

Regia și pictorul-scenograf au acordat o importanță exagerată decorului, alcătuind complicate imagini de acvariu mecanic pentru o piesă care cerea un fundal de discrete sugestii. Mai bine gândită, mișcarea luminilor a urmărit dezvoltarea elementelor de atmosferă cu bune efecte, mai ales în primele trei tablouri.

Iona a ridicat probleme de o totală nouitate autorilor spectacolului și, dincolo de rezervele adresate regiei, a depășit multe dificultăți și „a răzbit oricum” dincolo de rampă, stabilind în sală un climat artistic de zile mari. Nu ne îndoim că piesa lui Marin Sorescu deschide un capitol tulburător în istoria dramaturgiei noastre și că data primei sale reprezentări nu va rămâne indiferentă viitorului.

V. Mîndra

# Ivan Helmer ●

„NEÎNȚELEGEREA” de Albert Camus

la Teatrul de Stat din Arad\*

Între regizorii noștri foarte tineri, Ivan Helmer este o prezență paradoxală. În mijlocul colegilor săi, îndrăgostiți de cele mai vii mijloace ale acțiunii, Helmer își alege ca primă armă liniștea, suprafața de calm transparent a actului scenic; în timp ce Manea, Șerban, Ovanez, Eugenia Ionescu se pasionează pentru „reîncărcarea”, reactivarea vorbirii și a mișcării pe scenă, pentru comunicarea descătușată și dezlănțuită, Helmer coboară vocile cît mai jos și șterge mișcările pînă aproape de imobilitate. Un teatru care își găsește teatralitatea în voința de nespectacul, un teatru care îmbracă fiecare cuvînt în tăcere și devine activ prin întrebuintarea zgîrcită a mișcării; codul scenic al lui Helmer cuprinde și el o reacție față de aspectele tocite ale teatrului de astăzi, de la noi și de aiurea, căutînd însă pe un drum contrar celui obișnuit redescoperirea teatrului în concentrare.

*Neînțelegerea* lui Camus aduce, în linia acestei căutări, spectacolul-model, spectacol-profesiune de credință. Față de această realizare, *Ingrijitorul*, cea mai bună punere în scenă de pînă acum a regizorului, era încă un joc exuberant. Datorită facturii aparte a textului dezordonat și nepregătît al lui Pinter, Helmer putuse încă să aducă variație înăuntrul formulei sale reținute de teatru, să schimbe ritmurile, să coloreze aparițiile eroilor, să închidă în amănunt surpriza. În *Neînțelegerea*, Helmer își duce pînă la capăt voința de simplitate. Lanțul de despuieri și de antiefecte pe care le aduce pe scenă este, într-adevăr, neașteptat. Spectacolul ne amintește o piesă muzicală pentru mai multe instrumente scrisă „la unison”, un tablou pictat în nuanțele unei singure culori. Îi lipsesc deosebirile de ton, contrastele și armonizările; toată viața lui se adună pe o singură fișie îngustă de reacții și atitudini — dar aceasta este supusă unei iluminări atît de puternice, încît este greu să spui dacă îngustarea a adus aici o sărăcire a actului teatral, sau dacă nu cumva tocmai ea l-a investit cu ciudata lui bogăție în golițiune, cu tăria lui calmă, albă, densă.

Și textul lui Camus este, poate, cel mai potrivit pentru o asemenea simplificare. Acel laconism al cuvîntului șlefuit, care creează parcă vid în jurul său, pentru a se dezvălui în adîncime; acea intensitate și acea precizie a senzațiilor desprinse din tot, cu o claritate care nu iartă; acea înceată desfășurare de timp, care dă mereu

\* Decoruri : Helmut Stürmer, Costume : Eva Györfy. Distribuția : Zoe Muscan (Martha); Elena Drăgoi (Mama); Gabi Dalcu (Maria); Ion Petrance (Jan); Ioan Șerban (Bătrînul servitor).

iluzia încremîntării, a opririi în loc, înregistrînd totuși ca un șoc fiecare schimbare măruntă — toate caracterele scrierii lui Camus, care fac din *Neînțelegerea* o lucrare atît de dificilă pentru teatru, și-au găsit în modul de lucru al regizorului terenul prielnic. Poate că nu este vorba de o întîlnire, fericită ca multe altele, poate că Helmer, care este un om de teatru deosebit de sensibil față de nuanța textului, și-a cristalizat voit sau fără s-o știe „estetica” pentru a se supune tiparului camusian. Pentru prima dată într-o montare a sa, dezbrăcarea scenei de efect capătă tăria stilului limpede, organic crescut din idee, matur.

