

Stela Popescu este o actriță în toată puterea cuvințului, cuceritoare ca prezentă. Un plus de expresivitate și de problematizare a rolurilor sale ar putea să o transforme într-o actriță mare. În legătură cu Stela Popescu îmi face plăcere să-mi amintesc că celebra Papas spunea odată într-un interviu că a început prin a juca teatru de revistă.

Spectacolul lui Dinu Cernescu este un Machiavelli *manqué*, cum ar zice un francez. În încheiere dorim să apreciem pozitiv *Caietul*-program și scurtul eseu al lui Florian Potra, „Machiavellismul Mătrăgunei”, o caligramă a operei Secretarului Republicii, care semna „Istorico, Comico e Tragico”.

Aurel Dragoș Munteanu

Și iată-ne, în sfârșit, în fața spectacolului, așteptat cu nerăbdare aproape trei stagioni. Prima reacție, evident scontată de realizatori, este surpriza. Surpriza tuturor, chiar și a celor care cunosc bine textul — dacă aș fi malițioasă, aș spune că mai ales a lor —, tot timpul reînnoită prin alte mici surprize succesive: o sarabandă de invenții regizorale, scenografice, actoricești, o mulțime de întimplări neprevăzute, de gag-uri, legate laolaltă într-un ritm viu, cu multe schimbări de registru, păstrează fața de spectacol, indiferent de adeziunea sau de iritarea spectatorului, o stare de atenție vie. Surpriză, atenție — iată ceva deloc rău pentru o montare de teatru clasic, veșnic pindită de copierea mecanică a unor scheme de *mise-en-scène* obosite, prăfuite de plictiseală; dincolo însă de impresia momentană a șocului în sine, fantezia este supusă, la rîndul ei, oricît ar părea de ciudat, aceluiași norme ca și rigoarea academică. Rămîne deci de văzut încotro duc *trouvailles*-urile care mișună și forfotesc pe scenă, ce semnificație dobîndesc în context, dacă se armonizează între ele sau se contrazic reciproc.

Un asemenea examen de luciditate analitică asupra spectacolelor care „ne amuză” — sau, după temperament și formație, „ne irită” — este din cînd în cînd necesar, pentru că s-a consolidat la noi în ultimul deceniu o linie destul de continuă și de apăsată a teatrului de fantezie comică, îmbătășind sub aceeași egidă rezultate extrem de deosebite calitativ; citeva mici bijuterii de umor au avut un rol realment înnoitor în învierea actului de creație scenică, dar, paralel, o masă de producții mediocre le-au

Mariana Mișuț (Suzon) și Ștefan Bănică (Figaro)



Teatrul Giulești

NUNTA LUI FIGARO

de Beaumarchais

MOTTO: „Prima regulă de stil este să avem ceva de spus. A doua regulă de stil este să ne controlăm singuri atunci cînd, din întîmplare, avem de spus două lucruri: să-I spunem întîi pe unul, apoi pe celălalt, nu pe ambele deodată”.

G. Pólya, matematician

Nu se poate spune că la noi se joacă prea mult teatru clasic: desigur, o privire pe afiș reține întotdeauna câteva titluri, totuși discerne greu preocuparea constantă, de sistem. Cu atît mai mult, *Nunta lui Figaro* e o alegere perfectă: iată o piesă nemuritoare, din categoria celor ce n-au voie să lipsească din memoria niciunei generații de spectatori, construită cu precizia și finețea unei orlogerii, unde comicul de caracter și comicul de situație se îmbină și se completează în mod fericit, și care, mai presus de toate, nu părăsește sub acțiunea erozivă a timpului, datorită spiritului ei semeț, generos, ironic. Pentru Teatrul Giulești, care se dorește un teatru popular, direct, accesibil, încercînd totodată, prin chiar aceste trăsături, să exercite asupra publicului său o influență formativă cultă, acest fel de opere, bogate și plăcute totodată, sînt baza literară ideală.

