

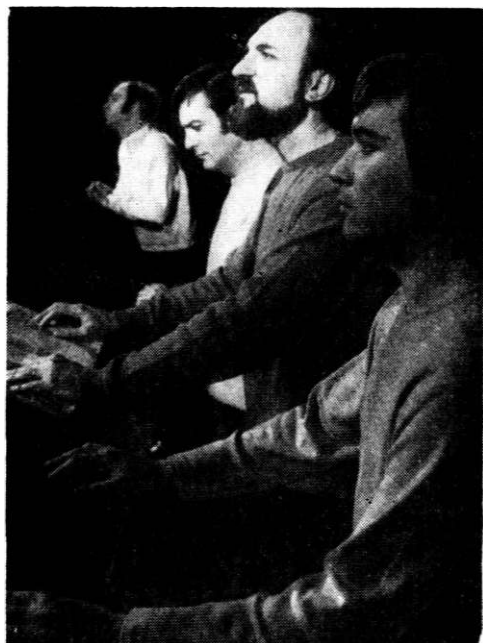
creatoare ale artei moderne. Cum arta teatrală are caracter *interpretativ*, ea are dreptul, și nu numai, să *interpreteze modern* și operele clasice, pe temelii de a le întreține clasicitatea. Fidelitatea față de un clasic este mai degrabă trădată într-o versiune tradițională decât într-una novatoare (vorbind de tendințe nu de reușite) pentru că prima îl scoate din circulația *actuală* a valorilor și-l plasează pe un raft în tunelul timpului trecut, invitând astfel și pe spectatori la o anumită pasivitate, la a se instala în ceea ce s-a gândit deja de către alții, despre etc. Și cei conservatori trebuie să recunoască că „comedia se mișcă”, că există palpabil zboruri pe noi orbite, de la cele ale subconștientului, la cele ale cosmosului, *dar nu acceptă consecința* în artă a acestor mutații în epocă. Artă modernă nu este decât arta acestor mutații. Un teatru trebuie să cerceteze drumul interpretării tuturor operelor în acest spirit. Dacă nu o poate face continuu, din economie de timp, efort, risc, etc. nu are nici o scuză să nu o facă, sub titlul trist de excepție, măcar.

dare directă dar deferentă a publicului. Regizorul-interpret e consecvent acestei interpretări distanțate, mai ales în prima parte a spectacolului, partea a doua alterindu-se, parțial, sub efectele unui teatralism cîteodată facil. Dintre numeroasele scene de relație ale lui Richard cu partenerii, dezamăgește faimoasa seducere a lady-ei Anne (actul I), dar în mod surprinzător se detașează cu pregnanță o scenă similară, cererea în căsătorie a fiicei lady-ei Elisabeth (actul IV), scenă la care, în majoritatea montărilor, se renunță. Spectacolul ilustrează în primul rînd un punct de vedere „istoric” asupra piesei, în stilul sau maniera montărilor shakespeareene obișnuite în teatrele noastre, curățată însă de aluviunile frazărilor retorice și gestica vetust declamatorie; la tratarea „istorică” obligă și proiectarea inițială a reprezentației în cadrul natural al unui amplasament istoric din orașul Sibiu — platforma „Turnului Țesătorilor”, cadru evocat cu destulă fidelitate și în decorul scenic, ce caută deopotrivă să sugereze și scena elisabethană (Traian Nițescu și Ervin Kuttler). Mai puțin elabo-

Teatrul de stat Sibiu

MARGINALII LA UN TURNEU

Pentru *Richard III*, interpretul rolului titular și regizor Dan Nasta nu-și propune o nouă soluție a montării în ansamblul ei, ci o lectură proprie a partiturii centrale. O interpretare distanțată, *histrionică*, în spiritul interpretării lui Laurence Olivier care a realizat o primă montare antitraditională a piesei shakespeareene. Așadar, un *personaj* rafinat și hiperlucid, cu un puternic simț al umorului, exersînd cu delicii și maliție regulile autoironiei, sensibil la slăbiciunile celor din jur și utilizîndu-le spre propriul său folos, un comedian conștient de machiavelismul său declarat, profesat cu cinism și eleganță, ce-și justifică actele cumplite printr-o superbă afișare a nepăsării de sine. „...*chiar eu în mine, pentru mine n-aflu milă!*” Dan Nasta trasează cu precizie regizorală liniile acestui personaj, demonstrînd cu o subtilă plastică corporală și un anumit rafinament vocal care ar fi proporțiile statuare ale eroului shakespearean. Cele mai izbutite momente ale rolului sînt monologurile și aparté-urile, elaborate cu rigoare și austeritate, într-o abor-



