

Arden din Feversham

pe scena Teatrului din Piatra Neamț *

În dorința de a fixa cât mai riguros experiențele de spectacol, care prezintă un interes deosebit pentru dezvoltarea artei noastre scenice, ne-am propus să consemnăm fișa lor amănunțită (sperînd să aprofundăm problemele specifice de regie, scenografie și joc care nu pot fi decît semnalate în cronicile obișnuite).

Pentru prima noastră fișă, am ales spectacolul cu Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, în Kent, de la Piatra Neamț, pentru că este vorba de o realizare ieșită din comun a celui mai tînăr dintre regizorii noștri tineri, încă student la I.A.T.C., pentru că spectacolul ridică numeroase probleme, pentru că teatrul în care a fost montat se dovedește din nou, cu acest prilej, un laborator al experimentelor teatrale captivante.

Atmosferă, registru dramatic

Un podium ridicat, ca o a doua scenă, în mijlocul scenei; trei arcade prelungite în sus, ce închid, ca niște porți ascuțite, fundalul; pe laturi, garduri înalte, dezordonat încheiate; o podea din scînduri care înaintează mult spre public — totul din lemn ars, lucrat grosolan, și vopsit, pe porțiuni mari, în roșu aprins —, acesta este cadrul în care se situează acțiunea, imaginea-tipar a întregului spectacol, care se descoperă privitorului de la intrarea în sală.

La deschiderea reprezentației, lumina se stinge brusc. În întuneric se aud, amenințător și brutal, câteva cadențe de tobă. Apoi, un fascicול de raze dezvăluie, într-o extremă a primului plan, un om care înfige toporul într-un buștean. Îndată după asta, alt cerc luminos descoperă, în cealaltă extremă a avanscenei, al doilea bărbat, care lucrează niște hățuri de piele. Omul acesta se împiedică, își pierde echilibrul și cade, hohotind homeric. Așa începe *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, în Kent*.

Este un început scurt, viguros, hotărît. Primul nostru contact cu universul scenic se compune dintr-o suită de stridente și acorduri frînte, dintr-o înlănțuire de șocuri:

* DUREROASA ȘI ADEVĂRATA TRAGEDIE A DOMNULUI ARDEN DIN FEVERSHAM, ÎN KENT.

Regia: Andrei Șerban. Scenografia: Ion Popescu-Udriște. Distribuția: Ion Bog (Thomas Arden); Cornel Nicoră (Franklin); Radu Voicescu (Mosbie); Andrei Ionescu (Clarke); Al. Anghelescu (Adam Fowle Bradshaw); Florin Măcelaru (Michael); Sorin Lepa (Greene); Al. Lazăr (Richard Reede); Ion Fiscuteanu (Black Will); Traian Pîrlög (Shakebag); Al. Hatmanu (Un barcagiu); Al. Lazăr (Primarul din Feversham); Olga Bucătaru (Alice); Marilena Neagu (Susan).

intimicural, giffitul neliniștit, sec, al tobei, lovitura de topor, căderea greoacă a trupului vinjos pe dușumeaua de lemn.

Atacul sacadat al acțiunii nu este contrazis de cele ce urmează. Scenograful Ion Popescu-Udriște și regizorul, încă student, Andrei Șerban îl continuă și îl amplifică în mod consecvent. Costumele aspre — din împletitură de sfoară, țesături groase, blană, piele —, obiectele de o brutală pregnanță materială — săbii late, topoare, lemne albe, proaspăt tăiate, șei grele, hamuri —, acțiunile mărunte care se deapănă aproape neîntrerupt sub ochii noștri — se frământă aluat, se curăță cu adevărat legume adevărate —, comportările și relațiile care se definesc — saluturi neprietenoase, schimburi de cuvinte precipitate, încăierări trecătoare —, toate dezvoltă motivul inițial al durtății și tensiunii.

Situată în acest registru de joc, în acest mod teatral, anonima piesă elizabetană (nu o dată atribuită lui Shakespeare) își descătușează pe scenă potențialul dramatic. Acțiunea se reduce, în text, la pregătirea și înfăptuirea unei crime — uciderea gentilomului de țară Arden, a cărui nevăastă, Alice, dorește să se elibereze de căsnicie pentru a putea să trăiască în voie cu bărbatul pe care-l iubește: Mosbie, o fostă slugă. Împotriva celui hăituit se coalizează asasini plătiți, servitori, supuși care vor să răzbune nedreptățile și jignirile îndurate. Cu toate acestea, planurile puse la cale eșuează mereu și trebuie mereu luate de la capăt. În cele din urmă, complicii se adună și își doboară împreună victima, chiar în locuința sa. Urmează degringolada rapidă: crima este imediat descoperită și aproape toți cei care au luat parte la ea sînt pedepsiți cu moartea.

