

TREI DEBUTURI REGIZORALE

Dacă sînt reale debuturi artistice, noile apariții în regie constituie întotdeauna momente importante ale vieții teatrale. Afirmarea tinerilor aduce și aici, ca în orice altă ramură a creației, puncte noi de contact între ceea ce numim de obicei concepție, gîndire teatrală și adevărul generațiilor aflate în asalt; sînt pași ciștițați, adaosuri de conținut în drumul sinuos și complicat pe care-l parcurge spectacolul contemporan în efortul de a cuprinde cît mai amplu căldura vie a realității.

Intrarea în profesie a unui întreg grup de tineri are cu atît mai multă importanță cu cît promite revelația multiplă a unor perspective inedite în raporturile teatru-lui cu viața. Odată mai mult, un asemenea debut colectiv merită să fie primit cu nerăbdare și curiozitate în teatrul românesc, care, de vreo doisprezece ani, se sprijină în primul rînd pe inițiativa tinerilor regizori.

Privită astfel, ieșirea în arena profesionistă a celor cîtorva regizori-studenți care au pus în scenă mai multe spectacole în diferite teatre din țară, la sfîrșitul stagiunii 1966—1967, a nedumerit și chiar, judecînd după cronici, a provocat dezamăgire. „Noul val” pe care ne pregăteam să-l aclamăm a apărut la rampă altfel decît era așteptat: în parte, sau chiar într-o măsură mai mare, învins de dificultățile concrete ale muncii de fiecare zi, alunecînd derutant spre modalități pe care ne-am obișnuit să le asociem noțiunii de teatru vechi, lipsit de lozinka unificatoare a unei ținte comune — așa cum, cu zece ani și mai bine înainte s-a întîmplat cu debutanții reateatralizării —, grupul noilor regizori se lasă mai greu definit. Ne aflăm în fața unui fenomen nou, care refuză să fie nou în felul în care era prevăzut.

Din seria spectacolelor puse în scenă de regizorii tineri, trei au reținut mai mult atenția: *Norii* de Aristofan în regia lui Radu Boroianu, la teatrul din Bacău; *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, în regia Ancăi Ovanetz, pe scena din Tg. Mureș; și *Nora* de Ibsen, în regia lui Ivan Helmer, la Arad. Incontestabil, sînt trei titluri care impun. Iată un repertoriu care exprimă voința de a readuce piesa veche de neîndoiros prestigiu în registrul de sensuri și nuanțe sensibile al teatrului contemporan.

În ce privește îndrăzneala, spectacolul lui Radu Boroianu bate recordul. El atacă un text antic, căutînd astfel soluție unei probleme încă nerezolvate la noi și aiurea — montarea contemporană, vie, a spectacolului antic —, alege un gen puțin explorat din repertoriul epocii, comedia, și un autor rar jucat la noi, Aristofan.

Partitura este tratată cu maximă familiaritate, cam în felul în care regizorul s-ar adresa unei lucrări de ultimă oră. Radu Boroianu dă laoparte ceea ce în opera lui Aristofan ține strict de polemica subiectivă a timpului, renunțând la caricatura răuvoitoare a filozofiei și caracterului lui Socrate, personaj care, în spectacolul său, nu mai are nici o atingere cu personalitatea reală a marelui filozof antic. Regia pune în centrul preocupărilor sale pamfletul social-etic, satira unei anumite mentalități și a moralei pe care ea o generează. Intenția aceasta este în totul justă, teoretic vorbind; comedia lui Aristofan trăiește în primul rînd prin analiza unui mod de gîndire ce corupe tinerii. Practic însă, regizorul trece, în chip destul de discutabil, de la intenție la realizare, de la principiul teoretic la faptul artistic concret. În primul rînd, el îngustează prea mult aria disputei critice.

