

întotdeauna expresia cea mai potrivită textului, acordul dinăuntru, care să o poată defini scenic exact și spectaculos. Ne bucură să relevăm aceeași atitudine de complexitate creatoare și aici, unde mîna nevăzutului constructor compune autoritar și dinamic un spectacol al înfruntării supreme a două personalități, dintr-o perspectivă foarte discretă a contemporaneității. El fructifică din plin zestrea unor actori, cum ar fi — pe lângă cei pomeniți mai sus — Constantin Răuțchi (Saxonul) și Ana Maria Oțetea (fata lui), bine surprinși în câteva schițe de portret; Ilinca Tomoroveanu (Gwendolin), apariție aureolată de lumină și sensibilitate; Matei Alexandru (Folliot), grav, sigur pe efectele vocii și tonalităților sale; Ileana Stana Ionescu (Regina-mamă) și Mitzura Argezi (Regina), două figuri inteligent caricaturizate; Mihai Fotino (Cardinalul) și Gheorghe Popovici-Poenaru (Papa) — autorul unei compoziții neașteptat de expresive și mature. Cînd regizorul nu o face, cînd mizează parcă numai pe propria lor bunăvoință și inspirație, nu obține ceea ce trebuie și scenele sînt pîndite de oarecare ridicol. Așa se întîmplă cu cvartetul celor patru baroni, care îngroașă mult linia efectului caricatural cu mijloace de estradă (Al. Alexandrescu-Vrancea, Dem. Rădulescu, Marian Hudac, N. Gr. Bălănescu); la fel, cînd au a-și rosti micile tirade, Episcopul de Oxford (Victor Moldovan) și Primul Călugăr (Cosma Brașoveanu). Sînt unele carențe în îndrumarea directă a figurației — bine plasată, de altfel, în ansamblul mișcării spectacolului —, care face uneori numai act de prezență, cu o uitătură neglijentă sau obosită.

Mi se pare că cea mai consecventă cu sine însăși a fost aici Florica Mălureanu, scenografa. Nu știu cum se numesc exact fragmentele acelea mobile de toate formele, care vin de oriunde și din ele însele în cele mai neașteptate poziții, dar e limpede că procedeul a înlesnit sugerarea oricărei ambianțe fără dificultate și fără echivoc. Nu știu cum, un culoar, prin câteva bucățele de podium, ne-a dat senzația că eroii rătăcesc aievea printr-o pădure; o platformă înălțată brusc ne-a suit pe o colină, iar dacă un protagonist și-a aplecat puțin mîna peste o margine de schelă, i-am simțit-o cufundîndu-se în undele unui pîriu. Printre altele, impresionant din punct de vedere scenografic mi s-a părut interiorul catedralei, auster și monumental, al cărui fundal era compus din fișii de pînză și de lumină. Cînd Becket s-a întîlnit cu regele, undeva pe o întindere nesfîrșită, un scripete nevăzut le-a apropiat de rampă peticul de pămînt al întîlnirii și cei doi au venit spre noi, foarte aproape, în raza intimității, ca într-un bun și veritabil efect cinematografic. Consider că scenografia a atins aici adevărata materializare a unei concepții moderne de teatru.

C. Paraschivescu

„UCIGAȘ FĂRĂ SIMBRIE” de Eugen Ionescu la Teatrul de Comedie

Am parcurs împreună cu Béranger, acest Adam al cosmogoniei ionesciene, esențialele sale aventuri: rezistența în fața contaminării la o oribilă mutație a gândirii colective (*Rinocerii*); elegia demnă în fața morții, cu elogiul implicit al vieții (*Regele moare*); visul lui icaric de înălțare, zborul spre teritoriile eliberate de coșmarul planetei bîntuite de nenorociri (*Pietonul văzduhului*); foamea lui de răspunsuri, căutarea certitudinilor, setea nepotlădă de adevăr, de înțelegere a sensului existenței (*Setea și foamea*). După aceste peripluri peripatetice, ne aflăm (deocamdată) în fața unui Béranger care continuă să fie „de serviciu”, să toarne supă zilnică în străchinile fraților săi de viață — flămînziți — susținut de revelația dragostei eliberatoare. Privindu-l pe acest din urmă Béranger, înțelegem mai bine semnificațiile primei sale aventuri: întîlnirea cu Ucigașul. Văzînd tabloul în întregime, detaliile se detașează proeminent, luminîndu-se concentric. Ceea ce ieri încă părea neînțeles, gratuit, unidimensional, azi, în perspectiva timpului și receptării întregului mesaj, devine foarte limpede. Esențială ni se pare extragerea lui Eugen Ionescu din îngustul catalog al „teatrului absurdului”, certificarea intuiției sale vizionare, a angajării sale la cauza omului, abia azi înțeleasă în toată originalitatea ei. În convorbirile cu Claude Bonnefoy¹, Ionescu insistă în diferite rînduri asupra imperativului ancorării operci dramatice în realitate: „Dacă opera nu exprimă timpul său, neliniștea timpului său, problemele sau măcar o parte din problemele timpului, ea este proastă. E proastă, fiindcă n-are substanță sau realitate istorică, cu alte

¹ Claude Bonnefoy: „Entretiens avec www.cinec.ro” — Belfond, Paris 1966.

