



Bacău

● INCENDIUL de Dimos Rendis

Intrarea poetului Dimos Rendis în dramaturgie s-a petrecut foarte discret: *Filodendron*, prima sa piesă, publicată în revista noastră*, și-a așteptat multă vreme premiera: *Linie moartă* și-a consumat o existență de efemeridă, într-un spectacol-lectură al Teatrului Mic. Iată acum și cea de-a treia piesă, *Incendiul*, jucată în premieră pe țară la Bacău — într-o realizare scenică, considerată de la un anumit nivel, desigur, modestă — primită cu o politețe cam indiferentă. Nu e un concurs de împrejurări deosebit de favorabil pentru o discuție mai aplicată; să ne îngăduim totuși „un bob zăbavă” dincolo de obișnuita consemnare: pentru că, sub înfățișarea puțin ștearsă a unui teatru „de cameră”, avem în realitate de-a face cu o dramaturgie de un calibru aparte. Într-adevăr: chiar dacă teritoriul dramaturgiei noastre actuale n-a fost încă definitiv jalonat, chiar dacă ultimul cuvânt în materie de grupări, tendințe, filiații n-a fost rostit, se vede limpede că avem în față un autor care-și străbate — poate cam singuratec, dar cu atât mai hotărît — drumul propriu. Lăsând la o parte rezervele ce s-ar putea formula față de una sau alta dintre calitățile textului, lăsând la o parte chiar reușita spectacolului, Teatrul din Bacău merită de aceea elogiile totale pentru receptivitatea sa trează, pentru intuiția artistică justă și pentru pasiunea reală cu care s-a devotat piesei — astăzi, cind multe instituții de artă mai generos dotate (și poate cu mai mari șanse în lansarea unei valori) preferă explicit piesa comercială, fără probleme și de succes sigur.

Originalitatea poetului-dramaturg ține nu de mijloace (două dintre cele trei piese respectă construcția și modalitățile piesei realiste tradiționale), ci de substanța dramei. Aici, Dimos Rendis se desparte de contingentul cel mai numeros al colegilor săi de breaslă, care scriu deocamdată, în majoritate, un teatru de inspirație reportericească, defrișind metru cu metru terenul problematicei de actualitate; el nu pare să simtă nevoia aceea grăbită, alarmată, de a fixa în situații și replici observații proaspete, de ultimă oră, și face un pas mai departe. Ceea ce dorește este parcă să „precipite” stratul tulbure, agitat, al transformărilor curente, să distingă și să contureze,

* Vezi „Teatrul”, nr. 7/1966.

străbătându-l, ceva mai însemnat, mai profund. Nu e o întoarcere de la solicitările timpului, un refuz al participării; dar „problema sa” nu e de a sesiza noul în stare născindă, atita vreme cât e încă pur, desăvirșit, de a defini „modelele” unei evoluții; ci de a descifra ce chip au luat azi dramele generale și eterne ale conștiinței. Respectînd toate proporțiile, Dimos Rendis gravitează pe o orbită ibseniană, misiunea lui în teatru e să urmărească traiectoria șerpuită, ascunsă, a filonului prețios al unor mari teme umaniste. Încercarea de a crea o punte dinspre drama psihologică burgheză spre drama de conștiință modernă, această căutare a *continuității*, dă pieselor sale o anumită dimensiune de clasicitate.

Tema fundamentală a scrierilor lui Rendis este cea a libertății spirituale a omului modern. În *Filodendron*, o familie trăiește dăruiată unui crez pe care a încetat de mult să-l examineze critic. „Filodendronul” le-a invadat existența, a devenit un soi de robie idealizată, pe care nimeni nu mai îndrăznește, nici în forul său intim, să o pună la îndoială; încet-încet, chiar moștenirea sfîntă pe care o simbolizează s-a ofilit, nu se mai știe precis dacă a existat vreun legămint real sau dacă totul nu reprezintă o imensă automistificare. Și iată fața absurdă a lucrurilor: de teamă ca nu cumva această viață construită pe o singură dimensiune să-și piardă orice rost și justificare, fiecare încearcă să respingă, să înăbușe amenințatorul, primejdiosul adevăr. Apariția lui Sans-Rival, omul liber de orice legătură, va sfișia vâlul amăgi-