Pornind de la asemănările exterioare dintre imaginea tinerilor sofști, așa cum o descrie Aristofan, și aspectul tipic pentru generațiile *beat* de astăzi, și chiar forțînd uneori prin intervenții în replică datele acestei apropieri, subliniind insistent murdăria, pletele lungi, dezordinea vestimentară ostentativă a eroilor, regizorul-student își consacră în întregime spectacolul satirizării tinerilor beatnici. În felul acesta, trimerile piesei se restrîng la o cronică, un foileton schițat pe marginea unui fenomen particular cu semnificații îndeajuns de limitate. Or, așa cum este scrisă, piesa îngăduie mult mai mult decît satirizarea unei mode: ea permite atacarea unei probleme extrem de importantă și cu sensuri mult răsirate în istoria societății umane. Este vorba de tentația — totdeauna foarte puternică și foarte nocivă pentru tineri — de a căuta libertatea totală, de a părăsi orice normă și măsură moștenită din trecut, de distrugerea fără discernămint a tuturor obiceiurilor vechi, renegarea credințelor care au statornicit existența părinților și a strămoșilor, furia de a dărîma pentru a dărîma. Această problemă, pe care dramaturgul grec o ilustrează prin atitudini specifice timpului său, atunci cînd vorbește despre părăsirea moravurilor de bun-simț, despre detronarea zeilor vechi și despre bătaia cumplită pe care fiul o aplică părinților, își găsește peste atîtea secole corespondențe directe în lumea noastră. E deajuns să reamintim acel „totul este permis“, prin care Dostoievski a atras atenția asupra crizei tinărului intelectual, sau de voluptatea, plăcerea de a experimenta, formulă prin care Thomas Mann desemna simptomele aceleiași maldii social-etice a noilor generații, în momentele de criză acută a conștiinței sociale. Dacă regizorul ar fi adîncit posibilitatea unei asemenea actualizări de sens filozofic, fără să pună satirei granițe de particularizare concretă precisă, atunci spectacolul, declanșînd risul, ar fi putut să pună pe gînduri și să înfiece.

Am fi întrevăzut, în subtextul realizării, o legătură directă cu atîtea fenomene de falsă revoltă, atîtea explozii dăunătoare de energie rău canalizată care au afectat pînă la dezumanizare integrală anumite pături de tineri în secolul nostru, de la mișcările anarhiste pînă la asociațiile fasciste și neofasciste și bandle de tineri ucigași care-și fac din violență un idol. Piesa lui Aristofan oferea un bun teren pentru asemenea asociații. Partea viabilă a disputei filozofice și morale din text nu este cea delimitată strict de fenomenele reale, deformat prezentate de dramaturg (fortărea apropierea dintre Socrate și sofști), ci privește în mod mai general un fenomen de vicere a spiritului tinăr prin supraintelectualizare artificială, prin ruperea raționamentului filozofic de realitate și folosirea lui ca o armă monstruoasă menită să deschidă drum dezordinii și dezechilibrului.

Radu Boroianu a trecut însă pe lingă această mare temă posibilă, oprindu-se la una din temele mărunte ce pot fi puse în legătură cu opera lui Aristofan.

Localizarea îngustă pentru care a optat regizorul mai cuprinde încă o capcană, o primejdie serioasă: e vorba de atracția pitorescului „beat“, de posibilitatea de a etala extravagante exterioare foarte colorate și spectaculoase în sine, dar care trag din ce în ce mai departe de text desfășurarea acțiunii. Așa s-a și întîmplat în spectacolul de la Bacău. Scene întregi curg greoi și neînțeles, fără ca dialogul să se lipească de aglomerarea acțiunilor și situațiilor aduse la rampă de regizor. Lipsa de legătură organică între cuvînt și invenția regizorală a fost puțin favorabilă actorilor. Aceștia, fiindcă nu înțeleg, în anumite momente, nimic din ce spun și fiindcă nu sînt ajutați de acțiune în asimilarea textului, vorbesc mecanic, recurgînd involuntar la tot felul de clișee de teatru vechi. Astfel, șablonul devine evident și supărător chiar datorită alăturării cu modernități voite, subliniate, din mișcarea imaginată de regizor.