*Neînțelegerea* este una dintre puținele piese moderne care caută și se apropie mult de idealul tragediei. Ea este mai puțin decît oricare altă piesă a lui Camus construcție intelectuală. Ideea se topește în situație, acțiune, conflict, iar acestea capătă acea obiectivitate a acțiunii cu adevărat teatrale care îngăduie spectatorului să judece faptele de scenă prin ele-insele. „Cazul” tragic e limpede: Martha și mama ei ucid pe toți călătorii înstăniți care se opresc în hanul lor, nu din dorință de înavuțire, ci pentru că lumea închină în care se trăiesc le-a adus la exasperare. Ele caută o ieșire, și visul care le atrage și le aruncă din crimă în crimă este acela al unui viitor trăit bogat și liber, unde va pe malul mării calde, între flori și ape, care să răscumpere apropierea morții. Pentru că amîndouă trăiesc cu gîndul neîntrerupt al morții, socotindu-se chiar binefăcătoare față de cei pe care îi ucid și care, alfel, ar fi cunoscut, poate, o moarte mai crudă. Aici este greșeala tragică, și nu atît în faptul că fiul și fratele lor nu și-a mărturisit identitatea, nu în așa-numita neputință a comunicării. Adusă astfel în centrul acțiunii, acea obsesie a morții, care face nodul prim al creației camusiene, se supune judecății spectatorului, dovedind, dincolo de toate interpretările scriitorului, nefirescul și imposibilitatea unei vieți trăite tot timpul cu ochii deschiși spre moarte.

Prima condiție care îngăduie cristalizarea climatului este creată de decor. Helmut Stürmer, care a lucrat de mai multe ori cu acest regizor, a reușit aici decorul fără de care nu ne mai putem închipui ideea regizorală. Este o încăpere dreptunghiulară, albă, încadrată de sus și din laturi de chenarul plafonului și al peretilor de scindură aspră și tăiată, geometric, de fereastră și de ușă. Obiectele din mijlocul camerei — masa grosolană și taburetele pătrate sau, în actul II, patul de scinduri — repetă formele rigide ale încăperii și factura neprimitoare a materialului sărăcăcios. În rest, aproape nimic — nici un singur element de recuzită. Obiectele cerute de acțiune — registrul, cana cu apă, tava cu ceașca de ceai — apar atita timp cît este nevoie și sînt îndată scoase din scenă. Un crucifix negru, fixat în peretele alb al fundalului, veghează pregătirea crimei.

Formele sînt calculate pentru a comunica un calm al apăsării, al spațiului închis și dușmănos, iar albul obsesiv și cenușiul mort al întregului vorbesc despre însingurare. Reușita laconică a tinărului scenograf amintește într-un mod original unul din modelele magistrale ale decorului românesc modern — încăperea tragică în care Liviu Ciulei așezase lumea fără ieșire din *Intrigă și iubire*; mai reținut, și părăsind tonalitățile romantic-schilleriene, decorul *Neînțelegerii* se inspiră din același principiu — claritatea de expresie a spațiilor construite, viața compoziției arhitecturale — aducînd la exasperare sentimentul de pustietate și sugerînd tot timpul dorința de fugă — unde va, unde această încordare rece, tăcută, nu este cu putință.

Greu ar fi găsit regizorul un alt decor în care micile gesturi și pozițiile fixe să capete o asemenea valoare dramatică. Așezate oriunde, între suprafețele acestea geometrizate, care păstrează, totuși, însemnele unei rarefiate vieți omenești, siluetele se decupează apăsător, ca într-o gravură veche, și fiecare mișcare apare subliniat. Efectul este întărit de costumele Evei Györfy, care monumentalizează discret linia vestimentelor 1900, apăsînd și mai mult aspectul de liniște nefirească. Dacă Helmer le-ar fi îngăduit actorilor o mărunță agitație obișnuită de teatru, farmecul s-ar fi putut rupe, decorul și-ar fi putut pierde fascinația, spectacolul ar fi devenit un oarecare spectacol realist. Dar directorul de scenă a condus interpreții cu o severitate nedezmințită. Toate personajele au căpătat aceeași vorbire stăpînită, joasă, monocordă. În tot spectacolul se strigă numai de două ori — și atunci nu este vorba de un strigăt violent de scenă, ci de scurte ridicări ale vocii care fac să vibreze liniștea. Culminațiile sînt clădite pe mișcări frontale, care țin actorii drepti, imobili, în primul plan, oferindu-i cu fața la public, ca într-un oratoriu; cele două-trei momente mici din fiecare act în care actorii joacă așezați cu spatele la spectator capătă și ele o expresivitate neobișnuită. Urmărind spectacolul, îți dai seama cîtă dezordine, neglijență și agitație inutilă cuprinde modul banal de teatru și ce mare forță teatrală cuprinde concentrarea.



