

„NU SÎNT TURNUL EIFFEL“

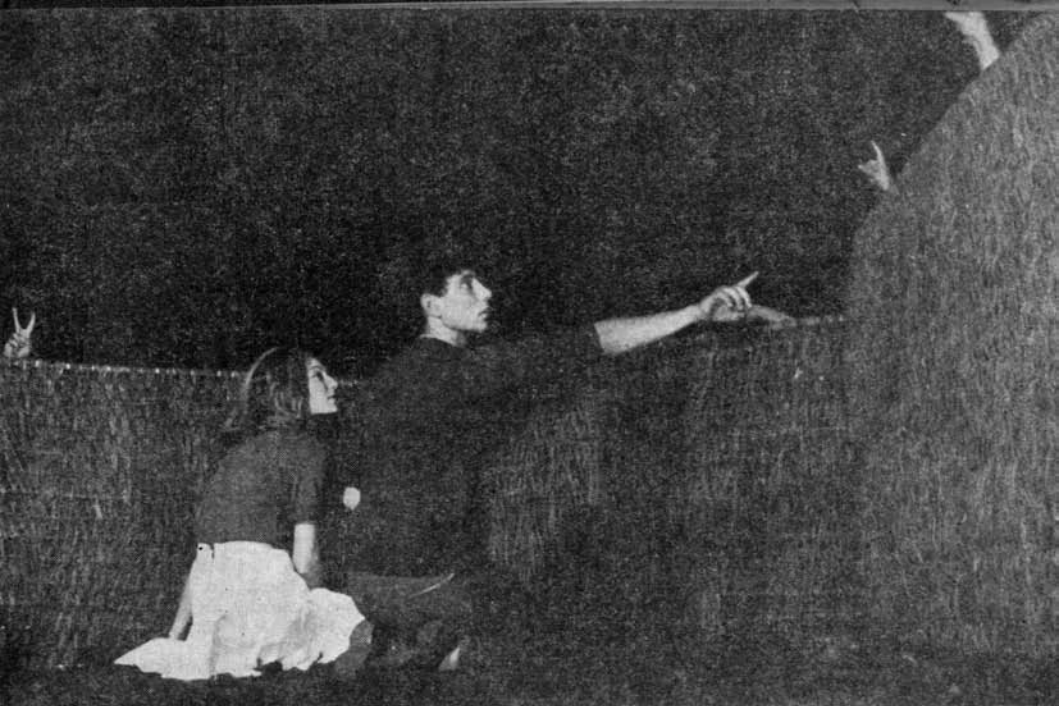
Învingător la Festivalul teatrului studențesc de la Zagreb, spectacolul Nu sînt Turnul Eiffel, regizat de Andrei Șerban, aduce pentru a doua oară studenților români laurii competiției, în care s-au întrecut, anul acesta, trupe ale unor școli de teatru din 13 țări. Patru premii, din șase cîte numără palmaresul — Marele premiu pentru cel mai bun spectacol, Premiul pentru cel mai mare succes al Festivalului, Premiul pentru spectacolul cel mai apreciat de public și cel pentru interpretarea masculină (Florian Pittiș) — au recomandat realizarea, încă necunoscută de publicul nostru, pe care ținem s-o prezentăm cititorilor, în rîndurile care urmează.

Este foarte greu de imaginat — pornind de la textul Ecaterinei Oproiu — un spectacol anost și somnolent. Calitățile sau defectele piesei (și n-aș vrea să reiau, cu această ocazie, o discuție destul de aprinsă din presă, pornită, cred, mai degrabă de la surpriza în sine a faptului, decît de la presupusele lui atribute) obligă iremediabil la o montare ingenioasă, debordantă de vervă și ritm, ferită de locuri comune. Interferența neconținută a planurilor, existența a numai două personaje principale, fulguranta aparițiilor episodice, implicația clandestină a metaforei, replica scurtă, mulată pe poantă, toate aceste calități sau defecte — oricum ar fi luate — nu pot fi convertite scenic decît investind, în transcripția lor, un considerabil efort de imaginație; altfel, rezultatul este, desigur, un fiasco.

