva *nou* dacă i s-ar fi scris rolul în spiritul exact al cărții, încît nu înțelegem de ce a fost nevoie să se recurgă la melodramatizarea unui personaj, eminent (în roman) prin uscăciunea sa interioară. Pe lista împlinirilor parțiale, mai mult sau mai puțin limitate de impreciziile dramatizării, trebuie înscris și Traian Stănescu (Felix Sima), vibrant în scenele de orgoliu adolescentin, privat însă de complicațiile interioare ale cunoașterii lumii. Trebuie să observăm că regia s-a lăsat de câteva ori atrasă, în repartizarea rolurilor, de criterii cu totul discutabile. Dem. Rădulescu, cu manierismul său facil, n-ar fi putut în nici un caz să realizeze prezența, într-un anume sens fascinantă, a mistificatorului Stănică. Geo Barton n-avea de asemeni datele artistice necesare resuscitării lui Pascalopol. Replicile puține ale Georgetei (în roman, altă ipostază a structurii duale proprie feminității) nu capătă relief în evoluția mai curînd afectată a Ioanei Bulcă. Este drept să subliniem contribuția însuflețită de o efectivă conștiințiozitate a unor actori ca Raluca Zamfirescu (Aurica), N. Brancomir (Generalul), Maria Voluntaru (Aglaië), G. Popovici-Poenaru (Titi). Un decor de o frumoasă compoziție (Adriana Leonescu), degajînd atmosferă de epocă și permițînd o extindere a jocului în spații paralele (încăperile vetuste ale casei Giurgiuveanu), ca și bunul-gust al costumației dau întregului text un cadru convingător.

Sînt în mod evident prea multe intenții absorbite în spectacolul *Enigma Otiliei* pentru a nu se ajunge, îndeosebi în primul și ultimul act, la momente de teatru autentic. În răstimpuri, și mai ales în scenele dintre Otilia și Felix, înțîlnim ecouri tulburătoare din romanul dramatizat. Cînd eroina pătrunde în camera tînărului Sima pentru ultima oară, cîteva replici rostite cu o emoție albă refac dintr-o dată ambianța cărții, și dorința noastră de a-l reîntîlni pe G. Călinescu în rotunde transpuneri teatrale crește în mod explicabil.

V. Mîndra

ÎNTRE EURIPIDE ȘI SARTRE

„TROIELE” la Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Cea dintîi menire a „primei scene” rămîne, permanent, reprezentarea valorilor fundamentale ale teatrului universal. Arhitectura oricărui repertoriu, de altfel, dar mai ales arhitectura repertorială a unui teatru național, impune niște rigori de construcție care nu pot fi ignorate, așa cum un bloc nu se poate înălța doar de la etajul IV în sus, fără caturile de la bază și nici fără temelie. Iertată fie-ne comparația, cam prozaică

* „Troienele” de Euripide, în adaptarea lui Jean Paul Sartre.

Regia și scenografia: Miron Niculescu. Muzica: Radu Căplescu. Coregrafia: Miriam Răducanu. Distribuția: Irina Răchițeanu-Șirlianu (Hecuba); Silvia Popovici (Andromaca); Valeria Gagealov (Elena); Adela Mărculescu (Casandra); Emanoil Petruț (Menelaos); Lazăr Vrabie (Taithybios); Simona Bondoc (Pallas Athena); Emil Liptac (Poseidon); Eva Pătrășcanu, Elena Sereda, Anca Șahighian, Tina Ionescu, Catița Ispas, Elisabeta Preda, Ariana Olteanu, Aimée Iacobescu (Corul femeilor troiene).



Irina Răchițeanu-Șirianu (Hecuba)



Silvia Popovici (Andromaca)

și... tehnicistă. Dar „problema” rămîne deschisă și după premiera *Troienelor* lui Euripide (în adaptarea modernă a lui Jean Paul Sartre). Chiar dacă recenta premieră a Naționalului bucureștean reprezintă neîndoios un real câștig repertorial...