Și plastica a fost realizată cu ajutorul a doi debutanți, studenții-scenografi Dan Cioca (decor) și Valeria Truță-Stoleru (costume). O suprapunere de platforme metalice în scheletul construcției de decor și o îngrămădire de materii brute în costume și recuzită — pînză de sac, împletituri de sfoară, paie — arată că și în plastică s-a încercat



Scenă din „Norii” de Aristofan — Teatrul din Bacău: Mișu Rozeanu (Strepsiade), Mihai Stoicescu (Raționamentul drept) și Vasile Pupezea (Fidipide), înconjurați de cor și de discipoli

apropierea de anumite zone considerate noi, prin excelență moderne, ale plasticii teatrale. O idee vizuală proprie însă nu se exprimă îndeajuns de ferm în această realizare.

* * *

Anca Ovanetz a realizat succesul cel mai sigur al acestei prime stagiuni regizorale a studenților-regizori. *Sase personaje în căutarea unui autor* este, evident, o victorie, și încă o victorie care aduce toate satisfacțiile așteptate de la primul gest profesional.

Este greu astăzi ca piesele lui Pirandello să fie jucate în așa fel încât să nu intre în contradicție cu exigențele spectacolului contemporan. Ceea ce a fost cu patru sau cinci decenii în urmă nou în ele a devenit între timp un teren de experiență extrem de solicitat și ceea ce ținea în aceste texte de împrumutul involuntar de la teatrul mai vechi al epocii — încărcătura de situații și surprize patetice și sentimentale — poate foarte ușor să sune pe scenă melodramatic, și chiar să capete un pronunțat iz boulevardier. În *Sase personaje în căutarea unui autor*, aceste culminații sînt destul de numeroase: întâlnirea de la bordel dintre tată și fiica sa vitregă, întâlnire violent întreruptă de apariția mamei disperate, moartea fetei care se înecă din întâmplare, în timp ce se joacă, sinuciderea băiețușului care, nemaiputînd suporta tensiunea raporturilor nefirești din familie, își trage un glonte în cap. Primul merit al Ancăi Ovanetz este acela de a fi evitat în asemenea scene de maximă intensitate orice alunecare spre falsul pate-

tism, realizând episoadele dificile fără să le ia ceva din vigoare, fără să le coboare tonusul dramatic, și plasându-le într-o zonă de semnificații și tonuri afective în care vibrația lor se poate desfășura în perfectă concordanță cu gustul nostru de astăzi. Toate aceste scene de vîrf se derulează simplu, repede, foarte clar. Publicul le urmărește așa cum asistă în viață la consumarea unor fapte neobișnuite și foarte grave, privind cu o ușoară ameteală și întrebîndu-se dacă asemenea întîmplări pot să se petreacă atît de lesne, atît de straniu de firesc, și dacă, într-adevăr, nu mai există întoarcere pentru acțiunile ireversibile care abia s-au încheiat.

O altă mare dificultate a textului ține de însăși natura dezbaterii filozofice construite de autor. Subtilitatea acestei dialectici, alambicările luptei de atitudine și idee care se clădește în jurul acțiunii, și prin ea, pot extrem de ușor să devină de neînțeles. Sînt deajuns pentru asta una sau două neclarități aparent neînsemnate în acțiune sau în relațiile dintre personaje, cîteva neglijențe și confuzii mărunte în compunerea de ansamblu a spectacolului. Limpezimea realizării de la Tg. Mureș dă însă textului posibilitatea să dezvăluie pe scenă adîncimi greu de prevăzut la lectură. Nu este o claritate geometrică obținută pur rațional, ci o densitate complexă de fapte vii, savoarea de autenticitate a realităților scenice fiind stăpînită tot timpul cu deplină luciditate.

Cine sînt de fapt cele șase personaje? Aceasta este întrebarea capitală pentru buna înțelegere a piesei. Dacă spectacolul înfățișează pe cei șase eroi care vor neapărat să ajungă pe scenă în chip de oameni adevărați, mesageri ai realității intrați în conflict cu falsurile teatralității, atunci complicațiile atitudinii ideologice specific pirandelliene dispar din reprezentare; și, odată cu asta, și sensul operei devine de nedescifrat. Mai simplu spus: este imposibil să ne imaginăm că este vorba de niște personaje reale, atunci cînd ni se reamintește tot timpul că două din cele șase personaje prezente au murit, de fapt, cu toate că ele apar vii, mișcîndu-se în tăcere, sub ochii noștri. Sensul textului poate fi însă ușor destrămat și printr-o interpretare contrară. Dacă vedem în cele șase personaje numai ficțiunea, iluzia artei, prezența de vis a imaginației, atunci nu mai înțelegem lupta pentru adevăr pe care o duc ele împotriva iluziilor scenice oferite de spectacolul tradițional.