trivializat, pe rind, descoperirile. Vedem aproape regulat asemenea montări la Institut, unde au încă, de obicei, transparența și grația unor jocuri ale spiritului; le vedem și în forma lor degradată, în unele teatre de provincie dispuse să încerce totul pentru a cuceri bunăvoința publicului, și unde se imită, fără har, ceea ce a avut succes în Capitală. Pe această gamă foarte largă, reușitele s-au rărit încet-încet. Apariția *Nunții lui Figaro* izbuteste să exprime, sintetic, starea actuală a unui mod de spectacol care a înflorit împins de necesitatea de a înnoi teatrul, și-a îngăduit — și i s-au îngăduit — în acest nobil scop, excese, și și-a epuizat în timp justificarea lăuntrică. Tocmai de aceea, e un excelent prilej de studiu. Întesat de teatralitate, el conține argumente pentru toate nivelurile situației date: o mină pricepută ar putea să izoleze aici cinci-șase variante de interpretare a textului. Dar densitatea „de suprasaturare”, caracterul mai puțin spontan în raport cu edițiile mai vechi, o „pierdere de imponderabil”, de inspirație, anunță un moment de criză a genului, un sfârșit de etapă. E firesc: în întreaga lume, modernizarea teatrului, începută dinspre exterior, înseamnă azi altceva; a fost depășit stratul de suprafață al înprospătării modalităților de exprimare, este vizată însăși substanța a ceea ce se comunică și esența comunicării. *Nunta* e cumva emblema vechiului joc pe care teatrul îl juca nu prea demult, cu plăcere și farmec, stimulându-și nevoia de tinerețe cu scuzabile gratuități; dar gratuitatea intrată în reflex...



Să descifrăm însă partitura.

În momentul în care facem cel mai mic pas pentru a ne apropia spectacolul, prima nedumerire se naște; de fapt, prima contradicție. În mod evident, Dinu Cernescu a intenționat o descriere de mediu și climat social cu ajutorul căreia să elibereze piesa de prețiozitatea fadă în care o închiseseră interpretările de curte, scoțându-i la lumină întregul potențial de viață. Precedentul în această direcție există: se știe că Stanislavski a montat un *Figaro* care nu se petrece doar în alcovuri și saloane, ci și în acele cotloane ale castelului unde trăiesc și au treabă valeții, cameristele, pajii, grădinarii; văzută din această perspectivă, lumea aristocratică arăta un chip ridat, îmbătrânit, lipsit de strălucire. Un model mai apropiat de noi ne-a oferit trupa lui Planchon cu al său *Georges Dandin*; observăm reminiscențele lui în decorul cerut lui Vladimir Popov. Camera destinată perechii Figaro-Suzanne (unde viitoarea

mireasă nu-și probează cununa de lămiță, ci spală cu furie rufe) e jupuită, coșcovită și în teribila dezordine a unor reparații; camera contesei e încă în splendoare, cu tapetele sale de culoarea vișinei putrede, dar și aici obiectele sînt fanate și au început să se deterioreze, iar o mișcare puțin mai violentă va face să se prăbușească bucăți de cărămidă din hornul căminului. Sîntem conduși în bucătăriile unde stau înșirate tingiri, funii de ceapă, unde fierb leșii, pe lingă care toată lumea trece văzîndu-și de treburi. Actul din grădina alege un colț dosnic, spre care licăresc luminile ferestrelor de la castel; pe jos zac deavalma niște amorași de ghips, altădată falnici. Toate acestea laolaltă desoriu un apus de lume, declinul aristocrației, pe care morga nu mai izbuteste să-l acopere. Întreaga valoare a ideii comice, atîta cîtă e, stă în contrastul dintre ifosele și obsesiile erotice ale seniorului de Almaviva, și situația sa materială concretă: țara arde și baba se piaptănă. Dar contrastul e anulat, de îndată ce contele, în respectiva versiune scenică, e la antipodul imaginii aristocratului desprins de realitate: cînd e bine dispus — guraliv, familiar, complice; cînd se înfurie — bătăran, cu mișcări dezordonate, împetritîndu-și vorbirea cu ticuri de jargon. Atunci cînd echipa Planchon-Allio descria meticolos, într-un adevărat „tablou de gen”, acareturile din gospodăria lui Georges Dandin și muncile ce se efectuau acolo, pe scenă se vedea acea viață a piesei care nu încăpea în replică, tot ceea ce putea explica și înțelegia atitudinea și mentalitatea eroului; dar ce explică faptul că un senior de Almaviva se ascunde într-un hîrdău cu var, sau consimte să țină „marea judecată” în aburii și mirosurile din bucătărie?

