

OBSESIA CERCVULUI VICIOS

Nu se poate spune că lui Eugen Ionescu nu i-a plăcut să se „jocce”. Firește, e vorba de un joc al spiritului, al inteligenței și lucidității, așa cum l-a imaginat în „Nu”, discutând cu mîgălă scrieri de prima mărime ale unor autori dintre cei mai talentați și demonstrînd inconsistența sau fragilitatea lor, și aceasta numai pentru a dovedi infinita capacitate a inteligenței de a reinterpretă, de a afirma și nega, în virtutea aceluiași legi dialectice ale gîndirii. Și în teatru s-a jucat, cînd serios, cînd mai puțin serios și, dacă nu ar exista riscul unei înțelegeri minimalizante, ar susține că teatrul lui Ionescu s-a născut dintr-un joc. De la joc a ajuns la filozofie, la sistem, de la înscenarea automatismelor diurne a acces la esența unei lumi, la infrastructura ei. Jocul este gratuit numai în aparență: întotdeauna, mobilul intim e o nevoie de eliberare, de respirație a spiritului.

Cameleonul păstorului — prezentat în cadrul Studioului Mic la televiziune — este un joc, un simplu joc dramatic. Ionescu se află la masa de scris și compune o piesă, *Cameleonul păstorului*, dar se vede că inspirația nu-l prea ajută, că povestea cu păstorul care are un cameleon i se pare destul de anostă, așadar preferă să fie întreprins de Bartolomeus; acesta sosește pe momentul de hiatus al inspirației, se informează asupra muncii de creație. Ionescu îi dă cîteva explicații sumare, prilej pentru a divaga pe marginea propriei concepții despre teatru (tot sumar, firește), apoi sosște Bartolomeus II, cu care discută exact aceleași lucruri, apoi se ivește Bartolomeus III, Bartolomeus IV și așa mai departe, iar cercul vicios se constituie în toată splendoarea. Deși piesa nu e decît un joc amuzant, se întrezărește intenția de a desemna un cerc vicios, care poate fi cercul propriei creații, sau cercul vicios al relației dintre autor și public, sau acela al raportului dintre autor și teatru, sau cercul vicios al existenței. Obsesia cercului vicios prezintă — într-un fel sau altul — în întreaga dramaturgie ionesciană, simbol al vanității lucrurilor ori al imperfecțiunii lor.

Este bine că televiziunea nu l-a pierdut din vedere pe Ionescu (*Cameleonul păstorului* vine după *Noul locatar*), chiar dacă, deocamdată, joacă lucrări mai puțin reprezentative pentru stadiul actual al creației dramaturgului. Familiarizarea cu un nou tip de teatru implică un proces de durată, căci, vai, cîte înțelegeri de-a-ndoaselea n-am înțilnit, negru pe alb, în trudnicele perioade de acomodare! Cîte verdicte nu s-au emis, în totală necunoștință de cauză, de către unii publiciști care confundă nonșalant secolul al 20-lea cu secolul al 15-lea, sau de către alții care suferă acute perturbări biliare numai la ideea că Shakespeare, Caragiale sau Cehov pot fi jucați și altfel decît au văzut domniile-lor acum treizeci sau patruzeci de ani! Nu este ușor pentru unii croniciari anchilozăți să priceapă că teatrul este divers ca însăși lumea, că nu există formule unice, inamovibile, că așa cum fiecare piesă de teatru poartă în structura sa virtualitatea unor interpretări diferite, tot astfel scena este deschisă, prin chiar sensul existenței sale, unor ipostaze teatrale infinite.

Dar să revenim la Ionescu. În montarea de la televiziune, datorată regizorului Titi Acs, am apreciat umorul cu care a fost reliefat jocul inteligent al scriitorului și subtilitatea cu care s-a insinuat obsesia cercului vicios. Regizorul a reușit să dea unitate distribuției alcătuite din actori de formație diferită: Grigore Vasiliu-Birlic (Bartolomeus), care nu l-a mai jucat pe Ionescu, și Ion Lucian (Ionescu), creatorul unui excelent rol în *Rinocerii*. Piesa, cu factura ei specială, i-a permis regizorului să uzeze de mijloacele televiziunii pentru a crea senzația unor apariții deosebite, folosind un actor și un neprofesionist pentru patru personaje diferite dar egale și servind mereu surprize în desfășurarea spectacolului. Evident, nu vom pretinde spectacolului de la televiziune de a fi altceva decât un joc, un joc prin care sintem introduși în mecanismul specific al teatrului ionescian. Sub acest raport, reprezentarea din cadrul Studioului Mic a fost de o neîndoiebnică utilitate, iar umorul plăcut și rafinat al scriitorului s-a transmis integral.

FINALITATEA

O altă emisiune a Studioului Mic, în care un colectiv al Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani — sub conducerea regizoarei Lidia Ionescu — a interpretat cu multă vervă vodevilul lui Costache Caragiale *Ingimfata plăpămăreasă sau Cucoană sînă*, ne-a confirmat convingerea că o caracteristică fundamentală și permanentă a literaturii noastre dramatice este finalitatea, altfel spus sensul moralist, gnostic (influența teatrului francez și cea a teatrului italian au fost hotăritoare în această direcție). Începuturile dramaturgiei românești stau sub semnul unei atitudini active, de interpretare critică a realității. Facca, Millo, Bălăcescu, Costache Negruzzi, Costache Caragiale, apoi Alecsandri au imprimat dramaturgiei moderne românești caracterul angajat, critic și satiric. În genere, erau denunțate extremismele, conservatismul anchilozat și mimetismul modelor, exagerări specifice epocilor de tranziție. Acești precursori naivi și sinceri au pus temelia celei mai fecunde și celei mai reprezentative direcții de dezvoltare a teatrului de la noi, magistral inaugurată de Caragiale, și anume direcția socială și etică, de înfierare a imoralității în toate ipostazele ei. Datorită lor, literatura dramatică românească a devenit o literatură de ofensivă, părtinitoare, tendențioasă, iar cînd teza etică a fost încorporată artistic, s-au născut operele de durată, pe care le reluăm de fiecare dată cu satisfacție.