Există ceva halucinant, aproape ireal, în tenacitatea cu care sînt veșnic reîncepute aceleași sinistre pregătiri. Dînd realitate extremă atitudinilor și faptelor concrete care alcătuiesc fondul diurn al istoriei dramatice, spectacolul subliniază ciudata încăpăținare, aproape demențială, cu care personajele distrug și se autodistrug. Micile gesturi aduse de regizor la rampă sînt atît de neașteptate, prin adevărul lor brutal, întreg, nealterat de viață — atît de puțin obișnuite pe scenă —, încît biciuiesc tot timpul conștiința privitorului, creînd o stare de încordare vibrantă. Vechea istorie a crimei pasionale săvîrșite de Alice Arden capătă o claritate și o concentrare bizară, faptele apar ca văzute prin transparența unui ușor delir, în acea stare de spirit în care fiecare amănunt, fiecare nuanță, se întipărește adînc în memorie, siluetele și comportările se detașează viu, egal, contrastant, ca niște imagini de pe un vitraliu puternic iluminat.

A transfigura prin neprevăzut; convenția spectacolului

Neprevăzutul este prima caracteristică a punerii în scenă. Cu cît acțiunea evoluează, se adună surprizele.

Arden își mărturisește gelozia și suferința, în timp ce Franklin, tovarășul și confidentul său, îl masează, frămîntîndu-l țărănește cu pumnii și apoi urcîndu-se cu picioarele pe spatele lui ca să-l „calce” grijuliu, „ca ursul”. Pusă în asemenea context, violent naturalist, confesiunea sentimentală iese în afara obișnuințelor teatrului, căpătînd tonul unei suferințe monoton cotidiene, autentică experiență de viață. Este numai a doua oară că-l auzim pe erou vorbind despre necredința flagrantă a soției sale, dar ni se pare că l-am ascultat în zeci și zeci de prilejuri.

Cei doi ucigași cu simbrie își fac apariția în semiîntinericul verzei, executînd acrobatic, pe gardurile laterale și pe sub caprelle podiumului, un fel de dans al groazei. Momentul este însoțit de un scrișnet sfîșietor de lemn uscat, de vaiete și mieunăuri nearticulate. Sîntem în plină și sinceră melodramă, într-una din acele misterioase și hazlii lumi de vagabonzi și criminali, care se întîlnesc în istoriile picarești și în povestirile romantice inspirate de evul mediu. Nu este vorba de parodie, ci de animarea unei atmosfere jumătate comice, jumătate înspăimîntătoare, redescoperite cu toată credința.

Michael, slujitorul cel fricos al lui Arden, se mișcă în arabesc, evoluînd în imediată apropiere a pantomimei, ca o apariție semifantastică, clown candid și prostuț, de involuntar farmec poetic.

Un sărcat, căruia Arden îi luase cu sila pămîntul, încearcă să-l înduplece. Eroul nici nu-l ascultă, ocupat fiind să-i dezbrace din ochi soția, s-o mîngîie pe păr și pe sîni; apoi se repede și-și izgonește supusul, amenințîndu-l sălbatic. Este o scenă de grav și conștiincios realism social.

În scîndurile podiumului și ale prosceniului se deschid trei capace, trei trape, și de sub ele apar capetele unor eroi care încep să dialogheze, fără să se poată privi, punînd încă o dată la cale crima. Iată-ne acuma brusc transplantați în universul spectacolului absurd.

Toți eroii, sau aproape toți, apar la sfârșitul tragediei altfel decât erau la început, modificați de asasinatul la care au luat parte. Evoluția lor lăuntrică este urmărită în amănunt, ca în cel mai riguros teatru psihologic posibil.

Naturalism, melodramă sinceră, naivă, pantomimă, realism social, teatru absurd și teatru psihologic se contopesc. Peștriți ca o haină de arlechin și mereu neașteptat, acest spectacol nu-și caută unitatea stilistică în calculul rațional al unor forme alese cu bună-știință din aceeași familie formală, ci își croiește viața organică și multicoloră folosind cu dezinvoltură modalități diverse și părăsindu-le cu seninătate, de îndată ce intervine o schimbare în atmosferă sau acțiune. Andrei Șerban se dovedește străin de orice dogmatism al formulei teatrale.