Andrei Ionescu (Antonis), Ion
Buleandră (Marco) și Kitty
Stroescu (Maria)



riol și va provoca autoclarificarea. În *Incendiul*, căutarea va fi împinsă mai departe: eroul, Marco — intelectual și artist — va încerca să ajungă la capătul acestui drum al eliberării spirituale. Calea sa va fi desăvârșită luciditate, „tehnica” sa — demontarea fiecărei iluzii, desferecarea oricărei legături. Marco va examina — fără parti-pris, fără sentimente, fără duioșie — lumea care îl înconjoară, va trece prin Roentgen-ul gândirii sale toate posibilitățile de angajare: sisteme intelectuale, ideologii și credințe, sentimentul prieteniei și iubirea, obiceiurile și convențiile unanim acceptate. În încăpăținată urmărire a esențialului pur, el va înlătura consecvent, ca pe un leșt, tot ce nu corespunde criteriului de perfecțiune pe care și l-a construit. Dar tot ce e omenesc și viu e alterat de imperfecțiune, imperfecțiunea e însăși inima vieții, impulsul mișcării ei dialectice — și eroul va fi sfărâmat în cleștele acestei contradicții. Renunțând la tot, respingând atît acțiunea cît și comunicarea, încercînd să se ridice deasupra prin gîndire, Marco se va înștrăina de oameni, se va închide iremediabil în sine; inteligența sa, albă și tăioasă ca o lamă, îi va rețeza pe rînd toate punțile, condamnîndu-l la singurătate. În această atmosferă rarefiată, ființa i se va secătui, pentru că pe aceste culmi orbitoare plutește primejdia dezumanizării. Eroul contaminat de luciferism va primi o pedeapsă foarte pămîntească, va fi lovit în însăși iluzia sa de libertate, descoperindu-se deodată nu pe culmi, ci în mocirla compromisului: iubit dar neînțeles, super-intelectualul Marco va fi trădat de soție și de prieteni și va ajunge — culmea! — în triviala situație de soț încornorat, batjocorit pentru bizareriile sale. Gestul de a incendia această viață ratată, depunînd pe altarul-rug, ca jertfă supremă, întreaga sa operă de pictor semnifică recunoașterea unui faliment. „Puterea de a o lua mereu de la început” e o concluzie comună atît pentru *Filodendron* cît și pentru *Incendiul*: ea înseamnă atît a nu te lăsa înrădăcinat în mîlul existenței mărunte, cît și a nu te încăpățîna într-o eroare sublimă, a fi în stare să te întorci și să reieși modest, pe alt făgaș, drumul anevoios al cunoașterii.

Iată deci o literatură a marilor idei, care merită cu prisosință interesul teatrelor, pentru că deschide dramaturgiei noastre o perspectivă dincolo de imediatul și de cotidianul în care e prea insistent cantonată. Nu e mai puțin adevărat că piesa *Incendiul* nu este înarmată, din punct de vedere teatral, pentru misiunea cu care a fost investită: valorile ei sînt mai ales valori literare și filozofice, mai revelatoare la lectură decît pe scenă, îi lipsesc *argumentele dramatice* ale propriului său orizont. Temele sînt *enuțate* într-o ecuație care nu conține germeii autodezvoltării; situația nu progresează, nu se amplifică și nu se transformă, ci este doar examinată pe diferitele fațete, cu o îndelungă insistență, cu un consum de replici pînă la urmă static. Idei subtile nu-și găsesc corespondentul în acțiuni și fapte specifice: singura latură limpede exprimată (evident, și mai ușor de exprimat) este cea o conflictului sentimental, care se dilată excesiv, acaparînd întreaga atenție. Piesa riscă în acest fel să fie primită ca o piesă „de triunghi” întrucîtva intelectualizată.

Inscenarea unei astfel de scrieri, la prima vedere foarte simplă și clară în expunere, ridică regiei probleme dintre cele mai dificile. Asumîndu-și direcția de scenă, actorul Ion Buleandră a săvîrșit deci o faptă temerară — poate nelalocul ei în altă trupă, dar demnă de apreciat în acest colectiv sărac în forțe regizorale, nevoit să desfășoare o complicată cursă cu obstacole în urmărirea unor eventuali colaboratori. Spectacolul său e lucrat cu o remarcabilă grijă pentru coerență, pentru armonie, minuțios supravegheat în logica acțiunilor, ferit de stridențe. Desfășurarea sa este însă prea lină, de un calm cam lipsit de vitalitate; evitînd cu discreție un suspens „polițist” superficial, ironizînd „capcanele” textului, regia nu ajunge totuși pînă la simburile de încordare lăuntrică din care să se alimenteze drama de conștiință profundă. Tributul plătit unui mod de abordare realr.ente serios, dar lipsit de unele unelte profesionale absolut necesare, este un ritm lent, trenant, un fel de „răsucire pe loc”.

