



Angela Radoslavescu
și Vistrian Roman

culoare, ci doar de importanță. În tot cazul performanțele spectacolului sînt ilustrative pentru capacitatea suficientă a interpreților de a realiza cu credință o reprezentație profesională.

Dumitru Negreanu

Teatrul de Stat
din Sibiu

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

O DESCIFRARE. Textul dramaturgului D. R. Popescu a intrat în comentariul cronicăresc prin spectacolul — semnat de Eugen Mercus — al teatrului din Tg. Mureș.

Iată deci o situație definitorie: textul este legat de buna faimă a unui spectacol, se integrează și se lasă deslușit foarte bine printr-o interpretare regizorală. Dar textul nu este produsul unei scheme dramaturgice de conflict; nici nu se lasă monopolizat de o singură soluție interpretativă; montarea acestui text este o cutezanță căci de fapt *Acești îngeri triști* nu este un text de teatru. Alte piese destăinuiesc virtuțile propriu-zis dramaturgice ale lui D. R. Popescu. O sumă de particularități ale textului, cîteva procedee de desfășurare succesională apar stinjenitoare pe scenă și sînt considerate — în mod eronat — vicii de construcție dramatică, căci textul care a stat și la baza spectacolului de la Sibiu este un tulburător scenariu de film sau de televiziune. Și regizorul Petru Mihail a intuit această adevărată realitate a textului.

ARGUMENTELE. În prima parte a textului dialogul se poartă aproape exclusiv între două personaje: pînă în momentul dialogului erau separate, despărțite unul de altul, singure. Ele se întîlnesc din întîmplare, înoată printre oameni și se găsesc anevoios; dialogul între ele e nervos, eliptic, monosilabic uneori, alteleori plat și frustrat de coerență proprie dialogului în spațiu închis. Există în vorbele lor o detașare și o abstragere voită din logica evenimentelor; și mai presus de toate o stare de febrilitate dorit euforică bîntuie personajele. Iată o evidență care implică existența concretă a mul-

generos al piesei. Căldura și cuceritoarea paradă de săgălnicii a protagoniștilor fac uitate întreruperile flagrante (orbitoare prin lipsa de lumină) necesitate de schimbările de decor și ne dau măsura justă a sentimentalismului de bună calitate urmărit de Edward Radzinski. Angela Radoslavescu a exprimat cu delicatețe chipul tinerei stewardese cu suflet bun și candid, împede înaintată de bucuria dragostei, severă cu propriile-i visuri. Vistrian Roman a urcat de la treapta cuceritorului șarmant, dar puțin lichea și puțin cabotin, la aceea a înfățișării tinărului care, neîncetînd a fi cuceritor, se dovedește a fi totodată un cercetător științific foarte serios și, vai, foarte serios îndrăgostit... Dînd tonalitatea exactă a frumuseții sentimentelor pe care le degajă personajele lor, cei doi actori, ajutați, desigur, de Mihai Radoslavescu, ale cărui merite în portretizarea eroilor nu pot fi ocolite, au fost factorii de permanentă consistență ai spectacolului. I-au secundat Alex Morariu, creator al unui tip de june dezorientat, colorînd cu temperanță personajul căruia îi marchează personalitatea, Maria-Andreea Raicu, exprimînd frumusețe, spirit, glacialitate, Adina Popescu, realizatoarea portretului gîscuței victime. Ricardo Colberti, Vasile Pupeza, Petre Dumitrescu s-au mulțumit să prezinte aspectul exterior al personajelor lor, alți actori ce au trecut prin scenă au avut apariții episodice, unele nelipsite de

