

SCHIMBUL

de

Paul Claudel

Mai mult decît o piesă de teatru, *Schimbul* este un poem. Interferența sau mai bine zis substituirea aceasta de genuri literare nu înseamnă un caz aparte în literatura dramatică a lui Claudel. Tot teatrul său este un buchet de poeme, dintre care o bună parte s-au bucurat de îndelung succes pe scenele lumii. Din geniul poetic răspîdit cu profuziune în paginile claudeliene rezultă, de altfel, calitatea, dar și dificultatea, pieselor create de acest autor, mai cu seamă cînd sînt „puse în scenă“, „interpretate“ și „văzute“ astăzi, la interval de aproape două generații de cînd au fost scrise.

Am spus anume „văzute“, „interpretate“, „puse în scenă“, adică am ales trei termeni în loc să spunem, pur și simplu, „reprezentate“, deoarece pentru piesele lui Paul Claudel și în special pentru *Schimbul*, fiecare din aceste trei categorii de transfigurare teatrală ridică probleme foarte grele de estetică și de tehnică a scenei.

Nu vom stărui asupra viziunii. Fiecare spectator — nu numai regizorul și actorii lui — poate avea o viziune proprie a poemului claudelian, fie la o lectură directă — singura cu adevărat recomandabilă — fie la parcurgerea unei traduceri — cu serioase riscuri literare — fie, în sfîrșit, la urmărirea, din fotoliu, a unui spectacol. În acest din urmă caz spectatorul poate fi condus spre universul claudelian pe drumuri ce-l vor integra, firesc, în incantația autorului — sau pe cărări piezișe, din pricina cărora se va depărta de tot ceea ce a mai rămas fermecător în piesele lui Paul Claudel: Poezia.

Pe astfel de lăturalnice cărări am fost îndrumați noi la spectacolul văzut în subsolul teatrului de pe bulevardul central.

Cu toată îndelunga sa experiență profesională — sau poate că tocmai din cauza ei — autorul „punerii în scenă“, regizorul Ion Olteanu, (emerit), nu s-a resemnat să lucreze pe varianta „poem“. ci a pus pedala, cu nădejde, pe varianta „dramă“. Eroare fatală pentru atmosfera spectacolului. Această opțiune regizorală nu a putut avea nici — cel puțin — meritul de a face reprezentăția mai ispititoare pentru „marele public“, de-

oarece nimeni n-ar avea curajul să pretindă că anecdota plată din *Schimbul*, răcită și reîncălzită de zeci de ori, de la Claudel înainte și de la Claudel înapoi, ar conține un simbre de conflict dramatic veritabil sau interesant pentru indiferent ce varietate de public.

Un vag american-indian, rătăcit, pare-se prin America de sud (pe unde a poposit Claudel în peregrinările sale diplomatice și consulare) întîlnește și iubește o și mai puțin definită persoană de sex diametral opus pe care — după obișnuita seducțiune o ia de nevastă. Cu această dulce povară — devenită în pătimașă interpretare a Lilianei Tomescu realmente o „ispită vie“, neo-indianul Ștefan Iordache revine în Statele Unite ale Americii de Nord, undeva la un „ranch“ situat, simultan, lângă Chicago și pe malul unui ocean — detalii geografice care n-au nici un fel de importanță. La fermă, Ștefan și Liliana sînt angajați pe post de paznici-boemi de către un cuplu „mixindrilic“, cum se spunea pe vremuri, pentru o mai precisă nuanță definitorie, la revista „Unu“. Ea — demonul cuplului de stăpîni — a fost artistă și a rămas cu obsesia rolurilor dramatice. El — un sărman imbecil fără fantezie — este „agent de schimb“, reprezentant mult prea tipic al burgheziei americane de pe la începutul veacului curent. Deci, un cuplu tînăr în aventură ascendentă, un cuplu mai puțin tînăr în descompunere decadentă. Din „tac-în-tac“, cum s-ar zice la biliard, cuplurile se dezunesc, se recompun pe alte coordonate, indianul moare, Liliana rămîne cu un copil „în spe“, agentul de schimb nu știe cui să dea **niște** bani pe care nu-i vrea nimeni, casa ia foc, un leagăn primitiv se balansează foarte expresiv, pentru a evoca succesul piesei *Doi pe un balansoar*, iar Gilda Marinescu, costumată în niște draperii funambulești, și foarte „artistă“ în rolul artistei, pune capăt acestui imbroglgio simpluț adresîndu-ne fraza plină de o zguduitoare elocvență: „Akkeri ekkeri ukeri an!“

Aflăm, din prefață — tradusă ca și întreg textul piesei, cu mult talent și simț al poeziei, de I. Igiroșanu, că Paul Claudel a vrut să facă din *Schimbul* o piesă de natură psiho-fizică, din a cărei desfășurare să rezulte transcendența unui proces chimic proaspăt descoperit, probabil, pe la 1900, și anume funcția „catalizatorilor“ în schimburile de substanță. Nu vom stărui. Catalizatorul propus în piesă fiind „banul“, se poate constata, din curgerea părții anecdotice a spectacolului, că banii nu servesc la nimic. Dar ce importanță are ce se întîmplă sau nu se întîmplă în această piesă? Paul Claudel a vrut să demonstreze facilitatea schimbului de pasiuni într-o lume aproximativă, confuză, nedefinită cum pare a fi lumea pseudo-americană din scrierea sa? A izbutit. Întocmai ca la un teatru de păpuși, unde per-

sonajele sînt caracteristice prin liniile exterioare, iar nodul dramatic redus — sau ridicat — pînă la schema gesturilor esențiale.