Ceea ce unifică, cimentează edificiul teatral este continuitatea de stări afective, fluxul neîntrerupt al emoțiilor care se dezvoltă în raport cu faptele piesei. Tonalitatea fundamentală a acestor stări de spirit este umirea. Gestul care are însemnătate dramatică este subliniat prin neprevăzutul expresiei, momentul nou se colorează prin contrast cu cele care l-au precedat. Sintem mereu obligați să tresărim lăuntric, să reacționăm adinc, cu reacții întru nimic tocite, la *toate* sensurile și nuanțele. O perplexitate avidă, o candoare fără sfârșit, o neobosită nevoie de a înțelege se topește împreună, transcriindu-se concret în variația de registre, ton, natură a efectelor. În sensul acesta, ceea ce face Andrei Șerban este brechtian; întiul comandament al lui Brecht era, doar, acela de a reda spectatorului prospețimea privirii, vivacitatea unei puteri de observație prin nimic alterate de rutină („...de îndată ce considerăm că un lucru «se înțelege de la sine», nu renunțăm oare de-a dreptul la orice efort de a înțelege?... Este necesar ca lucrul «natural» să capete însemnul insolitului.” — „Teatru recreativ sau teatru didactic?“).

Este interesant de urmărit cum acest fond general de receptivitate dilatată apropie și unifică mijloacele și formele divergente, însinuind convenția în autentic și îmbrăcînd-o în aparentele acțiunii de viață. Astfel, spectacolul își creează un limbaj al său, o convenție care îi aparține. Faptul de viață se transformă în convenție atunci cînd regizorul îi taie brusc desfășurarea, de îndată ce nu-l mai interesează ca sonoritate dramatică. (Așa se întîmplă, la început, cu toate micile ocupații domestice ale Alicei, oprite — illogic, din punctul de vedere al reprezentării mărunț verosimile — înainte de a-și fi consumat desfășurarea reală.) Iar convenția, simbolul teatral se transpun în fapt, într-o acțiune care nu are nici o acoperire în istoria evenimentelor. Finalul este un bun exemplu. Lîngă cadavrul lui Arden stă Franklin. În timp ce povestește cum și-au terminat viața făptuitorii crimei, el zvîrle cu zgomot, la sfîrșitul fiecărei fraze, ceva din mormanul de obiecte grele, de piele, care ascund corpul celui ucis. (Regăsim aici un procedeu — identic cu cel din primele clipe ale spectacolului — de marcarea a accentelor ritmice prin zgomote reale.) Franklin rostește ultimele cuvinte tîrînd anevoie afară din scenă trupul celui asasinat. Ceea ce face aici actorul nu are corespondențe în subiect, iese din logica reproducerii faptelor reale. Epilogul însuși, care se rostește în acest timp, ne face cunoscut că Arden a zăcut neîngropat, acolo unde a fost găsit:

„A stat ucis pe palma de pămînt
Ce-o luase de la Reede cu anasina,
Și-n iarbă, urma trupului, doi ani,
Ba și mai bine, s-a putut vedea.”

Acțiunile imaginate de regizor nu mai fac parte din narațiune, ci constituie un adagio liric, sinteză, coda muzicală a tragediei, transcriind în gest uman înțelesul ultim al spectacolului — durere și groază în fața morții, aspră acceptare a inevitabilei pedepse. Personajul-epilog vorbește și despre adevărul „gol, nepoleit”, care nu are nevoie de adaosuri pentru a pătrunde în suflet. Mișcările lui alcătuiesc un ritual sever și trist al dezvăluirii, obligînd publicul să privească încă o dată în față urmările istoriei ce s-a încheiat.

Compoziția, ideea

Compoziția de ansamblu este riguros urmărită pe toată întinderea reprezentației. Acțiunea este deschisă de un fel de preludiu, expoziție a tuturor motivelor dramatice și tragice ce urmează să intre în mișcare — o zi din viața domestică a familiei



Alice Arden (Olga Bucătaru) în momentul confesiunii finale



Cei doi asasini de meserie : Black Will (Ion Fiscuteanu) și Shakebag (Traian Pîrlag) terorizându-l pe Michael (Florin Măcelaru)

Arden. (Această împărțire nu există în text, unde curgerea subiectului nu se întrerupe ; ea aparține regizorului Andrei Șerban.) Urmărind cum se desfășoară existența diurnă a familiei, din zori pînă în amurg, ne dăm seama cît de adînc a corupt gîndul uciderii conștiința acestui grup de oameni. Despre moarte, dragoste, avuție, putere se discută în timp ce se deretică prin casă sau se prepară hrana. Cu excepția lui Franklin, fiecare personaj își are partea lui în pregătirea crimei. Arden însuși apare bănuitor, gata oricînd să se aperc, conștient de primejdia care-l învăluie și totuși dispus s-o ignoreze. Gîndul abstract al corupției se materializează în relații și împrejurări.

