

Craiova

- D-ALE CARNAVALULUI de I. L. Caragiale
- NU SÎNT TURNUL EIFFEL de Ecaterina Oproiu

E de presupus că o bună parte dintre cei solicitați să asiste la noi înscenări ale unor texte cunoscute, precum D-ale carnavalului și Nu sînt Turnul Eiffel, se pot întreba ce anume ar mai aduce ele inedit — și mai cu seamă cit! — din punctul de vedere al viziunii artistice și al cuvenitei ei concretizări. Elementele inedite se mai pot găsi, firește, într-o privință sau alta, acolo unde rezolvarea unor momente, a unor componente adică incită în mod expres pe creator. Am văzut, de pildă, înscenări din Caragiale cu altă piesă unde încercarea de originalitate se concretiza fie într-o fizionomie relativ schimbată a unui personaj, fie într-o restructurare a raporturilor unei scene. Uneori, încercarea în sine degenează în fals inedit, cum s-a întîmplat acum o bucată de vreme cînd în sprijinul inesteticei reeditări s-au adus, într-o discuție de pomină, argumente privind validitatea existenței unui singur obiect la vedere. De cele mai multe ori, așadar, este vorba de o viziune fragmentată inedită și ceea ce mai provoacă satisfacții estetice provine din ingeniozitatea rezolvării unor părți componente. Ce presupune, atunci, o autentică reeditare? Succesul înscenării lui Lucian Pintilie, de la Teatrul „Bulandra” cu D-ale carnavalului, ne dă o explicație; e vorba de ingeniozitatea rezolvării artistice a tuturor părților componente, de ineditul unei viziuni integrale, adică. Și reeditarea aceleiași piese la Craiova, de către Valeriu Moisescu, confirmă această explicație.

Într-adevăr, fașa scenică nouă a celor două piese atît de cunoscute, pomenite la început, se datorează unei viziuni inedite integrale a regizorului Valeriu Moisescu, viziune care se împune cu pregnanță, de fiecare dată, și incită spectatorul la o reprezentare mai largă și mai nuanțată a raporturilor acestei lumi. Izbutind să creeze dimensiunea integrală asupra lumii reprezentate, regizorul izbutește, implicit, să dea un stimulent actului de reprezentare a lumii pentru fiecare dintre noi, și

asta mi se pare a fi satisfacția supremă rivniță de cineva în artă. Poate exagerez, dar am avut de fiecare dată impresia că Valeriu Moisescu nu și-a propus altceva decît să ne incite în spiritul celor spuse mai sus, și asta pe calea cea mai firească și mai plină de revelații a unor imagini bogate în metafore și strălucire. După ce s-a consumat noaptea fără pauze din D-ale carnavalului, după ce s-a stîns ultimul zîmbet și s-a risipit ultimul hohot de rîs, o senzație reflexă de prevedere pare a lua în considerație, într-o clipă, toate actele noastre, făptuite sau preconizate; am ucis oare, întotdeauna, ceea ce se cheamă „mahalaua” din noi cu pornirile ei dezordonate și dezonorante de la limita de jos a existenței? Pe timpul desfășurării succesivelor reconstituiri existențiale ale cuplului contemporan din Nu sînt Turnul Eiffel, marcate aici cu o obsedantă accentuare a ceea ce s-ar zice că e, pentru foarte multe perechi, ritmul timpului nostru — stimulat de ritmul percutant al unei baterii și transpus în permanentă nevoie de balansare modernă —, simți nevoia să strigi protagoniștilor „opriți-vă, o clipă!”, să le ceri să iasă din acest ritm și să-ți răspundă unde se grăbesc și pentru ce astfel. Mai ales, pentru ce astfel! Iată că la capătul reconstituirilor lor, aceiași strigăt îl dă eroîna, aceleași întrebări se formulează de pe scenă, limpede, revendicativ și îți sînt adresate tie, spectator al acestui timp. Odată cu autoarea, regizorul se însinuează direct în această problemă contemporană, întrebîndu-te, la rîndul lui, dacă e bine să te integrezi sau nu ritmului impus astfel de pricină întru totul exterioare. Actul artistic, cu sclipirile lui de culori și nuanțe, cu varietatea de contraste și de atitudini, cu inepuizabila putere de desfătare și sugestie s-a consumat de fiecare dată în spiritul unei complicități meditative din care ultimul cuvînt îți revine, dacă te străduiești să-l dai cîndva, atît în ceea ce te privește, cît și în ceea ce privește raporturile cu

lumea din care faci parte. Este o expresie deplină a unei viziuni de artist, care se însinuează în minuscula ta lume filozofică și morală, cu dreptul celui semen căruia nu-i ești deloc indiferent, pentru a-ți scruta orizonturile și perspectivele de a te cunoaște pe tine însuși.