Dar nu schița de conflict desuet putea să capteze interesul spectatorilor în reprezentația actuală de la „Nottara“, ci profuziunea poeziei în text. Cum putea fi adusă pe scenă această diafană, imponderabilă, inefabilă încărcătură de farmec? Noi nu știm, nefiind de meserie regizori, însă nici Ion Olteanu n-a știut, fiind. Pe undeva, pe niște orificii ale aproximației, prin crăpăturile dorinței de a face piesa „dramatică“, de a o ancora în blamabila realitate socială americană dintre anii 1899 și 1901, poezia a zburat din scenă, luînd cu ea singura justificare posibilă a spectacolului.

Ne pare rău că „punerea în scenă“ n-a găsit cărarea spre vis. Regretul ne este justificat și de împrejurarea că poteca străbătută de noi a trecut, totuși, foarte pe aproape de adevăratul miez al piesei. O contribuție generoasă, în orientarea spectacolului spre adevărata lui tonalitate, au dat-o interpreții. Vom sublinia excelența jocului pătimaș al Liliane Tomescu, plin de o senzuală frumusețe care face din această interpretă una din cele mai mari artiste ale scenelor noastre. Ștefan Iordache a vrut și cam vreo 75% — ca să vorbim în termeni catalizatori — a reușit să fie un indian-american de școală franceză modernă cu gesticulație „hippy“ și vocalize „beat“ — ceea ce nu a contribuit la claritatea concepției sale despre rol, dar nici nu a dăunat polivalenței talentului său. Mai sînt în piesă doi harnici și corecți actori: Gilda Marinescu și Val Săndulescu. Au fost sacrificaii de regie cu ajutorul unei costumații bizare, de parodie. În deosebi, masca lui Val, tip „Unchiul Sam“ leit, grozav de inutil caraghioasă, a dovedit, așa cum spuneam undeva, mai sus, că regizorul a pus o pedală grea pe ideea realismului într-un poem „pornit“, e drept, din realitate, dar nicidecum resemnat în conturul ei prozaic.

Manieristă, fumistă și cam freudiană „scenografia“ imaginată de Teodora Dinulescu. Poate că în altă parte, în alt spectacol văzînd-o, am fi spus că are haz, un pic de poezie bizară și un parfum de „akkeri-ukeri“. Mai mult ne-a reținut atenția cortina, o amuzantă improvizație de guignol. Și ne-a plăcut „muzica de scenă“, adică „ilustrația muzicală“ a lui Gheorghe Cociș, perfect armonizată cu sublimul poemului claudelian, deși ea este în esență, „concretă“.

Un paradox aparent — care arată cum ar fi trebuit montat, cu inspirație liberă și vi-brantă, întreg acest *Schimb* de la „Nottara“.

M. G.

Teatrul Giulești

FREDDY

de

Robert Thomas

Chiar la sfîrșitul spectacolului am aflat că Fernandel, (la care mă gîndisem pe tot parcursul reprezentației) a murit! A murit deci „Freddy“, a murit marele interpret care justifică de fapt existența piesei.

Primul merit al lui Robert Thomas stă în aceea că piesa, scrisă special pentru Fernandel, l-a readus pe scenă pe acest mamut al comediei.

Al doilea merit al lui Robert Thomas (a cărui carieră poartă pecetea unui surprinzător regres, de la *Capcana*, opera vieții sale, nu a mai reușit decât auto-pașișe) e acela că știe să stăpînească meseria scenei, trucerile ei, pentru că așa cum singur mărturisește, atunci cînd scrie un rol, „ascultă actorii, debitîndu-“...

Al treilea merit al lui Thomas e acela că a știut să abordeze un subiect atît de simpatice publicului: lumea cîrului. E o rețetă cvasi sigură: culisele teatrului, circ, operă, redacțiile ziarelor, platourile de filmare. Publicul se amuză să participe la „secretul zeilor“, cu voluptatea copiilor care stau în bucătărie la pregătirea ospetelor... *Omul care primește palmele... Clovnul... Paiațe... etc...* etc... iată numai cîteva asemenea rețete.

Freddy e o comedie ușorică; Thomas a transplantat aici „rețeta“ polișismului său cu intenția de a-i da și o alură comică. Abordînd egal comedia și genul polișist, autorul le cam sărăcește pe amîndouă pînă la urmă, pentru că misterul e diluat, iar substanța comică forțată. Tipurile sînt clasice, de carton, iar tribunalul e o copie standard a comediei italiene. În acest cadru *Freddy* a fost dorit un personaj de mari proporții și dimensiuni. Desigur că un teatru care alege piesa își propune nu numai un divertisment agreabil (pentru că publicul iubește jocul de-a cîrului), ci, totodată, și un succes de casă. Geta Vlad s-a străduit să adîncească substanța umană a personajelor, să le dea un crez scenic, condimentînd acțiunea cu interludii de manej (dar nu totdeauna numerele de circ au fost fericit asimilate acțiunii)... Ne mai amintim de formidabila realizare a lui Ion Fintescu pentru