Anca Roșu (Fata vitregă) și Vasile Constantinescu (Tatăl) în „Șase personaje în căutarea unui autor” de Pirandello — Teatrul din Tg. Mureș



Anca Ovanetz a găsit drumul pe care se putea prezenta nealterată și poziția autorului, cu toate întortocherile ei, și atitudinea de astăzi a omului de teatru care explică rațional, clarifică semnificațiile operei. Cele șase personaje sînt în spectacolul de la Tg. Mureș fantastice fără să piardă legătura cu realul. Ele sînt fantastice prin dimensionarea pe o singură obsesie — pasiunea de a-și striga drama în fața tuturor oamenilor — și prin concentrarea, intensitatea de permanentă culminație a trăirilor lor; dar ele sînt și foarte adevărate, datorită comportării sincere, directe, perfect omenești, cu care le-a investit regizoarea și care nu ne îngăduie nici o clipă să ne închipuim că avem în față apariții ireale, visuri, născociri lipsite de atingere cu viața.

Identitatea personajelor acestora misterioase se definește în cursul acțiunii. Așezate la mijlocul drumului dintre realitate și artă, între viață și fapt creator, aceste apariții bizare țînesc din întâlnirea fierbinte a voinței creatoare cu realitatea. Ele reprezintă realitatea trecută prin filtrul gândirii artistice, esența unor fapte adevărate, realitatea ridicată la pătrat, adevărul artistic în stare pură, „viața mai vie decît viața”, pe care numai arta o poate crea. În această calitate, cele șase personaje năvălesc în teatru pentru a-și cuceri dreptul la existență artistică finită și pentru a contesta neadevărul, artificialul, sterilitatea reprezentărilor teatrale modelate de rutină.

În crearea acestui climat original al spectacolului un capitol important, sub raportul clarității de idee, a revenit scenografului Dan Jitianu. Rigoarea regizorală neîndoiește formată de imperativele școlii lui Radu Penciulescu a putut să se împlinească fericit cu realismul unei scenografii de declarată formație „ciuleistă”. Decorul reconstituie o scenă goală, cu pereții de cărămidă murdară și cu întregul cortegiu de accesorii caracteristic spatelui de culisă: oglinda de dincolo de intrarea actorilor, semnalizatorul electric „Liniște, repetiție”, cușca de sîrmă pentru păstrarea mobilierului imediat necesar, armătura de ștangi, reflectoare, funii, contragreutăți. Costumele — adevărate costume de teatru, cum s-a remarcat, costume în care nu există detalii întâmplătoare — realizează o instantanee definire a fiecărei prezențe. Bereta și pardesiul în carouri purtate de bătrînul cabotin se completează spiritual cu termosul grijuliu ținut în brațe. Costumul gri, de ieftină eleganță provincială, și cravata strigător de roșie a rolului prim, mondenitatea căutată, stîngaci copiată după o revistă occidentală, a cochetiei și

Dinu Cezar (Junele prim), Illyes Kinga (Ingenua) și Mircea Chirvăsuță (Actorul) în „Șase personaje în căutarea unui autor” de Pirandello — Teatrul din Tg. Mureș



condarea provocator etalată, tip femeie-copil, a ingenuiei sînt caracterizări care intră activ în compoziția universului teatral diurn. „Personajele” se disting net de oamenii reali ai piesei: ele sînt îmbrăcate în alb-negru, cu foarte zgîrcite pete de roz sau roșu. Costumele lor au suferit o stilizare mai accentuată, tocmai pentru că sînt menite să caracterizeze apariții semifantastice, dar ele nu-și pierd individualitatea, nu estompează adevărul omenesc unic al fiecărui tip (hainele fetei vitrege concretizează doliul unei prostituate, și încă al unei prostituate rebele, în stare să se răzvrătească nobil împotriva lumii în care trăiește; îmbrăcămintea de piele a fiului vorbește despre calitatea lui de parvenit și despre izolarea disprețuitoare în care se refugiază el; rochia de tul rigidă a fetei este rochia unui copil care a murit).