Recitalul Blaga: un prilej de meditație poetică.

rate, costumele cu o culoare și o croială mai potrivită spectacolului de operă (Constantin Rusu), creează o notă discordantă în sobrietatea montării. E prezentă în spectacol și sugestia lui Jan Kott (*Richard III*-ilustrare a Marelui Mecanism), mai cu seamă în interpretarea dată lui Richmond (Peter Paulhofer) care, departe de a ipostaza un *rex*, se conturează ca un *tyrannus* în ordinea impla-

cabilă a istoriei. Din uriaşa distribuţie a spectacolului, caracterizată în general prin corectitudine — dar şi plătitudine în jocul mai mult amorf, s-au remarcat din grupul celor patru regine Magda Tîlvan şi Maria Magda, iar dintre numeroşii duci, Ion Ghişe (Hastings) şi Kurth Conradt (Buckingham).

Prezenţa de netăgăduită autoritate artistică a lui Dan Nasta are drept rezultat imediat în Teatrul din Sibiu, proliferarea spectacolului de poezie. Teoretician al teatralităţii poeziei, autor al unei „false progame analitice pentru o şcoală a versului”¹, Dan Nasta desfăşoară o adevărată activitate pedagogică în rîndurile colectivului, cu rezultate notabile, precum s-a văzut în cele două recitaluri prezentate la Bucureşti, din opera lui Lucian Blaga şi Radu Stanca. Lucrate cu actori în majoritate proveniţi din rîndurile amatorilor, sau cu foarte tineri absolvenţi ai Institutului de teatru — categorii ce au prea puţine contacte cu şcoala versului şi poezia scenică —, recitalurile au demonstrat în primul rînd un antrenament interpretativ susţinut, o exersare perseverentă a dicţiei, o cultivare a plasticii corporale, compartimente parţial realizate, chiar dacă în elaborarea sensurilor filozofice şi distilarea intelectuală a poeziei, lucrurile n-au fost duse pînă la capăt. Recitalul Radu Stanca este o sugestivă prezentare antologică a poeziei sale, printr-un spectacol vizual, euritmîc, cu o sugestivă alternanţă în dinamica mişcării şi tensiunea cromatică. Sugestiv intitulat *Jocuri adînci*, montajul versurilor introduce spectatorul în cele trei ipostaze fundamentale ale liricii lui Stanca, configurînd în scenă, prin interpret, principiul *vieţii*, *mortii* şi al *iubirii*. Mai puţin spectaculos, dar mai expresiv prin gravitate şi caracterul său interiorizat, de concert de cameră — sau concert de orgă într-o catedrală — recitalul Blaga, denumit *Pomul vieţii*, e compus într-o unitate conceptuală, urmărindu-se în dinamica şi interferenţa vîrstelor un prilej de meditaţie poetică asupra ciclului cosmic. Muzica lui O. Messiaen creează o tensiune emoţională adecvată, comentînd în *forte* sau *pianissimo* desfăşurarea celor trei „fete” fundamentale din traiectoria vieţii şi a erosului: „copilul ride... tînărul cîntă... bătrînul tace”. În faţa pupitrelor şi secondatî de o voce din afară, pe bandă de magnetofon, actorii potenţează prin verb aceste teme, împletind motivele jocului, iubirii şi înţelepciunii într-un montaj inspirat. Imobilitatea mişcării e compensată de polifonia vocală, în scenă se desfăşoară o arhitectură sonoră cu frumoase reverberaţii, marcînd cadenţele temelor fundamentale, subliniind meditaţiile poetului. Dificila operaţie de transpunere în spectacol, mai bine spus în concert dramatic, a poeziei lui Blaga, a prilejuit momente de reală emoţie estetică

prin rigoarea concepţiei şi viziunii scenice. E vizibil efortul regizorului, totodată interpret principal al recitalului, de a solicita actorilor — nu toţi familiarizaţi cu altitudinea acestei poezii — o reală presiune a afectivităţii artistice, pentru a obţine osmoza dintre substanţa poetică şi discursul filozofic. În efortul de omogenizare al interpretelor s-au remarcat aptitudinile pentru un teatru de poezie la tinerii actori Radu Basarab, Valeriu Paraschiv, ca şi ţinuta scenică îngrijită a lui Ion Ghişe, Costel Rădulescu, Avram Besoiu, Marius Niţă, cu toţii dominaţi de prezenţa şi rigoarea, în oficierea versului, proprie lui Dan Nasta.