Urmează un episod care dezvoltă dinamic cîteva teme, leagă, desparte, și din nou înnoadă firele acțiunii, păstrînd nuanța specifică fiecăruia — farsa tentativelor ratate de cei doi asasini de profesie, creșterea tristeților și temerilor în sufletul lui Arden, jocul neînțelegerilor și împăcărilor dintre Alice Arden și amantul ei. Linia principală de mișcare a subiectului — pregătirea și înfăptuirea omorului — se închegă treptat din ocolișuri și urmăriri învăluite.

Culminația, lupta față în față, e precedată de un intermediu straniu — noaptea înecată în ceață —, care ia sfîrșit odată cu blestemele pe care Reede, țăranul nedreptățit,



Arden și Mosbie (Ion Bog și Radu Voicescu) față în față, scena jocului



le aruncă în zori împotriva stăpînului din Feversham. Urmează strîns seria înfruntărilor deschise : provocarea, bătaia, ultima capcană, moartea.

De aici înainte, intrăm pe făgașul declinului tragic. Înlanțuirea rațională a faptelor se dispersează, momentele se succed în crîmpeie, realitatea devine coșmar. Destrămarea grăbită sau lentă a tuturor ucigașilor și complicilor împlinește un fel de sumbră apoteoză a justiției prin moarte, pentru ca totul să se încheie într-un moment de aspră meditație poetică — epilogul.

Fiecare episod are un început hotărît, o gradație proprie, un sfîrșit net. Fiecare dezvoltă o anumită tonalitate. Descrierea de moravuri de la început face loc alternanței de scene dramatice și de farsă, care pregătesc mișcarea violentă, abruptă, de mai tirziu. Intermediile lirice încadrează deznodămîntul ca două cezuri poetice, suspendînd virtejul faptelor prin amenințătoare momente de acalmie tragică. Arhitectonica aceasta armonioasă, echilibrată, ține de vitalitatea de fond a concepției, de caracterul organic al realizării regizorale (tăieturile din text se explică și se justifică tocmai prin această necesitate de rigoare și claritate în structură).

De fapt, totul se sprijină pe ideea contagiunii corupției și a pedepsei de neevitat — o idee morală extrem de simplă. Originalitatea lui Andrei Șerban se manifestă în acceptarea nedisimulată a acestei „suprateme“ elementare, în faptul că nu a căutat să o ocolească prin colaterale și forțate dezbateri de idei și prin dispute cu iz de filozofie

Instantaneu de luptă



Sosirea judecătorilor



modernă, ci a pătruns sincer și cu gravitate în profunzimile piesei. De aceea, spectacolul, care izbutește să împingă analiza foarte departe, nu capătă nuanțe de intelectualism, ci păstrează nealterate complexitatea și suplețea celor povestite.

Căci, dacă scheletul rațional al ideii artistice este atât de simplu, această idee capătă carne și sînge în primul rînd prin evocarea unor existențe încîlcite și contradictorii, dominate de un egoism aproape animalic al instinctului și, de cele mai multe ori, lipsite de puterea de a judeca și a se judeca.

Diversitatea acestei vieți care, în text, nu se explică singură, ci doar se arată, cu mulțimea complicațiilor și contrastelor sale, justifică pasiunea regizorului pentru piesă. Reportaj dramatic despre o crimă pasională, istorie picarescă, tragedie a pasiunii exaltate, document realist asupra unor împrejurări și raporturi sociale, tragedia lui Arden făcea posibilă și chiar invita la o compoziție teatrală de mare bogăție tematică și expresivă. Complexitatea a devenit în această punere în scenă, temă, țel artistic principal, modalitate de expresie.