Actorii au jucat cu concentrare, foarte curat, cu un extraordinar atașament pentru universul piesei; limitele reale ale rezultatelor obținute țin de problema mai generală, niciodată rezolvată, a condiției actorilor din teatre mai mici și mai îndepărtate, care ajung la momentul decisiv al maturității fără să poată beneficia de sprijinul continuu și calificat al unui regizor în stare să le conducă dezvoltarea, să-i ferească de plafonare. Cel mai sigur instalat în rol s-a arătat Andrei Ionescu (Antonis): el s-a concentrat pe datele temperamentale și de sentiment ale personajului și a jucat convingător și unitar; dar a sacrificat zonele de umbră ale existenței acestuia, compromisul moral, mărunta ticăloșie, cărora era mai dificil să le descopere expresia.

Kitty Stroescu (Maria), într-un rol unidimensionat, a fost limpede, sinceră, exactă. Poate că interpretarea ar fi avut de câștigat dacă actrița ar fi lucrat cu o mină mai ușoară, păstrînd unele mici rezerve, mici mistere, dacă n-ar fi fost atît de „explicită”, de tradițional-feminină. Mișu Rozeanu (Jean), versat actor de comedie, a trebuit să pășească pe tărîmul tragicomicului, și a făcut-o cu multă discreție, intuind necesitatea înobilării mijloacelor obișnuite; scurtul său rol, compus din două monologuri de bețiv, i-a oferit puține puncte de sprijin „în relație” — pricină din care a jucat cam evaziv, creînd impresia că-și aruncă textul în gol, grăbit, cu oarecare nesiguranță.

Pentru rolul principal, Ion Buleandră — de astă dată interpret — și-a ales o gamă de mijloace prin care și-a deplasat eroul în altă sferă, răpîndu-i astfel din originalitate și din importanță. Acesta n-a apărut ca un cerebral mișcîndu-se precis, matematic, în lumea sa de abstracțiuni înghețate și definitive, unde nu mai e loc pentru vreo speranță omenească, pentru elan, pentru o greșeală sau un regret, o lume sterilă în care s-a instalat vidul; ci ca un ins psihologicește frînt, bolnav de oboseală sufletească, mișcîndu-se somnambulic, vorbind ca în transă. Non-actiunea sa nu este rezultatul unei concluzii raționale, nu e o *opțiune*, ci pornește dintr-o lipsă de vlagă, din apatie, dintr-un fel de neputință de a voi. Din această pricină nu se mai realizează dimensiunile într-un fel grandioase ale erorii și nici amestecul particular de înspăimîntător, de straniu și sfișietor din care se naște atmosfera piesei: evenimentele coboară pe planul cotidianului: un incendiu, un adulter, o casă mistuită de foc, niște oameni cu existențele încurcate, ale căror relații, complicate și bizare, nu sînt scutite de o doză de grotesc și de penibil.

Și totuși: ce bine ar fi dacă, în ciuda tuturor greutăților, poticnelilor, riscurilor inerente unui astfel de efort special, teatrele s-ar angaja numai în întreprinderi care să merite osteneala!

Ileana Popovici

Tasi

- ÎMBRĂCAȚI PE CEI GOI de Luigi Pirandello
- ÎNTÎLNIRE LA COPENHAGA de Yves Jamiaque

Prejudecățile funcționează cu o forță extraordinară. Ieșind de la *Troilus și Cresida* sau de la *Livada cu vișini* pe cîți oare n-auzi exclamînd revoltați: „Da' ce, ăsta e Shakespeare?“, sau negînd cu autoritate: „Nu e Cehov!“. Dacă se întîmplă ca în locul lui Pintilie, Peter Brook, în locul trupei Teatrului de Comedie, Royal Shakespeare Company să prezinte în turneu o montare îndrăzneată a unei piese clasice — atunci și numai atunci intelectualii sceptici devin mai puțin siguri de opiniile lor, prejudecățile se clatină, și „viziunile noi” încep să aibă șansa de a fi acceptate.

Și dacă îndrăznești să întrebî pe vreunul din apărătorii clasicii, pe vreunul din cei ce țin partea lui Shakespeare, să zicem: „Dar, în fond, ce înseamnă Shakespeare?“, în majoritatea cazurilor te va strivi sub o privire disprețuitoare și-ți va răspunde lapidar: „Ei, Shakespeare e Shakespeare!“. Se găsesc însă și oameni în stare să vorbească despre Shakespeare nu numai coerent, ci cu reală și impresionantă competență. Interpretarea lor se întemeiază pe tomuri de exegeză și pe atenta disecare a textului shakespearian. Dar nu arareori o astfel de interpretare îngheață, se osifică, transformîndu-se în prejudecăți. Și atunci, uitînd el însuși că în propria lui interpretare intră un factor subiectiv, sau că exegeza în jurul bardului englez a suferit considerabile modificări de la o