Ceea ce a realizat Andrei Șerban cu echipa de actori-studenți este — în primul rînd — încă o afirmare pe scenele noastre, a artei spectacolului. Andrei Șerban (poate și datorită condițiilor speciale în care urma să aibă loc premiera — în limba română, în fața unui public ce nu înțelegea nici un cuvînt românesc) și-a conceput mizanscena ca pe un factor menit să egaleze prin elocvență textul, să-l explice și să-l comenteze, să-l complinească acolo unde breșele operate reclamau acest lucru.

Nu știu cînd, pe parcursul repetițiilor, lui, sau scenografului Ion Popescu-Udrisțe, i-a venit ideea panourilor — aceste mari suprafețe de nuiele împletite, abstracte prin neutralitatea lor geometrică, dar sugerînd senzații uimitor de concrete, tactile, datorită materialului natural folosit. Fapt cert este că apariția acestor elemente de decor mobile a însemnat nașterea unui al treilea personaj principal, de balans, al piesei. Aceste panouri au legat între ele toate celelalte truvaiuri dispartate create pînă atunci, înmă-nunchindu-le către un sens al întregului unitar, de cheie vizuală, clară și precisă, a spectacolului.

Panourile s-au mișcat în scenă permanent, mînuite de interpreții secundari cu o precizie de ceasornic, cînd alături de cei doi eroi, limitîndu-le dimensiunile fizice și



Cornelia Hâncu (Ea) și Florian Pittiș (El)

morale, punctându-le ascensiunea sau înfrângerea, când opunându-li-se, amenințându-i sau acționând — ca o presă — până la sufocare, intervenind în drumul lor sau acuzându-i, pentru ca în final să dispară încet, treptat; în scena aproape goală, când o certitudine fusese în sfârșit cucerită, explicațiile nu mai erau necesare, rolul celui de-al treilea personaj era terminat.

Dincolo însă de raporturile ce se stabileau și se modificau continuu între panouri și personaje, acestea au format, în economia spectacolului, imuabile puncte de reper, prin comparare cu care fiecare acțiune a eroilor își corecta proporțiile, revenind la limitele ei naturale: visul hazardat devenea exaltare evidentă, dramele ambițioase (Tatăl, Tanți) — banale melodrame și, mai ales, imposibilul — doar dificil de depășit. În această viziune, piesa pierde ceva din arhitectura ei gratioasă și sculptoară, ușor de observat la lectură sau în montările anterioare (Ion Cojar, Sorana Coroamă și Valeriu Moiescu); contururile se pietrifică, vobletele semnifică cotituri cruciale, atmosfera irizată tinde să implice consistența timpului și a marilor îndoieli.

De altfel, Ecaterina Oproiu, scriind *Nu sînt Turnul Eiffel*, avertiza dintr-un bun început asupra gravității ei subterane, subintitulîndu-și piesa „Pseudocomedie”. Această ambiguitate a aparențelor textului a fost transată de regizor în favoarea coardelor lui grave. Drumul spre fericire, punctat de incidente comice sau „regretabile”, a fost înlocuit, în spectacolul studentesc, de lupta crîncenă pe care o duc cei doi eroi (cu ceilalți și cu ei înșiși), pentru aflarea unei certitudini. Pentru aceasta, conflictele au fost accentuate și subliniate cu încăpăținare, pînă la granițele perceptibile ale inexorabilului, ponderea specifică căpătînd-o divergențele stîrnite de intrusiunile exemplarelor malformate ale societății înconjurătoare. Această tentă dată spectacolului devine vizibilă din momentul în care El și Ea își descoperă iubirea și o anunță ostentativ lumii întregi. Din dosul panourilor apar, întîi pe rînd și apoi concomitent, capete care acuză vehement, strident, într-o furie a imprecățiilor aruncate dintr-un colț în altul al scenei, gata să-i strivească pe eroi sub greutatea intoleranței. Mai tîrziu, genul nociv își trimite reprezentanții, personificați în Tanți, Manți și Tatăl, apariții malefice, concepute de regizor în posturi identice, de ritual hipnotic. Sînt însă doar primele măști, căci ulterior personajele se diversifică, se individualizează, căpătînd structuri umane plauzibile.