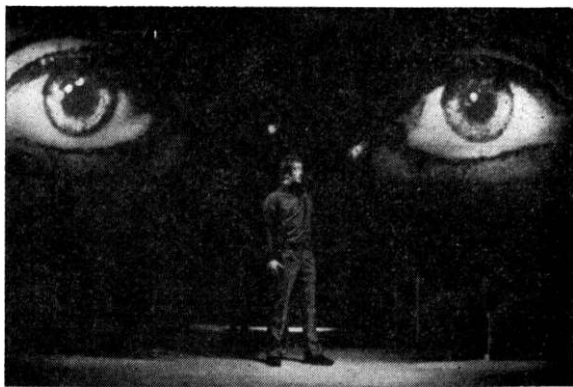
îmii aflată la iarmaroc. Textul nu numai că recomandă dar și obligă. Să ne imaginăm replicile spuse în prim-plan, întretăiate de alte voci, de țipete și chemări pe nume, să ne imaginăm replicile spuse cu tonul ostentativ vesel și ridicat căci sînt replicile unor oameni anonimi care caută pe cont propriu, dar fără nădejde, să iasă din banal, să răzbată cumva din mulțimea care îi copleșește. Dintr-o astfel de vinzoleală își alege autorul personajele pe care le va urmări în secret și cărora le va zgîndări cicatricile: oameni înghesuindu-se, zgomoși și necesar veseli; aceasta este balta în care furtuna veseliei ieftine adună personajele. Regizoral, expulzarea iarmarocului din scenă este o convenție incomodă în spectacol și în același timp falsificatoare. Astfel că spectacolul de la Sibiu te obligă să traversezi îngăduitor primul act ca și cum acesta ar fi o neizbindă scriitoricească. Nu poate fi explicat de ce regizorul a uscat și a aruncat la gunoi tocmai premisa existențială și socială a tragediei acestor îngeri triști. În virtutea intuiției pe care i-am recunoscut-o, Petru Mihail încearcă să-și salveze spectacolul folosind și filmul: pe scenă este montat un ecran de cinematograf pe care se proiectează secvențe așa-zis cineverită. Secvențele filmate (de Wolfgang Weber) sînt proiectate la începutul actelor: spectatorii asistă la un fel de reconstituire mută, indiferentă, deci am putea spune obiectivă, a ceea ce s-a întîmplat pînă la ridicarea cortinei; apoi după prima pauză micuțul film joacă într-un fel rolul retrospectiei. (Película a fost confuză; prea tîrziu își trădează funcția).

Dar și celelalte părți ale piesei sînt tot cinemate. Secvențe, pur și simplu secvențe care au o înervație continuă, secvențe în care autorul injectează în personaje și în spectator un conflict gata oricînd să explodeze. În spectacol însă, secvențele deced într-o poetizare artificială. Sînt lipite una de alta și rostite șnur, cînd de fapt ele au funcții net diferențiate. (Ce rost are îmbesirea textului cu un comentariu liric fad și liniștitor adăugat textului? De ce a fost introdus? Spusă la rampă poezia parcă dorea să aplaneze conflictul să-l îndulcească. Cui folosește ?)

Iată cîteva exemple: Ion locuiește în casa Silviei. El — în bucătărie, ea în camera propriu-zisă. O secvență indică prima tentativă de apropiere între cei doi; secvența următoare este momentul cînd apare tatăl lui Ion. De fapt între cele două momente, cele două secvențe marchează două puncte între care s-au strîns multe zile serbede, egale, anonime. Apariția tatălui îi găsește pe Ion și Silvia în aceeași așteptare încordată, iritantă și sterilă a momentului cînd ar putea fi o pereche.

În text apariția tatălui e stînjinitoare și crucială pentru Ion.

În spectacol tatăl e doar figurant. Alte secvențe: la Silvia vin în vizită: Petru, Cristescu, Marcu. Toate aceste mici scene



„Acești îngeri triști“ de D. R. Popescu
la Teatrul de Stat din Sibiu. Regia.
Petru Mihail. Scenografia, Helmut
Stürmer.

par aproape ridicole pe scîndura scenei, în ciuda faptului că scenele conțin reale tensiuni psihologice și sociale. În spectacol nimic nu sugerează îndelungatele și chinuitoarele răstimpuri în care Ion înțelege și realizează propriul său impas — însingurarea sa, care pentru el este o soluție salutară; și atunci interpretul, Marius Niță, îl transformă — cu ajutorul regizorului — pe Ion, într-un iluzionist care scoate adevăruri din mincă.

De altminteri nefiind exprimat filmic și nefiind înțeles, scenariul ridicat pe scena Sibiului se bucură de o tălmăcire plină de confuzii: în text, Ion, Petru, Marcu sînt oameni care au similare antecedente morale. Numai că Marcu trece drept un zurbagiu simpatic, Petru — un conformist descureț etc. Ion este amendat drept buligan. Pentru că Ion își consumă acțiunile făcînd într-o revoltă fără adresă — oricum inutilă — dar în fața unor oameni vinovați de multe, nepedepsiți și din această cauză, pătrunși de spirit justițiar. Ion își exercită prin gesturile sale necontrolate dreptul la nemulțumire: atunci cînd o face față de colectivitate este aspru pedepsit, dar atunci cînd se adresează individual celor din colectivitate, cei vizati adoptă sau recunosc firescul atitudinii lui.

În spectacolul sibian Ion devine un pocăit care descoperă prea tîrziu că păcatele sale puteau fi scoase basma curată. Cristescu, Marcu, Petru sînt în spectacol doar niște decupaje confecționate pentru a da replica și nu elemente sau produse ale colectivității.

lar sinuciderea lui Marcu produce doar puțină derută rămânând un gest stupid.

În text gestul lui Marcu reprezintă singura soluție pe care nu o poate îmbrățișa niciodată cel care refuză compromisurile.