Pasiunea pentru realitate, caracterele

Indiferent de mijloacele pe care le mînuiește, Andrei Șerban nu transformă actul spectral în joc de abstracții vizualizate, sau în mirific univers al visurilor visate cu ochii deschiși, sau în descriere limitată a aparențelor realității, sau în demonstrație sec rațională; el rămîne tot timpul preocupat să aducă în scenă ecouri ale pulsației viei a realității, sugestii ale concreteții și dinamicii autentice. Așa se explică, de pildă, senzorialitatea atât de bogată a spectacolului — calitate nu prea frecventă în teatru. Acesta este unul din paradoxurile cele mai dificil de învins ale realismului scenic; a reproduce întocmai pe scenă aspectele contactului direct cu realitatea nu este cu putință, fără a încălca specificul acestei arte, care are un pronunțat caracter convențional; a renunța la ecourile viei — senzoriale și dinamice — ale acestui contact înseamnă a închide actul teatral în limitele unei convenții sterile, uscat-abstracte sau, cel mult, înzestrate cu o viață de vis. Iată de ce senzorialitatea spectacolului cu *Arden din Feversham* are o importanță principială, ca demonstrație a unor posibilități mai puțin explorate, de sugerare a vieții reale.

În zori, femeia vine alergînd la chemarea soțului. Uriașa cergă albă-aurie, moale, mițoasă, pe care o duce în brațe ca un ghem de lumină, sugerează toată căldura nopții care a trecut. Peria aspră de pai, cu care slujnica încearcă să spele sîngele intrat în dușumele, foșnește stăruitor, în tăcerea incremenită a sălii. Efectul se împlinește atunci cînd stăpîna, aproape ieșită din minți, încearcă s-o ajute, scrijelind scîndura cu unghiile. Prin sunet, inefabilul vizual și tactil se traduce în expresie teatrală. Noaptea înghițită de neguri este în așa fel reprezentată plastic și în joc (cu foarte puțină lumină, reflectată numai de un fond albastru închis, cu siluete negre, care ies din întuneric pentru a se pierde din nou în el, cu glasuri și chemări fără chip), încît evocă umezeala, și frigul, și nesiguranța involuntară a mersului în ceață. Multe alte asemenea acorduri senzoriale intră în structura intimă a spectacolului.

Tendința de a aduce pe scîndurile scenei ecoul confruntărilor nemijlocit senzoriale cu realitatea ne îngăduie oare să vorbim despre realism? Poate, dacă înțelegem prin asta mai mult o modalitate de manifestare spontană, directă, a unui temperament artistic foarte tînăr care, foarte probabil, nu și-a clarificat încă un crez artistic ferm cristalizat, dar care se lasă condus de o sinceră și profundă pasiune pentru realitate. În orice caz, în felul său, spectacolul dă un răspuns întrebărilor care s-au pus în ultima noastră discuție despre realismul scenic, dovedind că este posibilă o sinteză a tuturor cîștigurilor expresivității teatrale acumulate în teatrul modern, care poate să-și dezvolte, prin jocul liber al convenției, legături multiple, mlădioase, pătrunzătoare cu adevărul de viață. Felul în care sînt caracterizate personajele confirmă această atitudine.

Portretele evită și schemele furnizate de tradiția declamatoare, și tiparele psihologizante, și modalitățile mai noi, derivate din estetica parodiei și a absurdului. Majoritatea aparițiilor se constituie limpede în individualități (excepție fac cei doi vagabonzi, cu bună-știință prezenți schematic ca tipuri de falși viteji din lumea melodramei).

Siluete din planul doi (chiar unele cărora dramaturgul le-a consacrat puține replici) capătă pregnanță egală cu personajele centrale. Astfel, Susan devine o apariție stranie, cu gesturi de un calm nefiresc și intonații albe („un automat cu semnale ce răspund mecanic”, ființă „cu reflexe slăbite” — cum spune, în program, Andrei Șerban), incapabilă să reacționeze la faptele înspăimîntătoare din jur; e ce a mai rămas dintr-o nevinovăție crescută în samavolnicie și cruzime. Michael — „iepurele

fricos" — asociază grația unei tinereti gingașe cu o prostie cit se poate de amuzantă și cu candoare; când jalinic, când comic, când înduioșător și neajutorat, personajul își păstrează farmecul de la început pînă la sfîrșit. Pictorul se definește ca un produs perfid al rafinamentului de curte. El este singurul care nu se bizuie în primul rînd pe forța brută și care își învelește pornirile de violență în politeți microase și șiretlicuri sofisticate (s-ar zice că bruma de cultură îl ajută să ucidă mai abil decît ceilalți). Franklin apare ca un om sincer, înzestrat cu putere de înțelegere și compasiune, dar destul de impersonal (și împrumutînd, ca atare, o mulțime din păcatele lumii lui — ieșirile violente, beția, grosolănia, mentalitatea de stăpîn).