Reîntîlnirea, după o atît de lungă absență, cu universul de mit și de idei al unuia din marii tragici ai Helladei nu poate fi decît salutară. Tragedia antică, acest mare instrument de cultură pe care l-a inventat secolul al V-lea, constituie pentru prezent — și ne referim la prezent ca noțiune istorică, la prezentul de ieri, deci de azi și de mîine — o școală deosebit de complexă: de viață și de artă. Deși Euripide a pătruns pe scena Naționalului prin intermediar (adaptarea modernă a lui Sartre nu este o adaptare oarecare, dar, oricum, constituie un intermediu), personajele sale își păstrează siluetele, proiectate atît pe fundalul epocii respective, cît și într-un spațiu și timp nedefinite. S-o mărturisim din capul locului: ar fi fost cel puțin la fel de interesantă tentativa montării *Troienelor* lui Euripide. Recitit azi, textul acesta vechi conține surprinzător de multe adrese contemporane. Și e firesc să fie așa. *Troienele* aveau, pe vremea lui Euripide, o semnificație netă: condamnarea războiului și a expedițiilor coloniale. Mai este nevoie să stabilim similitudini cu epoca noastră? Sartre însuși a fost atras, mai mult ca sigur, tocmai de permanențele spirituale ale piesei lui Euripide cînd a purces la sublinierea apăsată a analogiilor cu contemporaneitatea.

De mare actualitate în anii premierei sale (tragicul destin al troienilor a fost înfățișat publicului, pentru prima oară, în anul 415 a.e.n., la un an după masacrul din Milo, tocmai în plină „politică de forță” a imperialismului atenian), piesa lui Euripide nu se putea să-și piardă actualitatea. Dintr-un motiv foarte simplu: Euripide, sacrificîndu-și chiar verificatele-i aptitudini poetice, făcea în *Troienele* „teatru angajat” în cel mai modern înțeles pe care-l putem acorda acestei formulări. „Ce-i pasă de



Valeria Gagealov (Elena)



Adela Mărculescu (Cassandra)

Hecuba?" zice Hamlet despre un actor mediocru. Îi răspundea, peste secole, G. Călinescu (în 1962): „Marea artă născută din pasiune și frământare, se naște numai atunci când artistului îi pasă de Hecuba... și de Cuba”. Lui Euripide, chiar dacă formularea noastră n-are armonia frazei călinesciene, „îi păsa” desigur, și încă foarte tare, nu numai de Hecuba, ci și de Atena vremii sale...

Jean Paul Sartre, după cum singur o mărturisește, a pornit în adaptarea *Troienelor* de la premisa că între tragedia lui Euripide și societatea ateniană din veacul al V-lea a existat un raport implicit, pe care noi, astăzi, nu-l mai putem vedea decât dinafară. Supoziția este, desigur, firească. De aici, ideea unei adaptări și nu a unei traduceri, de aici excluderea unui limbaj de pură imitație. Ținând seama de cei aproape 2.500 de ani care ne despart de piesa lui Euripide — și implicit de îndepărtarea într-un timp imemorial a legendelor și evenimentelor — Sartre a suprimat, sau a dezvoltat, de la caz la caz, „secvențele” originare, tocmai pentru a marca propria distanță a textului față de noi. Dezvoltarea este preponderent explicativă (corul condamnă fățiș pe Menelaos, care se va lăsa înduplecat de farmecele Elenei; Cassandra înfățișează mai pe larg destinul Hecubei; monologul final al lui Poseidon anunță deznodământul tragediei) și urmărește „dramatizarea” opozițiilor inițiale (cea dintre Hecuba și Andromaca, sau conflictele interioare ale Andromacăi, Hecubei, Casandreii). Dincolo de aceste metamorfoze, varianta Sartre introduce unele replici direct aluzive la realități contemporane (ne păstrăm convingerea că actualitatea lui Euripide nu avea nevoie de „araci”) și oferă insolite sugestii de spectacol prin extinderea suplă a timpului și spațiului.