Zoe Muscan (Martha), Ion Petrache (Jan) și Elena Drăgoi (Mama)

Dar consecvența înverșunată a simplificării, a daonismului formelor, care este atât de al lui Camus, a adus o răsturnare de tonalitate pe care, s-ar zice, regizorul nu o prevăzuse. Pentru că Helmer mărturisește singur, în însemnarea-prefată a montării, că a dorit să realizeze un spectacol al dragostei și al generozității. El scrie: „Martha nu-și recunoaște, formal, greșeala. Dar, în ultima scenă, durerea sinceră a Mariei reușește s-o miște. Și tristețea o readuce în lumea noastră, care este cea a celor zece porunci. Așa câștigă ea liniștea tuturor eroilor de tragedie — *catharsisul*”. Or, și în text și în spectacol, Martha nu se întoarce în lumea noastră: *catharsisul* ei este de cu totul altă natură decât acela al lui Oedip, pentru că ea nu-și poate recunoaște vinovăția, pentru că îi lipsește criteriul viu care i-ar îngădui să înțeleagă ce a făcut: *catharsisul* ei sălbatic, inuman, se naște în zonele dostoevskiene — sau nietzscheene? — de dincolo de bine și de rău, în lumea nemișcată și pustie a lui „totul este permis”. Martha câștigă în final această liniște a distrugerii, pentru că abia după moartea fratelui, ucis de mîna ei, și după sinuciderea mamei, Martha a dus pînă la ultima ei consecință nebu-neasca și imposibila ei credință. De aceea Helmer nu a putut să încline balanța dez-nodămîntului spre dragoste. Eroii lui Camus care caută iubirea — Maria, Jan, Mama — au dreptate, dar sînt înfrinți. Indiferența Marthei triumfă și triumful acesteia înseamnă distrugere totală: ea dă tonalitatea înghețată, ca de sticlă sau de metal, întregului act de teatru.

Dar ce indiferență este aceasta! Scriind despre înaintașii eroilor săi — despre Kirilov, Stavroghin, Ivan Kanamazov — Camus vorbește despre „lumea pasionată a indiferenței care urlă în inimile lor”. Cuvintele trimit de-a dreptul la eroii camusieni, la climatul lor spiritual specific; ele o definesc desăvîrșit pe Martha. Indiferența Marthei este pătimașă, ea strigă tăcut, tot timpul, prin calmul neomenesc care o acoperă. Această indiferență este, cum spune o bună caracterizare a lui Ion Ianoși, „luciditate dioniziacă”, beție a răcelii, a lipsei de legături cu oamenii, cu adevărurile umile ale existenței.

Spectacolul este camusian în primul rînd pentru că realizează atmosfera indife-renței demențiale, în toată modalitatea de joc, dar mai ales în și prin prezența Mar-thei, interpretată de Zoe Muscan. Actrița duce interpretarea „albă”, monocordă, la un înalt grad de teatralitate. Cel mai mare moment al spectacolului este, cum era și de așteptat de la o astfel de punere în scenă, un moment de nemișcare, lipsit de cuvînt, o „pauză”, care capătă prin valorile date de Zoe Muscan semnificația marelui gest

sau a strigătului dezlăntuit. Este momentul în care se aduce pașaportul călătorului ucis; citind cele scrise în pașaport, Martha înțelege că, împreună cu mama ei, și-a omorât fratele. Actrița primește actul cu o liniște aproape destinsă, visătoare, pentru prima dată colorată de o undă de bucurie (înfăptuirea acestei crime a fost pentru ea marelă gest de eliberare). Ea îl deschide fără grabă și își pleacă ochii cu nepăsare spre paginile scrise, lăsându-ne să înțelegem că identitatea străinului mort nu mai are pentru ea nici o însemnătate. Și apoi rămâne astfel, deplin înghețată, cu privirea pironită pe literele citite, fără un gest, fără ca obrazul ei să transcrie cea mai mică schimbare de expresie, fără o tresărire. Nemișcarea aceasta, care nu vrea să exteriorizeze nimic, se desfășoară pe întinderea unor minute neobișnuit de lungi pentru teatru; urmărind-o, înțelegem că dincolo de ceea ce vedem s-a petrecut ceva groaznic. Chiar după ce această fixitate netrădată prin nimic se sfârșește, nici un fel de agitație nu tulbură jocul actriței. Schimbarea de atitudine este minimă: numai o notă abia auzită, abia văzută, de nouă hotărîre se strecoară în gestul mărunț, sec, categoric, cu care fiica îi întinde mamei pașaportul, rugînd-o să citească.