Ajungem astfel la libertatea esențială pe care Dinu Cernescu și-o ia față de personajele piesei și de relațiile dintre ele, nu arătîndu-ni-le așa cum sînt, restituindu-ne piesa așa cum a fost scrisă (nu acesta a fost oare țelul acțiunii mondiale de recitare a clasiciiilor? dar cite mici abuzuri nu se comit în numele unui mare adevăr — ar spune Figaro...); ci redesenînd oamenii în alte culori, modificînd întîmplările, inventînd dincolo de text și în opoziție cu el, ca și cum între replică și viața pe care o condensează nu se presupune un racord, ci o contradicție. Dacă Almaviva, cum spuneam, arată și se poartă ca un prăvăliaș lovit de streche amoroasă, gonind la propriu după cameristă pe scări și pe coridoare, Rosina e și ea altcineva decît știam; o pasiune vinovată o leagă de Cherubino, pe care regizorul nu l-a admis aici la cei 13 ani ai lui, la granița dintre copilărie și adolescență, gingaș subiect de qui-pro-quo-uri; nu numai că a desființat travesti-ul (atitudine modernă, în substanța ei, dacă-și găsește exacta acoperire în distribuție), dar a importat clandestin situația de *melodramă* din

Mama vinovată (seriere *ulterioră*, evident mai puțin inspirată, care n-are de ce să altereze o operă *constituită* cum e *Nunta lui Figaro*), și a tratat-o în modalitatea *comediei de boulevard*. Jocul cochet, visarea au devenit relație concretă între un paj-flăcău impetuos și o contesă bucuroasă să se poată consola în taina neglijatului său alcov. Nebunia erotică de care s-a molipsit toată lumea din castel (Figaro și Suzanne se îmbrățișează tăvălindu-se pe dușumea, Fanchette se repede literalmente de gîtul contelui) nu țintește să scalde „la folle journée” într-o baie de senzualitate pură și luminoasă, ci, net, să deschidă porțile către slăbirea frînelor de comportament, către o relaxare generală a raporturilor; într-o casă în care valetul și camerista se sărută în fața stăpînei, nu mai există nici un fel de distanțe și de conveniențe. Ca doi burghezi, Rosina și Almaviva se vor certa trivial și puțin lipsește ca soțul gelos să nu-și plesnească nevasta... Pe cînd în text, după o enervare îndelung comprimată, singura abatere de la regulile etichetei pe care o îngăduie contele este să înlocuiască, o dată, pronumele de reverență *vous* cu mai familiar *tu*...



Scenă din final



S-a văzut de mult că lui Dinu Gernescu nu-i plac. la teatru, nici statuile, nici ființele eterice; fiecărui personaj, el îi caută de îndată chipul cej mai terestru, ființa de carne și sînge, și nu șovăie, în acest scop, să-l batjocorească crunt. De aceea, probabil, îl pune pe Almaviva, în toiul unui elan pătimaș, să se încovoie de durerea unui acces de sciatică menit să-i amintească o vîrstă ingrată, de aceea se amuză s-o introducă pe contesă într-un veșmînt de o prospețime îndoielnică și cu părul înnodat în cîteva jalnice moațe de cîrpă. Acest mod de a umaniza prin degradare dă însă prea adeseori rezultate meschine; el nu descoperă de fapt nimic din esența naturii umane respective, ci e simplu mijloc de caricatură, a cărui valoare revelatoare depinde, iarăși, de același factor: dacă surprinde un adevăr implicit, sau inventă în contrasens, de dragul efectului.