Prin Sartre îl întrevădem suficient de bine pe „cel mai tragic dintre tragicii Greciei antice” și pe cel mai modern, totodată. Istoria a perpetuat amănunțit amintirea conflictelor dintre Euripide și mulți dintre contemporanii săi. Dintre toate atitudinile ostile, cea a lui Aristofan, care-l nedreptățește flagrant, mi se pare cea mai paradoxală: în fond, cei doi dramaturgi au foarte multe trăsături comune. Și

totuși, devenit personaj de comedie în două piese ale lui Aristofan, Euripide este ținta unor atacuri vehemente. O femeie din *Thesmophoriazusa*e îl judecă violent pe Euripide pentru misoginismul său (intrat, de altfel, în istorie). O altă femeie — florăreasă — îl acuză că, prin tragediile sale, a convins pe bărbați că nu există zei și astfel aceștia nu mai cumpără flori pentru a le împodobi statuile. Am făcut această — să-i zicem — paranteză pentru a sublinia că reacțiile polemice stîrnite de teatrul lui Euripide în secolul său pot fi totuși explicate. Poetul Euripide n-a escamotat niciodată violența patimilor umane. *Troienele* constituie, poate, cel mai clar argument. Pasiune vinovată, adulterul Elenei nu este nicidecum scuzat; dramaturgul nu se sfiește, apoi, să înfățișeze fără menajamente fel de fel de cruzimi, genocide. Era firesc să provoace reacția unui public auster. Paradoxul stă în faptul că „misoginul” Euripide a creat totuși o galerie întreagă de exemplare feminine și dincolo de granițele *Troienelor*: Electra, cu dragoste plecată la căpățiul fratelui ei, apoi Alkestis — soție și mamă, Ifigenia, Polixenia, victime virginală. Cît despre recunoscuta-i sfidare la adresa zeilor, să nu uităm că Aristofan însuși, în multe din comedii sale (atît de rar, nefiresc de rar, reprezentate azi), a „îndrăznit” să blameze zeitățile.

Nu numai prin textul lui Sartre, dar și prin spectacolul Naționalului, îl întrevădem suficient de limpede pe Euripide. Ne lovim însă de un alt paradox. Escamotînd multitudinea sugestiilor de spectacol modern pe care textul adaptării moderne i le puna, la îndemînă, regizorul Miron Niculescu a optat pentru o formulă de spectacol

Corul femeilor troiene



proprie netransfigurărilor tragediilor antice. Cu alte cuvinte, a montat varianta Sartre în modalitate Euripide. Într-un fel, ideea regizorului este ingenioasă și originală. Ne amintim, de pildă, spectacolul (bun) cu *Troienele* de pe micul ecran, în care erau utilizate toate sugestiile variantei Sartre, ba, în plus, montării i se aflaseră multe alte particularizări contemporane, astfel încît spectacolul televizat pulveriza pur și simplu timpul și spațiul, personajele anulîndu-și istoria și devenind simboluri. Regizorul Miron Niculescu refuză multe din sugestiile sartriene (pe toate cele de ordin exterior), deschizîndu-i acces spre actualitate... lui Euripide. Repet, intenția regizorului e foarte interesantă. Dar cu două tăisuri și riscantă... Nu era, oare, mai simplu pentru Miron Niculescu să-și materializeze gîndul acesta fără a mai apela la varianta Sartre? Pentru că altfel, cum spuneam, plutește permanent în aer riscul... Adaptarea lui Sartre a intervenit în însăși structura personajelor originare și e mai greu, aproape imposibil, să faci abstracție de această realitate obiectivă a textului. Să încerci a-l camufla pe Sartre? Inutil și riscant. Te poate denunța, la un moment dat, chiar o singură replică (dat fiind și limbajul foarte modern, plastic, al traducerii lui Radu Popescu). Ceea ce se și întîmplă sub forma unor stridente ivite pe ici, pe colo (*nu în punctele esențiale!*), atît în jocul unor protagoniști, cît și în intervențiile corului sau în desfășurarea scenică a intrigii.