La un tratament ciudat a fost supus spectacolul *Moartea ultimului golan* de Virgil Stoenescu, cenuşareasă a turenului sibian. Debut regizoral al tînărului Andrei Zaharia, acest spectacol (iniţial, premieră pe ţară) are prospeţimea şi hazul unei montări realizate cu mijloace modeste, dar izvorîtă dintr-o dorinţă sinceră şi autentică de joc. Conceptul, pare-se, pentru necesităţi de „casă” şi „deplasări”, deci montare de „serviciu” (precum se ştie la bal, adică la Bucureşti, cenuşareasa nu este adusă!), spectacolul nu merită totuşi un asemenea tratament punitiv. În primul rînd fiindcă atestă talentul citorva înzestraţi tineri actori. Radu Basarab a cucerit simpatia publicului bucureştean prin simplitatea unui joc comic sincer şi ingenuu, descărcat de cîrlige şi trucuri ieftine. Eugenia Giurgiu-Papaiani nu-şi infirmă calităţile cunoscute, de sensibilitate şi gingăşie scenică; Mircea Hindoreanu, investit cu misiunea eroului „fără pete”, a dovedit că ştie să comunice cu sala, iar Nicu Niculescu a conturat un delicat desen în peniţă al unui harnic şi bonom funcţionar devotat. E drept că vedeta reprezentaţiei a lipsit — Sebastian Papaiani — cu toate că numele său, tipărit cu nemeritate litere de o şchioapă pe toate panourile de afişaj, a adunat la teatru un public numeros, admirator al performanţelor sale cinematografice. Reprezentaţia n-a fost totuşi afectată, şi Viorel Branea, în dublură, s-a achitat foarte bine de sarcină.

Colectivul sibian e receptiv la noi modalităţi de joc şi de expresie. Disponibilităţile s-au văzut cu prilejul celui *Rosmersholm* al lui Manea, şi din nou s-au etalat cu *Năpasta*, versiune scenică după drama lui I. L. Caragiale — supratitulată şi „spectacol experimental”. Ca şi în cazul lui *Britannicus* (deşi apropierea e spontană, — între tînărul regizor Aureliu Manea şi actorul Valeriu Paraschiv fiind mari deosebiri de gust şi formaţie) cu care se aseamănă în mod surprinzător, prin codul semantic impropriu folosit, *Năpasta* este o experienţă-limită, şi limitată. În primul rînd nu avem de-a face cu drama clasicului nostru, ci doar cu „coaşa” ei, o desfăşurare simplistă a unei războiări pasionale, reducîndu-se astfel pînă aproape de

¹ v. „Teatrul”, nr. 4 şi 5/1968.