Personajele principale se încadrează în dimensiunile tragicului fără idealizare. Arden nu este o biată victimă fără prihană. Violent, senzual și despot, gata oricînd să-și impună dorințele cu pumnul, nu prea deștept, avînd cîntea îngustă a celui care nu lovește pe la spate fiindcă se știe puternic, el este stăpîn pînă în măduva oaselor și își privește și soția ca un bun, deși, în fapt, credulitatea lui greoaie îl dezarmează în fața ei. Dacă moare totuși cu o anumită grandoare, asta nu se întîmplă din pricina puținelor sale virtuți, ci datorită nedreptății adînci a situației în care e pus: dezarmat și singur, cade sacrificat sub loviturile cuțitelor și săbiilor mînuite de șapte oameni, ca un animal vînjos căruia i s-a luat orice puțință de apărare.

Despre Mosbie, amantul Alicei, știm numai că îl doare crunt poziția sa de inferioritate socială, că nu suportă să i se aducă aminte că a fost slugă, că este ros de morbul parvenirii. Dacă o iubește sau nu pe soția lui Arden, dacă se supune pasiunii ei din dorință sau numai din calcul, dacă e pătimaș sau se lasă dus de împrejurări — nu aflăm. Îeșind în afara șabloanelor de intriganți mefistofelici, aplicate de obicei personajelor care au funcția sa, el rămîne pînă la capăt enigmatic — ca una din acele prezențe fluide, nedefinite, pe care le întîlnim cîteodată în viață și pe care nu izbutim să le înțelegem pînă la capăt.

Dintre toți, regizorul o „iartă“ numai pe cea mai împovărată de vinovăție — Alice, inspiratoare și făptuitoare a crimei. Ea este concepută, foarte simplu, ca întrupare a pasiunii. Minte cu iscusință diabolică, se apără sălbatic, dar pare să se purifice în întregime, cînd spune:

„Numai iubirea ce i-o port lui Mosbie
M-a-mpins la fapta-aceasta; de-am putea
Să ne iubim în voie, soțul meu
Nu ar muri. Dar nu e chip într-altfel.“

Pasiunea ei apare ca o nenorocire, fără drum de întoarcere, cînta ei convinge. Cînd vorbește despre dragoste sau promite bărbatului omorît să-și răscumpere vina iubindu-l după moarte, avem impresia că, undeva, în afara acestei lumi sălbatice și egoiste, poate exista într-adevăr un paradis al îndrăgostiților, că marile iubiri pot realiza fericiți desăvîrșite, fără granițe. Acest omagiu adus sentimentului iluminează spectacolul printr-o undă de intensă speranță nedefinită. Și este, iarăși, un element nou, în peisajul spectacolului nostru contemporan, în care pătimașa pledoarie pentru idee a lăsat cîteodată în umbră sentimentul. Șerban ne reamintește ce univers fascinant oferă artei dezlănțuirea marilor sentimente.

Realizarea — un moment în evoluția teatrului din Piatra Neamț

Actorii urmează cu dăruire și conștiinciozitate solicitările textului și ale regizorului. Ion Bog (Arden) respectă nuanțele caracterului central; înzestrat cu o statură impresionantă și cu un potențial mare de energie, acest actor poate să devină, dacă își continuă evoluția de pînă acum, un protagonist de „categorie grea“, prețios în atacarea rolurilor care cer forță și densitate expresivă. Olga Bucătaru (Alice) se manifestă ca un temperament dramatic; există momente în care personajul îi scapă, dar, în mare, ea izbuteste să învingă dificultățile partiturii și să-și investească eroina cu sinceritate și putere de convingere. Cornel Nicoară (Franklin) reușește una din realizările cele mai bune din spectacol, prin discreția și firescul unui joc care lasă totdeauna să se bănuiască, dincolo de gestul imediat, un univers spiritual viu. Florin Măcelaru (Michael) dă „tepurelui fricos“ grație plîpînd și un fel de umor diafan, cristalin, de o factură aparte; este, poate, cea mai personală dintre interpretări. Radu Voicescu (Mosbie) iese din tiparele sale de pînă acum; evitînd îngroșările, el nu reușește să urmărească peste tot egal

ideea rolului. Interpretarea lui Andrei Ionescu (Clarke) marchează un salt în cariera acestui actor, descriindu-l pe zugrav cu subtile nuanțe. Un cuplu comic, care dovedește, pe lângă vervă și umor înnăscut, antrenament bine asimilat, prezintă Ion Fiscuteanu (Black Will) și Traian Pîrlog (Shakebag). Marilena Negru (Susan) este acea stranie și impresionantă ființă cu reflexele anihilate, așa cum o dorea directorul de scenă, atunci cînd nu se străduiește prea zelos să joace puritatea pierdută și suferința. Sorin Lepa (Greene) pare tentat să alunece spre intonații declamatorii, dar compoziția fizică și de comportare salvează personajul.