Cam aceasta ar fi latura de satiră a spectacolului: *Nunta lui Figaro ca artă cu tendință*. Inconvenientul nu stă în acuzarea acestei trăsături, ci în faptul că ținta satirei nu e riguros definită și atent cîntărită; excesul în deprecierea tuturor personajelor prin brutală „demascare” a viciilor creează un dezechilibru. Subtila țesătură a ambiguităților și qui-pro-quo-urilor, permanența alunecare la marginea catastrofei și mereu reinnoita salvare în inocență din ultima clipă, care fac deliciul acestei literaturi spirituale, nu mai au suport. În Prefața pe care a scris-o pentru a înlesni începutul furtunoasei cariere a piesei sale, într-o vreme în care răsunetul acesteia

era mai ales nonconformist, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais pledează, pe un ton spăsit și cu admirabilă îndeminare, cauza morală a piesei; eroii săi, la limita echivocului desăvîrșit ca sursa însăși a nestabilului echilibru al situației comice, se joacă atît cu virtutea cit și cu viciul, dar nu tranșează dilema, nu ies din cadrele jocului. Nu e cazul, bineînțeles, să luăm ad-literam ironiile transparente ale autorului; dar morala fabei e în desăvîrșita coerență a argumentației sale, sprijinită exclusiv pe un text construit pentru a satisface tot timpul relația dublă între afirmație și negație. În clipa în care această relație încetează, avem de-a face cu altă piesă.

Tot parțial și în amestec cu prima formulă există aici și un alt *Figaro*, tratat în maniera comediei burlești: *Nunta lui Figaro ca artă pentru artă*, teren de numărate acțiuni și gesturi din toate categoriile și gradele de umor: un brînci în spate, în loc de bună-zua, dat de Figaro lui Bartolo la prima sa intrare în scenă e complet neavenit; gag-ul cu miinile, menit să-i sugereze lui Figaro cuvîntul „pecete”, e foarte bun și la locul său; jocul cu capacul de pe oala care dă în ciocot, asfixiind într-un miros pestilențial asistența și completul de judecată, ce-și continuă totuși deliberarea ținîndu-se de nas, se dezvoltă ca un episod independent gratuit; în schimb, prezența la pian a compozitorului Ștefan Zorzor, care acceptă cu încîntătoare disponibilitate și convingere să se integreze jocului colectiv, e o idee amuzantă, cu farmec și oarecare distincție, în ciuda abuzului de scamatorii; iar jocul de umbre din grădină și confuziile pe care le creează reprezintă o ingenioasă și totodată poetică soluție plastică,

pe urma căreia profita întregul ultim act. poate cel mai curat ca tonalitate.

Pentru o fantezie atît de efervescentă e desigur greu să renunțe la prea multe dintre ornamentele pe care le-a inventat; dacă n-o face însă, cu severitatea și discernămintul necesare, se produce o răsturnare de planuri din care defavorizată iese mai ales piesa. Ceea ce reținem din *Nunta* e în primul rînd *vizualul*, nîntrerupta mișcare, senzația de clotic permanent, de colcăială în goană după o mică plăcere, după un mic interes, mulțimea „drăciilor”.

Ciudat însă, tocmai ceea ce trebuiau acestea să sublinieze apare, dimpotrivă, estompat: textul *nu se aude*. Nu mă refer la nervurile sale de intrigă, destul de viguroase pentru a răzbate, ci la arborescența comentariilor, la prilejurile de meditație, la dantela aluziilor, săgeților, observațiilor ascuțite, care au definit cîndva piesa ca operă protestatară, de o neîngăduită îndrăzneală. Sigur că acest caracter incendiar s-a pierdut cu vremea; au rămas însă neatînte inteligența, causticitatea, turnate în tiparele unui stil. Versiunea românească semnată de Anda Boldur realizează echivalentul desăvîrșit al acestui stil, al tuturor nuanțelor, al fineții detaliului, este exactă și elegantă în descoperirea caracteristicilor de limbaj: în spectacol, nuanțele se pierd, se îmbăcesc în numeroase licențe față de armonia și rafinamentul replicii, ba chiar se degradează printr-o rostire voit incultă.

Cu aceasta s-ar putea deschide o lungă discuție despre raportul între cuvînt și acțiune în actul teatral, căreia nu i se va potrivi niciodată o concluzie-tip. *Nunta lui Figaro* e reprezentativă pentru acea caracteristică a spiritului francez în cultură de a investi cuvîntul cu o misiune superioară: înscenarea ei este o problemă de justă măsură între respect și libertate, de discernămint, de perfecță cunoaștere a stilurilor. Ceea ce nu înseamnă, evident, că ar trebui tratată „alb”, ca un recital, că se poate lipsi de suportul unui univers de spectacol viu: ci doar că fiecare element component al acestui univers trebuie trecut prin filtrul unui examen de coerență, gust și cultură, încît să se poată subordona cu suplețe, să poată servi.