Orice încercare de a relata, în câteva rânduri, particularitatea înscenărilor craiovene ale lui Valeriu Moisescu din această stațiune e inoperantă, săracă față de bogăția de mijloace cu care dînsul s-a exprimat aici. Ne mărginim a spune că față de unele precedente, în care regizorul s-a dovedit inepuizabil în ceea ce privește desfășurarea analitică a reprezentăției, de această dată el izbuteste printr-o aceeași ingenioasă desfășurare analitică să impună o imagine sintetică pregnantă. De aceea, am și considerat necesar să vorbim mai sus despre valoarea și ecoul viziunii sale. Dar ne este imposibil să dăm o imagine despre valoarea desfășurării analitice într-un caz sau altul, deși, în ceea ce privește montările sale, asta contează foarte mult și produce îndreptățita admirație pentru un creator înzestrat. Fiecare moment al reprezentațiilor ne rezervă o surpriză, are o poantă și o strălucire aparte, din fiecare replică iese la iveală un miez, și jocul, jocul de teatru autentic, e stîrnit de revărsarea unei fantezii active care construiește metafore și subtile reprezentări din tot ceea ce teatrul poate oferi prin convențiile sale; un balon agățat de turbanul lui Nae Girimea, un costum de „volintir“ cu cască, din care nu se sfiește să scîncească în brațele lui Pampon mereu tradusul Crăcănel, un strigăt care sparge inutil timpanele și marginile lumii cu mult înainte de apariția fragilului „catindat“ apetitul special al protagoniștilor pentru lăutarii care-ți cîntă la ureche, prelungirea chefului final în cadrul sălii de carnaval cu o masă murdară și un „Godin“ infect, etc. etc. În celălalt spectacol, două sfori mînuite din culise aduc la vedere atîtea obiecte cîte sînt necesare pentru a sugera că se străbate o bucată de drum, sau că protagoniștii fac un șosap imaginar într-unul sau altul din momentele vieții cotidiene: o baterie, cum am spus, sugerează obsesiv, strident sau înăbușit, impetuos sau trist, contrastul ritmului exterior al lumii cu ritmul interior uneori frînt, alteori accelerat al protagoniștilor; frînghii se interpun în raporturile lor de banală comunicare, și o impresionantă luptă de a se smulge din strînsoarea a-

cestor frînghii, care se încolăcesc în jurul ființei, puternic, din toate părțile, duc El și Ea spre finele drumului lor, cînd nevoia unor certitudini supreme devine mai evidentă și mai imperioasă. Și atîtea altele. Poate că aceste rezolvări analitice să fie considerate, în cine știe ce circumstanțe, nimic altceva decît artificii. Citez atunci opinia unui artist, care denunțînd „execuția rece, exactă“ în artă, aduce plăcuta confirmare pentru comentatorul acestor spectacole că „artificiul ingenios, atunci cînd place sau cînd exprimă ceva, reprezintă întreaga artă“ (Delacroix, Pa-gini de jurnal, pag. 42).

De o înaltă eficacitate artistică în ansamblu, cele două spectacole se bucură de contribuția perfect sincronizată a colaboratorilor teatrului, scenografi și interpreți. Uasile Roman pentru D-ale carnavalului și Uioarel Penișoară-Stegarul, pentru Nu sînt Turnul Eiffel, construiesc acele cadre deschise care să servească pregnant dinamica metaforelor scenice, oferind spațiu și perspectivă, posibilități de acoperire rapidă a cîmpului de joc cu elementele necesare, contrast de culoare și lumină, ingeniozitate în sugestie. Pentru fondul muzical din Nu sînt Turnul Eiffel, cu o contribuție activă la realizarea alternanței de ritm și a sugestiei de coșmar, trebuie pomenit numele lui Al. Schulder. Iar în ceea ce privește protagoniștii direct implicați, e cazul să relev, pe lângă plăcerea unanimă și seriozitatea participării lor la aceste spectacole, pri-tejor fructificării unor deosebite însușiri actoricești din partea Elenei Gurgulescu, eroina din Nu sînt Turnul Eiffel: siguranța și vigoare dramatică, sensibilitate, capacitate de fină nuanțare și insesizabilă trecere de la o stare la alta, vervă, inteligență scenică, putere de sugestie. La fel, din partea lui Tudor Gheorghe, realizatorul unui original Catindat în D-ale carnavalului, pe care trebuie să-l auzi făcînd cu o gravitate de filozof elogiul „italianului“ în privința durerilor de măsele pentru a aprecia calitățile de subtil creator ale acestui interpret. Într-un fel, și din partea Iosefinei Stoia, perfect integrată în zorzoanele de „puicută“ ale personajului său, Didina. Dar, și ceilalți interpreți compun exact chipul sugerat de regizor și eforturile se armonizează într-o omogenitate de ansamblu, Petre Gheorghiu (Nae Girimea), Iancu Goanț (Iancu Pampon), Valer Dellakeza (Iordache), Leni Pîntea-Homeag (Mița Baston), „El“ din Nu sînt Turnul Eiffel e