În ceea ce privește dramaturgia precaragialeană, ea oferă, dincolo de imaginea unei epoci și energia unei atitudini, posibilități generoase de „gimnastică” actoricească, constituind o școală sigură pentru revelarea și verificarea artei interpretative. Personajul care se preface, minte, plînge, exultă, cîntă, dansează este pentru actor un bun prilej de a parcurge, ontogenetic, drumul artei sale specifice. Prilej pe care vodevilul lui Costache Caragiale l-a asigurat din plin actorilor din Botoșani, cu toții bine adaptați textului și stilului, remarcîndu-se, prin mobilitate scenică, Lucia Boga și Ion Apostoliu, care au exploatat mai intens virtuțile rolurilor.

FAULKNER DRAMATIZAT

Nu numai ateatrală, literatura lui Faulkner este — s-ar putea spune — la antipodul teatrului, căci aici timpul și spațiul se dilată incommensurabil, devin subiective, drama însăși e împinsă la limita subiectivității, or, teatrul are o obiectivitate definitorie. În plus, adîncimile labirintice ale prozei lui William Faulkner nu se pot exhiba, sînt netranspozabile scenic.

Și totuși imposibilul s-a comis, cu neașteptate rezultate. Radu Lupan, excelent traducător al nuvelor lui Faulkner și comentator competent al operei acestuia, scriitor el însuși, a izbutit să retranscrie pentru televiziune povestirea *Fum*, conferindu-i expresie scenică.

Chiar dacă în dramatizare a dispărut personalitatea bătrînului Anselm Holland, ciudată, enigmatică, purtînd pecetea universului aceluia misterios, dezordonat, haotic, în care ființa umană rătăcește minată de un destin impenetrabil, chiar dacă relațiile inexplicabile dintre bătrîn și fiii săi gemeni, dominate de violență și ură și teamă, relații cărora patima proprietății le-a imprimat o notă dramatică dură, nu au fost decât vag sugerate, versiunea telegenică a povestirii a păstrat ceva din atmosfera faulkneriană, din asprimea și înțelepciunea eroilor, din primitivismul tulbure al temperamentelor. Autorul dramatizării știa că nu va putea cuprinde totul în cadrul pretențios al unei emisiuni de televiziune, că, oricum, conținutul s-ar fi revărsat peste bord, refuzînd să fie captat în întregime, așa că a optat pentru abreviere, alegînd partea cea mai spectaculoasă a bucății

și anume ancheta întreprinsă de procurorul Gavin Stevens pentru a-l descoperi pe asasinul bătrînului Holland și al judecătorului Dukinfield. Și cred că a procedat bine.

Literatura polițistă ne-a obișnuit cu anchetatorii-oameni de acțiune, cu detectivii-eroi, cu agenții-semizei, cărora investigațiile le reușesc fiindcă sînt inteligenți, ingenioși, curajoși, posesori ai unei tehnici perfecte etc. Stevens nu e nimic din toate acestea. El e un reprezentant răzlet al gândirii elementare, de bun-simț, al înțelepciunii nesofisticate, un solomonian. El riscă pe o carte fără valoare, mizează pe autodenunțarea infractorului, crede în incapacitatea omului de a-și masca reacțiile, acționează drept, egal, decis, deși nu are altă probă decît fumul de țigară închis într-o cutie de metal, probă prezumțioasă și neconcludentă în sine; Stevens este un filozof al gestului, un geometru al psihologiei, dar mai presus de toate un poet. El crede în puterea fanteziei și a spiritului, nu știe, nu deduce, nu insinuează, ci obligă la sinceritate, așa cum procedau vechii judecători. Proba cu fumul este, în esență, proba cu copilul din Biblie. Ea poate declanșa adevărul sau nu poate duce la nimic, fiindcă forța și slăbiciunea ei stau în *unicitate*.

Inspirat distribuit de regizoarea Letiția Popa, Fory Etterle a intuit structura aparte a personajului lui Faulkner și i-a dat spiritualitatea aceea care-l așază în rîndul înțelepților, al temerarilor gîndului. În general, spectacolul — cu excepția scenelor mute care cădeau, prin ilustrativismul lor sec, în afara contextului — a fost o demonstrație de spiritualitate densă și captivantă, pentru care trebuie să fim recunoscători lui Faulkner, scenaristului, regizoarei și bunilor săi interpreți: Fory Etterle, Mircea Albulescu, Boris Ciornei, Virgil Ogășanu, Candid Stoița, Florin Scărlătescu.

Dumitru Solomon



Fotocronica

Teatrul de Stat din Turda

„S F Î N T U L ”

de Eugen Barbu

Regia: Ion Dan

În clișeu: Aurelia Păunescu, Smara Marcus, Mariana Marinescu, Maria Voronca și Teodor Buzca