Chiar intervențiile în textul clasic nu sînt în mod necesar sacrilegii; există reducții necesare, în acord cu gustul vremii, altele cerute de concepția generală a montării — în cazul de față, renunțarea la pastorală cu Cherubin e o consecință logică a viziunii asupra personajului. Pastorală și în special vodevilul de la sfîrșit au însă o funcție precisă în structurarea întregului, încheind senin dar îndrăzneț, într-o împăcare avizată și liberă de iluzii dulcele, sub semnul „nemuritorului Voltaire”; transformarea în comedie întretăiată de muzică, împetrită cu pasaje în care se joacă, deliberat — uncori excelent —, parodie de Grand-Opéra, nu dă o altă structură, la rîndul ei unitară, ci are darul de a fărîmița și mai mult reprezentația, descompunînd-o, ca

printro prismă colorată, în episoade independente și chiar divergente, dintre care numai unele sînt (mai mult sau mai puțin) izbutite. Important nu e, bineînțeles, a da note și a face media. — nici nu e aceasta treaba noastră —, ci a cerceta dacă, dincolo de amalgamul stilistic, există și poate fi întrevăzută o intenție limpede, *un sens unificator*, care ar justifica, la urma urmei, orice, prin reușită. Mărturisesc cu regret că n-am descoperit acel sens, ael gînd pe care a dorit să ni-l transmită echipa giuleșteană — dacă nu cumva e simpla producere a unui spectacol vesel și antrenant în sine, care să binedispună lumea pe un pretext de autoritate. Întrebarea e dacă nu cumva unii dintre spectatori, neofiți fiind, nu plătesc drept preț pentru o seară agreabilă, pestrîță, cunoașterea și savurarea unor voluptăți intelectuale de un tip mai înalt. E departe de a fi întrebarea acestei singure montări — tocmai de aceea merită să fie formulată răsplat.

E dificil, după toate acestea, să angajăm o discuție aparte despre actori: ei sînt solidari cu spectacolul, la bine și la rău, într-un mod indivizibil. Faptul că Dinu Cernescu obține de la toate distribuțiile pe care le conduce o adeziune absolută și o angajare plină de convingere e, indiferent de calitatea unui rezultat sau a altuia, o remarcabilă însușire profesională (dar și o răspundere cu mult mai mare...). Plăcerea, atîta cîtă e, vine din execuția ireproșabilă a desenului regizoral: chiar și Corado Negreanu, într-un atît de imposibil Almaviva, se aruncă în toate capcanele ridicolului cu același imperturbabil devotament.

Dar vedeta, vedeta nu e, cum trebuia și cum eram convinși. Bănică: hazul său, fiind de farmec și nu de spirit, a fost stîns, șters. Bunul-simț interzicîndu-i să se dezlănțuie „așa cum știe el” față de un rol cu asemenea mitologie, în loc să fie *le meneur du jeu* în indiferent ce mod, a fost un gag-man onest. L-am simțit treaz și vibrant, dar mai mult „pe coarda sentimentală”, în monolog: poate și din cauza tăieturilor din text, acidul lipsea. E evident o problemă de studiu al stilurilor pe care actorul o poate rezolva; ar merita s-o reia, Figaro e un galon de aur pentru o carieră de comedian.

Vedeta, deci, e Mariana Mișuț: o Suzon puternică, robustă, „modulată” pe toată întinderea rolului, plină de haz, de har, de temperament, vioaie, șmecheră, insinuantă, pisi-coasă, compunîndu-și cu delicii fiecare intonație — subreta ideală, și nu numai.

Dana Comnea (Rosine) a fost exact ce trebuia să fie, delicată, puțin rece, reținută; Dan Tufaru — un Cherubino adolescent, senzual, năuc, nu inocent, însă candid și, în ciuda situației în care e pus, de bun-gust. Dorina Lazăr, Traian Dănceanu, Ion Vilcu, Ernest Maltei, Jorj Voicu și toți ceilalți, actori de comedie versați, își fac, corect, me-seria.

Ileana Popovici