Valeriu Dogaru: conștiincios, sigur pe sine, prompt în reacții, cu mai puține disponibilități însă, în trecerea de la o stare la alta, în sugerarea unor nuanțe în plus. Poate că și din acest motiv ni s-a părut relativ cam bruscă pornirea prota-

goniștilor pe drumul imaginat și oarecum mai palidă sugestia scenică a metaforei; plină, cu greutate și semn distinctiv, realitatea de coșmar a acestei metafore.

C. Paraschivescu

Brașov

- COLOANA INFINITĂ de Angela Platti
- CLOPOTE LA ZIDIREA LUMII de Emil Poenaru

Cronica de teatru privește îndeosebi spectacolul și „pretextul” său — cum i se zice astăzi, uneori, operei dramatice — ocolind deliberat termenul instituțional, teatrul. Însă, de bună seamă, și acesta presupune o „critică”, adică o fixare a programului său, a „planului de creație”, din care se desprinde fenomenul artistic propriu-zis. Teoretic vorbind, demersul dramatic, înăluntrul său, se articulează cu două momente contrarii: ipoteză (momentul literar) și teză (momentul spectacologic). Mișcarea de sinteză ce se face între acestea două definește procesul de naștere al spectacolului. La acesta contribuie, fără îndoială, și — cum ziceam — programul instituției, regimul artistic: dacă acest regim există ori nu. Desigur, acum elementele programului sînt chiar spectacolele.

La prima vedere, teatrul din Brașov, azi, își deduce conceptul „motiv” dintr-o mare disponibilitate a repertoriului (Lovitura, Madame Sans-Gêne, Părinții teribili, Ochiul babei ș.a.). Însă piesele, cum se poate vedea, sînt alese după criterii prea diverse, pe „muche de cuțit”, în lipsa ideii constitutive.

Prin urmare, deocamdată, nu în acest punct trebuie căutat motivul fundamental. Acesta ni se dezvăluie totuși, mai de grabă, în nivelul de profesionalizare a colectivului: adică în promptitudinea comunicării, a efectuării actului artistic. Lovitura nu argumentează decît în mică măsură ultima afirmație. Spectacolul e rău gândit regizoral (Ion Maximilian): „conjecțiile” dramatice (ale textului) nu sînt traduse în moduri specifice teatrale,

iar prezențe actoricești remarcabile sînt puține. Merită, cu toate acestea, o oarecare atenție: Ion Jugureanu (Soveja), convingător în momentele grave, dar inabil în situația comică; Mircea Andreescu; (Gheorghe Mogoș), simțitor la nuanțe, ușor reflexiv, ușor studiat; Paul Lavric (Mitroi), stăpîn pe detalii, cu mișcarea controlată destul de exact. Madame Sans-Gêne¹ deși o piesă firavă, a prilejuit un spectacol reușit, care se menține pe așiful teatrului. Regizoarea Marietta Sadova a transpus clătînătoarea construcție a lui Sardou în semne teatrale adecvate (ajută și de scenografia lui M. Marosin), estompînd astfel foșnetul vetust produs de mișcarea replicilor și a intrigii. Regizoarea aduce, ca personaj abstract, timpul scenic, sugerat prin „ridicarea” la măsura temporală a încheierurilor ce leagă între ele momentele intrigii. Actorii, prin urmare, au înțeles că li s-a cerut să dinamizeze starea dramatică. Geta Grapă în rolul titular a interpretat cu multă vitalitate, relevînd cu curaj fondul rustic al eroinei, fără a cădea în enormitatea verbală. Mai notăm ca reușite și realizările actorilor Mircea Andreescu (Despreux), Ion Jugureanu (Fouché) și George Gridănușu (Napoleon).

Cu aceeași seriozitate profesională, Marietta Sadova a montat și Părinții teribili de Cocteau. Punctele în care se articulează drama morală sînt în așa fel indicate — fără accente tari —, încît con-

¹ cf. „Teatrul”, nr. 9, 1968.