piedere, sensurile dramei, deși în mod paradoxal regizorul a dorit maxima lor potențare. Anca reprezintă o grosolooană întruchipare a Nemesis-ului, Ion, printr-o operație de dichotomie, s-a dedublat în Sfântul și Necuratul, exacerbindu-și nebunia. Dragomir, posedat de remușcare, acționează cu inerția automatului, și Gheorghe se mișcă ca un simbol al virilității (!). Îmbrăcați în costume cromatic simbolice — negru la Anca, roșu la Dragomir, alb la Gheorghe (acesta pe jumătate gol ca un luptător japonez de karate), în fața unui decor la fel de simbolic, panouri roșii (aluzia la teatrul cruzimii e mărunță) și funii care atârnă de sus, evocând clopote imaginare sau cine știe, poate, spânzurați, actorii execută, într-o transă simulată, un ritual de gesturi născocite. În limbajul regizorului acestea se traduc prin formule subtile: transpunerea în geometrie corporală și algebră vocală a unor mari stări existențiale, mișcarea este hierarizată, stilizată, iar textul este rostit în formula recitativului, în cadența melosului cu incantații scandate. În acest cod inventat cu multă credință, dar cu și mai multă naivitate, recunoaștem o reunire eclectică a unor elemente din culturi diferite, stângaci folosite, de la formula expresionismului german la linia unidimensională a picturii egiptene, gesturi din teatrul Nô și mișcări yoga... Am înțeles din toată această reunire de gesturi și stări tratate cu îndărătnică precizie de regizor (totodată interpret al lui Ion), dorința de a face un *alfel* de teatru. Actorii s-au supus cu disciplină imperativelor regiei și nu putem decît să consemnăm eforturile Liviei Baba, lui Avram Besoiu, Marius Niță și Mircea Bîrlea, de a executa cu dăruire fantezii mai mult sau mai puțin extravagante. Dar un asemenea teatru pretinde o adecvare a textului la scenă. *Năpasta* extrasă încă de Gherea din contextul dramaturgiei „țărănești” aspiră la substanțialitatea unei problematici general umane, dar, drama realistă, naturalistă prin structura ei, nu poate fi supusă unor asemenea procedee de epurare ca cele încercate aici. S-a ajuns la „îmbolnăvirea” semnului teatral cum ar spune un cunoscut estetician. la o flagrantă contradicție între semnificant și semnificat, sau cum am spune mai simplu, întorcînd cuvintele zicalei: s-a făcut din sită de mătase, coadă de ciine. Replicile *Năpastei* rostite de-a-ndoaselea și prezentate într-o mișcare străină contextului s-au auzit răspicat dar, din păcate, au stîrnit risul...

Așadar, un turneu interesant prin pluralitatea aspectelor artistice pe care ni le-a relevat, ca un rezultat al unor preocupări efervescente, fiindcă limitele, neîmplinirile, decurg firesc din căutări, și reală credință artistică.

Miră Iosif

Teatrul Giulești

MITICĂ ȘI ... OMUL LUI

de
Nicuță Tănase

Mitică, Bebe, Nae, Gogu și Lucica sint, în „foiletonul dramatic în cinci capitole” de la Giulești, patru îngeri și o ingeriță, îngeri adevărați, cu aripi de pene și, ca să folosim stilul autorului, „pe post de îngeri păzitori”, fiecare avîndu-și în grijă pe „omul” lui. „Omul” lui Mitică e Nicolae Tudor, reporter de presă, care și-a părăsit profesiunea și s-a apucat de furat, întreprinzînd, în realitate, o acțiune menită să ducă la demascarea atitudinii de gură-cască a conducerii unui mare combinat industrial — Directorul, secretara, inginerul-sef, și Lică Prăpăd, șeful depozitelor, „oamenii” aflați în paza celorlalți îngeri. Acțiunea dramatică e de fapt un pretext pentru a aduce pe scenă și a expune cenzurii publice a risului acțiunii, mentalității și atitudinii reproabile: furtul din avutul obștesc, „pasiunea” turistică avînd drept scop căpătuiala, și cîteva altele încă, pe care apreciatul reporter Nicuță Tănase, ziarist trăind realmente „in medias res” și avînd o profundă, nemijlocită cunoștință a vieții, le încondeiază cu atîta vervă și talent, de ani de zile, în paginile „Științei”.

Din păcate, însă, pretextul acesta e mai puțin decît firav. Rostul îngerilor, care în realitate nu fac nimic pentru a-și „păzi” protejații, ci se mențin într-o expectativă de comperi, de „raisonneur”-i, mărginindu-se la a sublinia unele poante și a comenta unele situații, rostul lor, zic — și aceasta e mai cu seamă evident în primul „capitol”, unde joacă poker „pe dezbrăcate” și se ciondănesc între dinșii într-un vocabular ce nu are nimic celest — e de a crea stilul care, de la italienii socotiți întemeietori, în secolul al XVII-lea, al noului gen de „poesia giocosa” și pînă la „Virgile travesti” al lui Scarron, s-a numit genul burlesc, constituindu-se oarecum într-un precursor al „demitizării”, atît de la modă azi.

Piesei noastre nu-i lipsește „spiritul” — cum îl definea Paul Bourget — cîte unele vorbe anapoda, al cîte unei aliteratii ciudate, al cîte unei imagini caraghioase, al tuturor acelor amănunte și vorbe ceva mai