Actorii — o distribuție prestigioasă în care sînt cuprinse cîteva dintre cele mai valoroase actrițe, de generații diferite, ale Naționalului — depășesc, fiecare în parte și pe ansamblu, contradicția regizorală a montării. Irina Răchițeanu-Șirianu, interpreta Hecubei, parcurge spectacolul de la un cap la altul într-o alternanță revelatoare de stări sufletești. În Hecuba se tolesc, de fapt, sentimente contradictorii, de la covîrșitoarea conștiință a propriei nenorociri și pînă la glasul care reclamă dreptate. Fără a dramatiza excesiv, actrița își poartă personajul la o tensiune emoțională destul de înaltă, atît prin stările depresive cît și, la polul opus, prin pasaje de nerefînută revoltă. Cel mai convingător este, cred, momentul de veghe la căpătușul nepotului său. În fața leșului lui Astianax, așternut pe scutul lui Hector, Hecuba își refuză lacrima, dar plînsul ei interior se simte în fiecare replică; miinile sale frămîntă mașinal scutul, iar micul prinț — victima tragicelor atrocități — se leagănă parcă, liniștit și senin, într-un somn de dincolo de viață și de moarte. Fiecare din celelalte principale personaje feminine își au „momentul” lor, scena lor capitală. Andromaca, în interpretarea Silviei Popovici, o înfruntă decis pe Hecuba, fără false menajamente. Apărarea copilului de furia oarbă a grecilor îi prilejuiește actriței o secvență memorabilă: calmul „rece” al primei apariții se transformă, treptat, într-o înverșunare fără seamăn; un vulcan de patimi în erupție: aceasta este Andromaca Silviei Popovici. „Turul de forță” pe care-l întreprinde Adela Mărculescu pentru a da convingătoare viață scenică Casandrei este remarcabil. Privirile pierdute într-un con de umbră a gîndului alternează cu priviri jucăușe, de argint viu, care materializează, parcă, fascinația erotică a Casandrei; și apoi, brusc, un alt moment de uitare, o rătăcire. Actriței îi lipsește însă forța tragică și, cu toate eforturile sale stăruitoare și meritorii, cu toată frumusețea ei percutantă (e mai frumoasă ca frumoasa Elena), nu poate ascunde aceasta. Pentru că veni vorba de Elena, să notăm că Valeria Gagealov își însușește spiritual indicațiile textului, nerefuzînd personajului umorul, după cum nu i l-a refuzat nici Sartre și nici Euripide. Mai puțin convingător este Talthybios (Lazăr Vrabie), ezitant între seriozitate și caricatură, în timp ce Emanoil Petruț desenează un Menelaos robust, plin de sine, dar cu momente de sinceritate și cu umane slăbiciuni, care-i vor determina, firesc, atitudinea finală. În cadrul scenografic nud și neutru (conceput de Miron Niculescu), corul femeilor troiene alcătuieste cîteva frumoase efecte plastice, devenind vioara întii doar atunci cînd acțiunea o cere (după plecarea corăbiei lui Menelaos), altfel însoțind doar în surdină — ca prezență sau ca voce — acțiunea. Din cînd în cînd însă, se strecoară stridente: fie atunci cînd replicile personajelor au o coloratură familiară, fie atunci cînd mișcarea scenică și rostirea sînt împinse prea vizibil spre „arhaisme” („oricît s-ar strădui actorul să se miște arhaic, e un modern” spunea Călinescu, nu fără dreptate, referindu-se la cazuri de arheologie regizorală).

În ceea ce privește ritmul spectacolului, Miron Niculescu se apropie în mare măsură de psihologia spectatorului contemporan, pe care o intuiește perfect. Montarea are dinamism și respirații de ritm moderne. Ar fi bine, foarte bine, cu condiția însă ca viziunea regizorală să fie consecventă. Altfel, ritmul devine discrepant,

și această discrepanță între spiritul și ritmul montării nu face decât să oprească creația regizorală undeva la mijlocul drumului între Euripide și Sartre. Spectacolul se consumă fără nici o pauză, în mai puțin de două ore. Dar lasă impresia de neterminat. Tragediile antice erau, fără excepție, lungi. Dar nu păreau.