Se însuflețesc în spectacol roluri și momente ratate, din care reținem doar conturul mare al intențiilor (convorbirea cu barcagiul sau marea scenă a blestemelor). Cea mai direct supărătoare deficiență se ivește în vorbire, atunci cînd, căutînd să nu trădeze ritmul foarte energetic, interpretii pierd coerența versului. Dar asemenea inegalități și stîngăcii, care grevează, fără îndoială, realizarea, nu dizolvă jocul de echipă, coeziunea internă a interpretării de ansamblu; este limpede că toți interpretii au muncit cu îndrăjire pentru a concretiza scenic potențialul dramatic al piesei și că au izbutit, în mare măsură, să însuflețească un mic univers unitar.

Neajunsurile lui totuși de insuficiențele de intensitate ivite în joc. Interpretii nu izbutesc să acopere pe toată suprafața gradărilor, creșterile de tensiune și culminațiile indicate în desenul punerii în scenă. De aceea se întîmplă să admirăm la rece ineditul viziunii de ansamblu și subtilitățile ei, fără să fim stăpîniți de ce se petrece în scenă.

Teatrul din Piatra Neamț poate înscrie tragedia lui Arden printre reușitele sale frumoase. Micul ansamblu, care părea dizolvat la începutul stagiunii, s-a refăcut și a intrat din nou în competiție cu vechile sale recorduri, creînd toate condițiile pentru ca montarea să fie dusă fericit la capăt.

Scenografia lui Ion Popescu-Udriște, de pildă, reprezintă unul din succesele creației noastre de costum și decor. Continuînd experiența de valorificare a materialelor dure, grosolane, începută cu prilejul punerii în scenă de la Teatrul de Comedie, *Troilus și Cresida*, scenograful a imaginat și a realizat — cum se poate înțelege din întreaga analiză a spectacolului — o compoziție plastică viguroasă, încărcată de sensuri poetice și foarte propice jocului, viziune simplă și în același timp mobilă, bogată în posibilități de variație. (Chiar și în detalii — de pildă, în machiajul și perucile executate de excelenta profesionistă Elisabeta Popa Mîjea — calitatea impune.)

S-a observat, cu o nuanță de reproș, că teatrul din Piatra Neamț este o pepinieră a talentelor tinere, o stație de scurtă durată a experimentelor, o rampă de lansare a absolvenților. Adevărat; dar nu este nimic rău în asta, dimpotrivă. Dacă acest teatru ar renunța la ambiția descoperirii și verificării de noi talente, el ar aluneca, foarte probabil, în mediocritatea unei stabilități lipsite de surprize și egale cu sine, întrucît fixarea definitivă a acestor talente în colectivul de la Piatra Neamț este o ipoteză cel puțin utopică, în condițiile de astăzi. Măcar de ar exista în țară, și chiar în București, mai multe stații-pilot care să accepte riscul de a îngădui tinerilor îndrăzneala marelui început!

Cel mai tînăr regizor

Andrei Șerban — cel mai tînăr regizor din teatrul nostru — se află la al patrulea spectacol. Putem să încercăm o schiță a regiei sale, căutînd să definim caracteristicile acestui prim reprezentant al unei noi generații tinere care se afirmă în direcția de scenă.

Capacitatea de a-și îndruma interpretii nu se limitează, în munca lui, la preocuparea pentru antrenamentul fizic și vocal. Tînărul director de scenă se arată preocupat de gimnastica lăuntrică a actorului, domeniu în care, deocamdată, nu a obținut decît o parte din ceea ce și-a propus.

Montările lui demonstrează un simț neobișnuit al expresivității spațiului; întrebuințate dinamic — podeaua cu trape, platforma de avanscenă, gardurile laterale, porturile fundalului joacă și sînt folosite, pe toată suprafața, ca spațiu posibil de mișcare. Actorii joacă unele momente chiar sub podiumul central, sau în spatele lui.

Arden din Feversham dovedește, ca și *Șeful sectorului suflete*, mobilitate în mînuirea ritmurilor. Tragedia se desfășoară precis și rapid. Uneori ai impresia că personajele apar din pămînt și dispar fără urmă, atît de hotărît și rapid sînt executate intrările și ieșirile, atît de ușor se eliberează sau se umple scena la sfîrșitul și începutul diferitelor episoade. Ritmul acesta ferm nu are ceva de împărțit cu ritmul exterior, mecanic, care obosește și enervează la teatru, fiindcă scufundă totul în plictiseala apro-

ximațiilor și neglijenței. Precizia și claritatea interpretării nu se dezintă decât în câteva momente, în vorbire. Ritmul încetează să fie o caracteristică formală și se dovedește rezultanta tonusului vital, general, al spectacolului, expresia stării de spirit colective pe care se întemeiază jocul.