Viața orelor de repetiție este reconstituită în acțiune cu ajutorul unei întregi orchestrații de detalii. Sînt prezente lipsa de interes a actorilor pentru discuțiile care se poartă, micile flirturi și dușmăniile mari, lectura ziarelor citite pe furis și ghicitul în cafea. Delimitarea spațiilor și împărțirea locurilor de joc creează medii definitorii pentru fiecare grupare de eroi. Actorii intră numai prin scenă, ei nu au obișnuința de a veni prin sală; personajele pătrund printre spectatori, înaintînd ca hipnotizate spre scena pe care vor să-și ducă la capăt drama; discuțiile despre sensul faptelor pretrecute și despre rostul actului teatral au loc pe un mic plan înclinat, așezat între spectatori și scenă, în fața primelor rinduri. Pentru a realiza pînă la ultimele ei nuanțe atmosfera de teatru în teatru, o mare parte a spectacolului se desfășoară în lumina plină a sălii. Toate acestea izbutesc să se înfățișeze organic spectatorilor datorită calității jocului.

Lucrul regizoarei cu actorii, mai mult decît migălos, a dus la o interpretare omogenă, sprijinită pe o comunicare substanțială, pe adevărul relațiilor și acțiunilor. Posibilitățile de șarjă, mai ales în scenele dedicate falsurilor actorești, au fost evitate: nu printr-o caricatură violentă a cabotinismului, ci prin descrierea lui subtilă, realistă, se obține opoziția dintre minciuna teatrală și adevărul ideii artistice inspirate. Anca Roșu este o excelentă fată vitregă, dominantă personajului ei fiind revolta, incapacitatea de a se desemna la existența mizeră la care au condamnat-o împrejurările. Poate că totuși cea mai mare reușită a regizoarei, în conducerea interpretării, a fost obținută în caracterizarea tatălui. Printr-o colaborare tenace cu direcția de scenă, actorul Vasile Constantinescu a izbutit nu numai să iasă din ramele înguste ale vechilor sale amploauri, dar să și modeleze cu rară concentrare mersul gîndului, concretul luptei de idei, în așa fel încît numai pe alocuri îl simțim alunecînd pe lingă înțelesurile atît de dificile ale partiturii. Singură Ioana Citta-Baciu iese din unitatea de joc a echipei, încapătîndu-se vădit să meargă împotriva regiei, pe linia demonstrațiilor sentimentale patetice. Mihai Gîngulescu, Ștefan Kun, Eugen Mercus, Tudor Branea, Dinu Cezar, Mircea Chirvășuță, Maya Indries, Eva Borbath, Illyes Kinga, Lidia Marinescu, Ioan Hidișan contribuie fiecare cu prezențe limpede conturate (și, atunci cînd este necesar, discret estompate) la orchestrația amplă și multilaterală a întregului.

Datorită ritmului susținut, dar niciodată realizat mecanic, spectacolul se desfășoară într-un timp record — aproximativ două ore — deși nu s-au operat tăieturi. Publicul rămîne cu sentimentul unei experiențe grave și încordate, trăite pînă la ardere și gîndite în adîncime.

În montare se face simțită adierea de farmec nedefinit al teatrului, atmosfera în același timp domestică și bizară a repetițiilor în haine de stradă. Peste toate acestea vibrează fiorul unei confruntări fățișe cu mecanismul viu al creației. Există în artă ceva care nu se va putea explica niciodată rațional, ceva care va fascina totdeauna, un mister veșnic explorat și niciodată definitiv dezlegat — și aceasta este tema poetică mare care trăiește în spectacolul de la Tg. Mureș.