Mai susținut sau mai nesigur, toți interpreții s-au străduit să se subordoneze acestei înalte discipline. Ion Petrance (Jan) și Elena Drăgoi (mama) izbutesc câteva momente de frumoasă interiorizare: clipele de nehotărîre și de nelămurită neliniște ale lui Jan, la sfîrșitul actului prim, meditațiile lui blind înspăimîntate în actul crimei, sau scena în care toată dragostea regăsită și pierdută pentru fiul asasinat se transcrie în gesturile mici, obosite, cu care mama mîngie filele pașaportului. Ioan Șerban (slujitorul) reușește apariția impersonală, fără contur, pe care personajul acesta ambiguu trebuie s-o aibă, în partitura sa făcută abia din două sau trei replici. Gabi Daicu (Maria) intră greșit în scenă. Este singura care nu izbutește deloc, la început, să vorbească și să se miște simplu: dar ea se răscumpără, în scenele de deznodămînt, prin concentrarea în același timp demnă și învinsă, obosită și atotînțelegătoare, cu care o înfruntă, cald, pe Martha.

Sigur, apar în spectacol momente în care jocul alb rămîne o schemă de comportare și atunci claritatea cuvintelor, care picură cu întreaga lor încărcătură de sens în liniștea scenei, se destramă. Dar de fiecare dată tensiunea dăuntrică se reface. Actorilor li se cuvin elogiile deosebite pentru performanța dificilă de interiorizare pe care au reușit-o, o performanță pe care foarte puțini, interpreți ar putea să o respecte cu atîta ardoare. În primul rînd însă, meritul este al Zoei Muscan, care imprimă întregului joc calitatea de comunicare necesară spectacolului. Dincolo de concentrarea ei simțim tot timpul visul nebunesc al mării, al soarelui, al ierburilor sălbatice, care fac hainele să miroasă a miere — gîndul fericirii imposibile, în numele căreia crima este acceptată; fața ei care nu zîmbește, într-adevăr, niciodată, nu este crispată, nu este înghețată voit, ci uimește prin destinderea pe care o păstrează în fixitate, reflectînd o foarte particulară și foarte adînc înrădăcinată stare de spirit, un fel de luminizată rece, neliniștitoare; actele ei hotărîte și bucuriile ei lipsite de surîs sînt dure, clădite pe obișnuința fără răgaz a încordării. Această Martha sugerează condiția spirituală tragică, caracteristică pentru eroii scriitorului: disperarea statornicită a conștiinței morții, revolta continuă împotriva morții, vidul vieții trăite, clipă de clipă, cu ochii opriți pe fața nemișcată a sfîrșitului.

Spectacolul nu o poate absolve pe Martha, cum ar fi dorit regizorul, dar el este mai generos și mai drept astfel; pentru că tot timpul eroina ne apare ca o imposibilitate întrupată. Nici un om normal nu poate accepta acest calvar continuu drept condiție umană fundamentală. Demonstrația teatrală ne convinge nu numai că așa nu se poate trăi, dar că această stare de spirit este o monstruozitate care răstoarnă nefiresc toate rosturile existenței. Camus, ca și Martha, ne apare ca un erou dostoevskian „devorat de idee”. Iar ordinea morală care se reface și pe care revoltatul se vede silit să o admită se dovedește mult mai puternică, mai bogată în sensuri, mai cuprinzătoare decît și-a imaginat el.

Pentru Helmer, *Neînțelegerea* este un sfîrșit și un început: un sfîrșit, pentru că acum visul de teatru ascetic al tînărului creator s-a împlinit; un început, pentru că după această împlinire putem să așteptăm o evoluție neprevăzută. Un al doilea spectacol realizat întocmai ca acesta este cu neputință, el ar transforma repetarea în formulă exterioară. Devine pasionantă descoperirea în adîncime a teatrului ascetic, dincolo de formele sale imediate, în spațiile în care asprele interdicții ale efectului creează noi alcătuiuri mlădioase, deschise față de mișcările vieții.