Ascensiunea lui Manți — care a trecut din tramvaiul 3 într-un Fiat 1300, vibrând doar în fața idealului ei întruchipat de eleganță neagră a unui Mercedes — este ridicolă (și relevantă ca atare de jocul infatuat, important-felin al Cristinei Stamate, mai puțin de costumul — poate prea vulgar — alcătuit de I. P. Udriște), dar punctul ei culminant, care ar fi tentat pe oricine la o rezolvare grotescă, a fost pentru Andrei Șerban unicul moment în care personajul își dezvăluie apartenența umană. În momentul întâlnirii cu El, în plină glorie, Manți are ceva din nostalgia unui paradis pierdut, ireversibil; regretul este savant distribuit între accentele comice ale textului și ale interpretării. Dansată în acordurile lente și desuete ale comentariului muzical, alcătuit de Costin Mireanu, scena este de un lirism covârșitor.

Față de Manți, Tanți este o construcție cu finalități antitetice. Declinul ei este mediocr, fără căderi spectaculoase, explicabil prin factura ei spirituală, nu mai puțin mediocră. Aspirațiile îi sînt minore (au o singură contingentă cu cele ale lui Manți, atemporalitatea), meschin-burgheză, ca în schițele lui Caragiale. Există și aici „ofițerașul”, doar doamna de societate cu „five o'clock-uri” este înlocuită cu artista (sau numai figuranta) de cinematograf. Ileana Dunăreanu, în rolul lui Tanți, creionează o involuție deprimantă, ajungînd spre final la o compoziție terifiantă, abulică. Tanți pare în acel moment o figură desprinsă din Beckett, pentru care însă Godot nu va mai veni niciodată, pentru care Godot nici nu există („Ce-i tot dați cu dragostea voastră...”). Andrei Șerban i-a acordat acestei apariții valoare de ultim mesaj (sau avertisment!) adresat de cei învinși cuplului principal. Tonul, cu tot haosul, este grav, de sentință. De aci înainte, cei doi vor trebui să-și decidă singuri soarta.

În sfîrșit, Tatăl este simbolul melodramei burgheze: „Am fost maître...” Nicolae Wolcz a păstrat, în interpretarea lui, ceva din rigiditatea de păpușă mecanică a mișcărilor din *Ubu-Rege* (în regia aceluiași Andrei Șerban). Grație excelenței actorului, comicul derizoriu al personajului a fost speculat complet, fără ca totuși concepția sa să difere esențial de montările anterioare.

Andrei Șerban a realizat în același spirit, al evidențierii incompatibilității fericirii individuale cu unele aspecte incriminabile ale vieții sociale, două din scenele principale ale spectacolului, semnificative pentru interpretarea propusă. Tipătul Ei, „Opriti-vă, oameni buni!”, în mijlocul goanei nebunești a tuturor celorlalte personaje, lipsite de identitate, preocupate de ceva, pentru ceva, după cineva, este un apel sîșietor adresat întregii civilizații, în numele calmului, înțelegerii, toleranței. În partea a doua a piesei, cînd cuplul reface drumul în „formula Ei”, pendularea obsedantă a mobililor și a personajelor („mai la dreapta, mai la stînga, mai înainte, mai înapoi”) este reversul medaliei, înșuși cei doi eroi sînt de data aceasta incriminabili, căci, pervertiți

În prim-plan: **Cornelia Hîncu (Ea)** și **Florian Pittiș (El)**. În planul al doilea: **Ileana Dunăreanu (Tanți)**, **Cristina Stamate (Manți)** și **Nicolae Wolcz (Bătrînul domn)**



de aparență împlinire, devin angrenaje mecanice ale unei categorii dezumanizate, necenzurate. Simetria scenelor, întârțită de ritmul și geografia mișcărilor, acuză necruțător dezechilibrul.

Această viziune imprimată de Andrei Șerban textului — cu tenta negativă aplicată mai tuturor personajelor secundare — poate părea, la o vedere superficială, pesimistă. Ipoteza este dezmințită de sensul în care sînt rezolvate tribulațiile cuplului principal. El și Ea nu traversează, desigur, piesa ușor și încrezători în deznodămîntul final. Drumul lor este nemaipomenit de greu, eforturile pe care le fac sînt aproape inumane, sînt porțiuni în care par să se scufunde în magma comună, însă sensul ultim este al clarificărilor, al ieșirii la lumină — „pămîntul trebuie despărțit de ape”. Și se cuvine menționat un amănunt revelator: în accepția lui Andrei Șerban, în final, cei doi eroi nu găsesc drumul, ei au căpătat certitudinea că există și că trebuie luptat, mai departe, pentru a ajunge la el. Este un final absolut optimist și exact, exprimînd condiția existenței contemporane; banal spus — nevoia de autodepășire.