* * *

Despre *Nora*, spectacolul pus în scenă la Arad de Ivan-Helmer, se pot spune (și s-au spus, în cronici) destule lucruri puțin măgulitoare. Se poate vorbi despre greșita distribuire a unor roluri importante, și mai ales a rolului principal, și despre o caracterizare plastic-scenografică eronată. Se poate discuta defavorabil despre factura modestă, total neostentativă, a regiei. Melodramă, spectacol de citire pasivă a textului, neteatralitate sînt calificativele care se aplică acestei realizări, dacă o judecăm după aspectele ei imediate; foarte ușor putem ajunge la acuzația de „teatru vechi”. Cu toate acestea, montarea trăiește o viață a sa — proaspătă și pură, delicată, parcă văzută de la mare distanță sau urmărită printr-un perete de sticlă. Și dacă, apreciate în parte, componentele spectacolului oferă temeuri de nemulțumire, modul în care ele se angrenează le salvează de la banalitate, transfigurîndu-le uimitor și conducîndu-ne în cu totul alte direcții decît acelea pe care le-am putea prevedea.



Olimpia Didilescu (Nora) și Victor Ionescu (Thorvald) în „Nora” de Ibsen — Teatrul din Arad

Spre deosebire de Anca Ovanez, care și-a stăpinit ferm realizarea în toate compartimentele ei, imprimându-și cu siguranță nedezmintită intenția în fiecare amănunt, Ivan Helmer s-a lăsat depășit de realitatea puțin confortabilă a primului contact cu scena profesionistă. Până și alegerea piesei nu a fost hotărâtă de el, ci impusă de conducerea teatrului în condiții care nu lăsa regiei și actorilor decât foarte puțin timp de pregătire. De aici, erorile și șovăielile. Olympia Didilescu, desăvârșită actriță de melodramă, ajunsă în plină maturitate, promite și adeseori izbutește să întoarcă rolul Norei în zona interpretărilor așezate sub semnul afectării pretins sensibile și pure. Victor Ionescu este fără îndoială un actor bun, capabil să nuanțeze și gândul personajului său și însușirile de intimă caracterizare socială; datele sale fizice și vîrsta sînt însă contrare cerințelor distribuției. Ele îl transformă pe înfloritorul Thorvald — care, într-o interpretare realistă, trebuie să apară ca un simbol al frumuseții strălucitoare și găunoase — într-o caricatură, e drept, gingaș schițată, dar caricatură de burghez bătrînicos, înăcrit și rău. În plus, prezența dură, neșlefuită, oarecum țărănească a lui Iulian Copacea face ca dezechilibratul și sensibilul intelectual care este Krogstadt să devină un soi de raskolnik, parcă desprins dintr-o poveste rusă cu căutători de dumnezeu. Sever Frențiu, plastician înzestrat, dar puțin atent la detaliile concretizării scenice, a schimbat registrul scenografic al montării, ieșind în afara cerințelor textului. Amestecul de mobile greoaie, covoare care se vor persane, bibelouri și șervețele croșetate creează o ambianță de mică-burghezie meschină și dulceagă, ceea ce, oricum, are puține tangențe cu rafinata și severa cultură a obiectului, caracteristică mediilor burgheze nordice. Imaginea astfel creată iese hotărît din atmosfera și ținuta puritană, rigidă, aristocratizată, descrie de dramaturg.

Cu toate acestea, în ciuda tuturor păcatelor evidente ale punerii în scenă, spectacolul trăiește pe scenă o viață adevărată și interesantă. Cu cît înaintează acțiunea, cu atît mai mult ne dăm seama că armele teatrului vechi sînt folosite aici contrar telurilor lor obișnuite. Efectul melodramatic nu apucă niciodată să se închege, creșterile și

culminațiile se topeș, parcă supuse unei forțe interioare, înainte de a fi ajuns la stridențele prin care teatrul vechi își atinge idealul. Reacțiile eroilor par să se oprească în pereți de vată. Expresiile și gesturile sînt constrînse de desenul mișcării și al raporturilor spațiale să rămîină discrete. Momentele de emoție nu se rup din acțiune, nu ajung nicio dată focare independente, ci se înlanțuie lin, fără șoc. Egal, cu ritm mărunț de ceasornic, spectacolul înaintează voit monoton, voit șters, spre un final abia schițat. Și dintr-o dată, imaginea pe care ne-o formasem mai de mult asupra piesei se schimbă cu totul.