Plastic, regia exploatează valoarea materiei, în costum și decor, și desfășoară forța dramatică a desenului mișcării și dinamica luminii. În ilustrația sonoră, regizorul preferă de multe ori muzicii, sunetele reale, produse „pe viu”, folosindu-le conform unei stricte organizări ritmice și alegînd cu grijă succesiunea și asocierile de timbre.

Însușirea cea mai pregnantă a lui Andrei Șerban pare să fie, însă, fantezia — deseori alimentată de simțul observației. Am citat, în argumentație, multe din invențiile de acțiune, situație, raport dramatic, ambianță, care intră în țesătura mizansceni. Spectacolul cuprinde încă multe alte asemenea momente. Aceste invenții regizorale nu atrag atenția asupra lor, nu se remarcă în sine, în timpul vizionării, deoarece se identifică organic cu întregul. Ele ies în evidență doar la analiză.

Toate aceste însușiri apar subsumate unei interesante orientări. Cînd, în urma ofensivei pentru teatralizare, declanșate de Radu Stanca, Toni Gheorghiu și Liviu Ciulei, s-a afirmat pleiada tinerilor regizori, astăzi foarte cunoscuți, pentru noii veniți de atunci, principala problemă era aceea de a defrișa terenul neexplorat al expresivității spectacolului modern, de a încerca toate posibilitățile de vizualizare și dinamizare organică a actului scenic. Pentru al doilea val de tineri, care intră acum în regie, această perioadă de explorări și căutări e încheiată. Ei vin să culegă roadele eforturilor depuse de cei care i-au precedat. Ei se arată — în persoana realizatorului despre care e vorba, cel puțin — mai puțin legați de un anumit domeniu de expresivitate, mai dezinvolti în mînuirea mijloacelor, tocmai pentru că tinerii dinaintea lor au știut să lupte cu fanatism și să învingă, dovedind valabilitatea cîtorva direcții. Șerban se anunță în chip de campion al unei noi preocupări, aceea a sintezelor libere, nestinjenite de prejudecăți intelectualiste sau dogme formale, a alianțelor vii între idee și sentiment, între convenția îndrăzneată și autenticitatea impregnată de sevă a faptului real.

Mai important decît toate însă este, în ceea ce privește grabnica afirmare matură a acestui talent tînăr, timbrul sensibil pe care îl aduce montarea sa, dovedind că ceea ce face Andrei Șerban se întemeiază pe un mod propriu de a trăi actul artistic. Originalitatea lui *Arden din Feversham* se reliefează dacă situăm spectacolul în contextul lui firesc, raportîndu-l la viziunea contemporană a teatrului nostru asupra dramaturgiei elizabetane. *Cum vă place* al lui Liviu Ciulei a reprezentat un moment de jubilație al unui spirit clasic, un joc impregnat de bucurie și încredere în emoțiile simple ale vieții simple, o idilă adevărată, bărbătească, nu lipsită de unda amară de scepticism care echilibra realist și intensifica prin contrast viziunea pastorală. Era o concepție care și-a găsit suportul cel mai potrivit în abundența senină, exuberantă a Renașterii timpurii. *Troilus și Cresida* este, în concepția lui Esrig, o interpretare modernă a materiei shakespearceene, fundamentată pe pasiunea ideii și pe o înaltă tensiune intelectuală, și animată de frenezia polemică. *Arden din Feversham* — pe care Andrei Șerban l-a dorit apropiat de spiritul și forma misterului medieval — este o reprezentare care subordonează elanului afectiv analiza social-psihologică. Sentimentul global pe care îl comunică se împletește din uimire, teamă și speranță: uimire în fața hățișurilor de complexitate a vieții, teamă în raport cu dezlănțuirile oarbe ale unui egoism apropiat de animalitate, speranță în forța de purificare a iubirii. Piesa apare ca privită cu ochi larg deschiși, care văd în realitate un permanent miracol, cînd înspăimîntător și enigmatic, cînd iluminat de reflexul unor înălțări fără nume. Andrei Șerban este un regizor care simte profund minunea vieții, foarte probabil un creator de teatru poetic.

Ana Maria Nartî