Interpretînd în acest fel textul Ecaterinei Oproiu, Andrei Șerban a transformat implicit piesa dintr-o „dezbateră” (cum o numea el însuși într-un articol din „Amfiteatru”) într-o demonstrație scenică; de aci și imbinarea permanentă a elementelor abstracți și concrete ce caracterizează această transcriere regizorală. Toate elementele spectacolului au concurat la realizarea acestei maniere: scenografia (cum arătam mai sus), muzica, mizanscena și interpretarea. De aci și modernitatea și maturitatea lui, care au determinat premierea cu cele mai importante distincții la Festivalul internațional de la Zagreb. Astfel, ceea ce constituie amprenta personală a stilului lui Andrei Șerban — baroc și spectaculos — sînt tocmai acele truvaiuri regizorale de care aminteam la început; doar numărul lor mare mă oprește să nu le detaliez, pe fiecare în parte, cu enorme delicii (o parte le-am și menționat). Voi mai aminti totuși două, elocvente. În imaginara călătorie cu trenul — scenă de pantomimă admirabil aplicată la text —, după plimbările Lui „jucate” spre locul închipuit al celui ultim compartiment, ce se află de regulă la capătul oricărui vagon, El (Florian Pittiș) își reprezintă eventuala lor întîlnire pe stradă, ca doi necunoscuți; degetele schițează pe servietă două mesuri grăbite, o întîlnire ezitantă, apoi arătătorul se arcuiește suplu, adunînd într-un gest de cîțiva centimetri — uimire, seducție, melancolie, apoi mersul reîncepe... Cîteva scene mai tîrziu, El revine în orașul natal, unde se întîlnește cu prietenii din copilărie (interpreți: Dan Nuțu și Aurel Manea). În acest moment, actorii nu mai joacă, ci trăiesc cu adevărat bucuria copilăriei — ai impresia că inventează spontan —, sar într-un picior, se joacă de-a „ulii și porumbelii”, de-a „Robin Hood” (modernizare ad-hoc a jocului „de-a războiul”), cu o exuberanță contagioasă.

O înclinație specială de a gândi cinematografic unele „seevențe” pare să încheie, deocamdată, tabloul regizoral al lui Andrei Șerban (lucrul a fost observat și în *Arden*). În *Nu sînt Turnul Eiffel*, secvența degetelor este un perfect prim-plan de translocator, iar în alt loc, mișcarea unui panou, acționat de Dan Nuțu (în acel moment, o figură de un umor neverosimil) dinspre rampă spre fundal și de sus în jos, este un echivalent riguros al travelling-ului de depărtare.

Bineînțeles, se pot găsi și similitudini între soluțiile din *Nu sînt Turnul Eiffel* și cele din piesele montate de Andrei Șerban anterior (plastica unor mișcări o văzusem întîi în *Șeful sectorului suflute*; momentul de final, în care cei doi eroi aruncă frînghia care îi înlăntuise pînă atunci, are o semnificație înrudită cu aruncarea harnașamentelor în scena finală din *Arden*; verva drăcescă, nestăpînită, a unor scene amintește de *Ubu-Rege*). Departă de a fi aceasta o imputare, este o dovadă că nu sînt simple „găselnițe”, ci mijloace de exprimare regizorală, asimilate și dezvoltate în acest ultim spectacol.

Reușita spectacolului a fost condiționată de interpretarea ireproșabilă a actorilor. Cei doi actori principali — Cornelia Hîncu și Florian Pittiș — au dus la capăt cu brio o partitură epuizantă. Și dacă în Florian Pittiș am recunoscut virtualul actor total, visat de toți regizorii, Cornelia Hîncu a fost, prin jocul ei, în egală măsură sensibil și lucid, o surpriză remarcabilă. Se cuvin însă egale laude tuturor membrilor echipei, pe care o menționăm în întregime: *Florian Pittiș, Cornelia Hîncu, Nicolae Wolcz, Cristina Stamate, Ileana Dunăreanu, Dan Nuțu, Victor Ștregaru, Aurel Manea, Anca Ovanec, Ileana Călin*.

Dinu Kivu