Abia la sfîrșit înțelegem miracolul delicat și neostentativ al acestei schimbări de optică. Lumea pe care am observat-o ne apare ca o lume aparte, unitară, sigur conturată, cam în felul desenelor de copii, cu linii violent îngroșate și pete de culoare mari, nevalorate. Casa Norei este într-adevăr pe scenă o casă de păpuși, în care toți eroii devin omuleți miniaturali, trăind într-un spațiu de insectar preocupări și emoții consumate în surdina. Cu cît urcă tensiunea, cu cît ne apropiem de punctul de vîrf al deznodămîntului, lumea de pe scenă se închircește, se strînge în jurul său, își înăbușă tot mai mult zbuciumul. Nora și Rank dialoghează despre moarte și sinucidere, fiecare cu gîndul la prăbușirea apropiată care i se deschide sub picioare; dar ei vorbesc în liniște, cald, aproape șoptit. Marea scenă a explicației dintre eroină și soțul ei se petrece în minute lungi, în care actorii stau așezați, fără o mișcare, la masă. Plecarea Norei este ca o alunecare tăcută, o trecere simplă, fără nici un efect, care aduce frînt finalul în cîteva note singuraticе, clare, calme.

Interesant este că în condițiile acestei vieți de seră, textul se aude neprevăzut de limpede; sensurile picură rotund și transparent în atmosfera scenică. Este un efect de distanțare cit se poate de neortodox, cel pe care îl obține Ivan Helmer: regizorul răcește și îndepărtează evenimentul dramatic, folosind nu armele analizei raționale, ci surusul emoției discrete, înlanțuirile delicate de stări de spirit și sentimente.

Rareori am citit atît de clar într-un spectacol un om, o optică intimă, o atitudine intelectual-afectivă. La cei douăzeci și ceva de ani ai săi, Ivan Helmer privește toată această lume burgheză somptuoasă și țepănă cu nedumerire și neîncredere. Zbuciumul și agitația eroilor îi apar rămase în urmă, străine de viața de astăzi, și la urma urmei destul de puțin importante. Nu este aici vorba nici despre disprețul arrogant intelectualist al snobului de astăzi pentru un text vechi și nici despre parodia superficială — atitudinii pe care, din păcate, le-am întîlnit prea des în ultimele stagioni. Montarea respiră o indiferență sinceră, senină, uimită: într-adevăr, este posibil ca oamenii să trăiască, să iubească, să sufere așa? A exprima atît de limpede o convingere atît de intimă, a vorbi atît de clar prin intermediul unor mijloace stingaci minuite — iată o manifestare sigură de talent. Și mai ales a învinge condițiile concrete potrivnice ale distribuției și scenografiei, a reuși să stăpînești și să supui aceste elemente deficitare și a vorbi prin ele, a spune ceva deosebit de viu și de adevărat de pe scenă — iată o performanță. Acest spectacol, în felul său nereușit, dovedește chiar prin modul în care renaște din ceea ce putea să fie o înfrîngere, prezența unei reale și neobișnuite personalități de realizator.

* * *

Experiența nu s-a încheiat. Așteptăm încă lucrările aminate (nejustificat, ca aceea a lui Aurel Manea de la Teatrul Național din Iași) sau pe cele care, ieșind în premieră în ultimele zile ale stagiunii, nu au putut fi vizionate în timp util. Condițiile în care s-a desfășurat această experiență nu au fost dintre cele mai bune. Pedagogic. Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică poartă întreaga răspundere pentru alegerea unor colective teatrale deosebit de slabe, care nu îngăduiau regizorilor începători decît foarte puține temeuri de muncă profesională serioasă (Reșița, Botoșani), și pentru partea de întîmplător și dezordine care a intervenit în unele cazuri în alegerea pieselor și în pregătirea muncii regizorale.

Este, desigur, devreme pentru concluzii definitive. Dar nu este deloc devreme pentru cîteva bune și îndreptățite previziuni.