Călin Căliman

VICTIMELE DATORIEI

de Eugen Ionescu, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*

Asistăm — așa a vrut întâmplarea — la derularea inversă a bobinei pe care scrie „teatrul lui Ionescu”. La proiectarea de-a-ndărâtea a filmului spectaculoaselor sale acrobații dramatice. După *Rinocerii*, *Ucișă fără simbrie*, după *Regele moare*, *Cîntăreața cheală...* Au mai fost și *Scaunele*, la radio s-a transmis *Lecția*, s-a mai văzut și *Amedeu* cu prilejul unui turneu... Publicul și-a format o imagine aproximativă despre acest scriitor „la modă”, cu faimă mondială, dramaturg dublat de publicist, scriitor și om de teatru, care-și însoțește piesele cu eseuri și comentarii, cu butade și aforisme, uneori grave, profunde, alteori — voit sau nevoit — neserioase. Comentarea operei sale teatrale conține mult mai multe pagini decât scrierile ca atare. Clasificat pentru biblioteca universală în raftul „teatrului absurdului”, Eugen Ionescu și-a dezmințit grăbiții săi exegeți și a demonstrat că teatrul său inovator în formulă conține sensurile unei gândiri adânci, desfășurate pe ample coordonate. Opera sa reprezintă un efort necontenit de a sparge crusta aparențelor, de a disloca straturile multor convenții și prejudecăți mai noi și mai vechi, pentru a scoate la iveală miezul unui adevăr tulburător, fiindcă nu e o certitudine, ci o întrebare. Teatrul său este o căutare, un joc continuu al afirmațiilor și dezmințirilor, un permanent și șocant lanț de contradicții. O dramaturgie sensibilă ca o placă radiografică la cataclismele epocii, fiindcă înregistrează cu precizia unui contor Geiger radiațiile ei nocive. Un seismograf al dezechilibrului unei societăți și al unui timp, de aici și natura specifică ce a provocat atâtea comentarii, acel original aliaj de comic și tragic cu un gramaj în continuu balans, capricios și violent tensionat. De aceea, puțini sînt scriitorii atît de refractari cunoașterii lor fragmentare ca Eugen Ionescu. Puțini își dezvăluie cu atîta zgîrcenie într-o singură piesă universul axiologic, ca autorul *Cîntăreții chele* și totodată al *Foamei și setei*, scriitorul obsedat de pluralitatea aparențelor, care afirmase în NU, cu peste trei decenii în urmă: „Mă întristează chiar că nu există decît două puncte de vedere perfect opuse și că nimeni nu poate remedia această sărăcie a inteligenței omenești, care abia ajunge să fie doar duală”. După cum, puțini scriitori se arată, în același timp, atît de consecvenți unui cîmp problematic dat, ca Ionescu, care-și poartă din piesă în piesă o eternă pereche, un cuplu de pe o planetă precară, care adăpostește în el toate angoasele, toată „ciudățenia” lumii exterioare, toate spaimele și constrîngerile lăuntrice, dar și dorințele, veleitățile și aspirațiile de lumină, fericire, libertate. Peste ei plutesc însă inexorabile, ca o damnațiune, neputința umană, absurdul existenței. A-l privi pe Eugen Ionescu disparat, parțial, sau la întîmplare înseamnă, de fapt, a nu realiza acest continuu zbucium, tragic — pentru că e fără ieșire —, care-l reprezintă, înseamnă a-l recepta schematic, deformat, unilateral. El

* Regia : Crin Teodorescu. Decorul : Paul Bortnovski. Costume : Ovidiu Bubulac. Distribuția : Virgil Ogășanu (Choubert); Gina Patrichi (Madeleine); Ștefan Bănică (Polițistul); Mircea Albulescu (Nicolas d'Eu); Virginica Popescu (Doamna).