Încă o dată textului i-a fost răpită valoarea sa reală. *Acești îngeri triști* este o fundamentată atitudine umanistă. Spectacolul este un eșec, un abandon din lipsă de suflu. Sceneografia (Iliehnut Stürmer) foarte ingenioasă —, dar pentru altă piesă. Actorii dovedesc bune intenții și dragoste de text, dar nu aco-peră rolurile decît cu umbra.

Teatrul de Stat din Turda

GAÎTELE

de Al. Kirîțescu

Gaițele lui Kirîțescu este o comedie chiar burlescă; poate fi socotită însă și dramoletă, melodramă. Oricum este un text succulent. Piesa este clasică: o comedie bulevardieră foarte bine cunoscută publicului.

Teatrul din Turda nu are ceea ce se numește trupă, fapt îndeobște cunoscut. Acestea ar fi cele două premise pe care regizorul Aurel Manea și-a ridicat noul său spectacol. Un singur element din cele trei, necesare — text, trupă, decor — a servit spectacolului, și anume scenografia semnată de Paul Salzberger. Decorul — pur și simplu o coincidență — este aproape identic cu cel al spectacolului *Unchiul Vania* pus de Ivan Helmer la teatrul din Tirgu-Mureș: un cadru de metal care schițează pereții unui apartament, cadru de care sînt atîrnate perdelele-pereti. Perfect justificabil decorul: „gaițele” și rube-denile lor sînt o pătură socială temeinic constituită — lumpen-intelectualitatea. Întreaga lor existență este de fapt un lung fișit de perdele, din dosul cărora sînt lacom urmărite înmormintările, intimitățile conjugale și adulterine, ascensiunile și falimentele sociale, economice, matrimoniale.

Un ceas arhaic — de o măreție princiară — stă pe scîndura scenei, chiar la rampă — în primul și ultimul act — și în mijlocul scenei, ca un veritabil personaj, în actul II, actul în care Margareta Aldea se sinucide.

În partea stîngă a scenei, în ultimul plan — un paravan înalt, așezat frontal față de

public; să ne amintim de casele bătrînești cărora proaspăt înstăriții lor proprietari le ridică, în partea dinspre stradă, cite un zid înalt și fâlos, ca de casă cu etaj. În acest zid este o fereastră oarbă: din ea, în ochii publicului își aruncă spotul de lumină un reflector verde; lumina verde și speriată a reflectorului va puncta miezul evenimentelor. Nu începutul lor, nici culminația, ci insesizabilele momente cînd se petrec schimbări de traiectorie a destinelor.

În partitura personajelor Aurel Manea distinge alternările: aducerile aminte și replicile care participă la conflictul în curs de desfășurare. Retrospecțiile sînt momente aproape încremenite: personajele zac cu ochii în gol savurîndu-și iluziile, amintirile romanțat falsificate — un patefon răgușit și urlător îmbibează scena de nostalgii. Și acum invenția regizorală: momentele mute, focose, dintre Wanda și Mircea Aldea, clipele în care se privesc ațîtați, impactul senzorial, sînt însoțite de cioburi muzicale sărind din șlagăr în șlagăr ameițor de repede pînă aproape de ultima modă, precă amenințînd; astfel momentele din prezent sînt și ele aruncate în timp, în amintire.

Mecanismul adulterului este aproape invariabil; acest truism capătă în spectacolul lui Manea greutatea de plumb a iminenței, de pildă o scurtă scenă care se desfășoară între Margareta Aldea și Wanda; între ele nu putea fi vorba de înfruntare; se aflau, simplu, față în față, schimbul de replici este întrerupt, o scadare de metronom le îngheață: capetele celor două femei se mișcă de la stînga spre dreapta în sacadări, ca la două marionete. Cîteva secunde — doar atît. Apoi reiau replicile, dar oboseala a și luat locul oricărei intenții de împotrivire: Margareta și Wanda își vor respecta destinațiile.

Într-o altă scurtă scenă, Wanda va prelua aproape agresiv ticurile și tipicul de „gaiță”: destinația la care și ea va ajunge „într-un sfîrșit”. În spectacol Wanda este imaginea mecanică răsturnată — ca într-o oglindă — a Margaretei: așa cum grafic inițiala M al numelui Margareta este inversul inițialului numelui Wanda.

Actul II.

Este singura dată cînd neputințele actricești ale interpreților — care mergeau de la sîșiala insului lipsit de dinți pînă la rostirea șuierat-afectată a fiecărei silabe — nu mi s-au părut absolut ridicole. Bolboroseala cavernoasă, cloncănitul indescifrabil ca de curcă, celelalte particularități de care am pomenit mai sus, formau în totalitate o domestică grădină zoologică.

Realmente personajele din spectacolul lui Manea sînt niște biete piese de șah într-un crud, dar înconștient rit de sacrificiu în care pionii parcurg patratele albe și negre fără să știe, și în același timp, fără să dea vreun