cuvinte realitate vie." E limpede, azi, că opera lui Eugen Ionescu este o expresie a epocii noastre, conținând în același timp o universalitate, o dimensiune în plus, care a scăpat în anumite momente comentatorilor săi. Înțelegem mai bine și sensul unei afirmații făcute de dramaturgul american Saroyan: „Până în prezent, Beckett și Ionescu sînt singurii oameni de știință printre dramaturgii pe care-i cunoaștem". Într-un moment în care „progresul spiritului omenesc se exprimă doar în știință, în timp ce arta și literatura rămîn tot mai mult în întîrziere"², mi se pare că teatrul lui Eugen Ionescu, și *Uciagaș fără simbric* cu deosebire, surprinde marile probleme, marile întrebări ale omului — în ipostaza sa ontologică, universală și particulară — cu acuitatea și sensibilitatea contorului Geiger la radiații. Și dacă ne gîndim la cuvintele lui Einstein: „ce tristă epocă, în care e mai ușor să înfrîngi un atom decît o prejudecată", să recunoaștem că Eugen Ionescu e dintre cei mai perseverenți cercetători și experimenterii în laboratorul înfrîngerii prejudecăților și al eliberării rezervelor de energie conținute în capacitatea omului de a fi autentic și de a reacționa liber în fața universului. Covârșitoare este la Ionescu — da, la Ionescu — această credință în om, această investire responsabilă a umanității din el, care îl determină să nu accepte, să se zbată să iasă din împotmolirea orașului ploios, „a neconținutului amurg", spre lumină, căutînd o cetate însoțită, un teritoriu „radios". Scriitorul care, în tinerețe, notase în *NU*, printre multiplele considerații reflexive — multe păstrîndu-și o uimitoare consecvență —, „s-ar putea să fie în așa fel construit încît să nu am priză decît asupra urîtului, frumosul fiind o esență care-mi scapă", dezbate în prima piesă a lui Bérenger (*Uciagaș fără simbric* — 1957) conflictul ireductibil dintre frumos și urît. El aduce aici față în față, într-o permanentă mișcare metaforică, Omul, Binele, Rațiunea armonioasă a existenței, și Animalul, Neagația, Uciagașul, într-un cuvînt Răul, care e proteic și îmbracă, printre multiplele sale veșminte, și cumplita mască a indiferenței.

* * *

Trei întîlniri deschise interpretărilor, deci oferindu-se simbolic, jalonează această aventură a lui Bérenger. Lucian Giurchescu a construit spectacolul în jurul lor și, implicit, în jurul lui Radu Beligan, valorificînd pentru a doua oară pe scena Teatrului de Comedie un mare text de Ionescu. Dacă montarea *Rinocerilor*, care a cunoscut multiple formule scenice pe mai toate meridianele, a ridicat creatorilor o sarcină competitivă de expresie originală, rezolvată de altfel cu mare succes³, *Uciagaș fără simbric* este o piesă puțin jucată, nereluată după premiera pariziană din 1959. Înscrierea ei în repertoriul Teatrului de Comedie nu a fost încă suficient aplaudată. Teatrul din spatele Poștei se reintegrează în circuitul marilor valori de cultură și cercetare a artei contemporane, într-un efort ce denotă o concepție superioară a răspunderii sale artistice. Lucian Giurchescu, mai sobru ca oricînd în respectul față de text și spiritul textului, impune prin această modalitate gravă. Absența veleităților regizorale și a comentariilor teatrale restrictive prin unilateralitatea tendințelor a dus la realizarea acestui spectacol *Ionescu*, echilibrat, cu măsură, frumoasă fiind orchestrația lui, împletirea armonioasă, organică a temeii majore cu cele cîteva intermezzo-uri. Coexistența stilistică — din text — a curentilor comici și tragici, osmoza grotescului și a poeticului intră în bună măsură în acest echilibru, în care acul balanței nu înclină deliberat de nici o parte, deși unele pasaje ale spectacolului le-am fi voit mai poetic-tragice, mai patetic-sinistre. Căci în text tot ce este surprins ca material „reportericesc", aș spune, sloganuri, formule prestabile, aluzii la o realitate imediată, diurnă, se transfigurează în contact cu Bérenger și capătă o dimensiune poetică, de miraj, mai puțin evidentă în scenă. Un sprijin solid îl aduce montării scenografia lui Dan Nemțeanu: expresivă și cuprinzătoare în trimiteri spre sursele de contingență kafkiană (și spre ecranizarea *Procesului* de Orson Welles) este, de pildă, imaginea subtil-amenințătoare a biroului uriaș, copleșitor și neutru, simbol implacabil al Administrației. La fel, camera lui Bérenger, în culori sumbre, cu tonuri îndoliate de brun și cafeniu-roșiatic, cu suprafețele mobilelor vechi parcă roase de carii, sugerînd umezeala, frigul, tristețea caselor cu ființe „ce suferă inconștient de pe urma faptului că există". Spectaculoasă în sine e trecerea de la liniile metalice, dure ale Cetății solare la reclamele din orașul-mușuroi, fără să aibă totuși, în mod egal, forța de a susține conturul straniu, ireal al întîmplărilor: poate, de aceea, și drumul lui

² *ibid.*

³ *Ibid.* Eugen Ionescu despre *Rinocerii* Teatrului de Comedie: „Mi s-a părut că, fără accesorii, românii au reușit să transmită în mod sensibil trecerea de la umanitate la animalitate. Mecanismul psihizei colective a fost perfect pus în evidență".



Mircea Șeptilici (Arhitectul) și Radu Beligan
(Bérenger)

Bérenger în căutarea Ucigașului, rătăcirea în labirintul îndoielilor, al temerilor, deciziile și revenirile punctate în spații emoționale, adevărată Golgotă a spiritului, nu au în ambianța scenografică aburul oniric, poetic, dorit.

* * *

În prima sa apariție, Bérenger, care a căpătat definitiv în conștiința noastră chipul, gesturile și vocea lui Radu Beligan, personifică uimirea, revelația, fericirea. El trăiește „atitudinea fundamentală a omului, de extaziere în fața miracolului vieții” — cum o vrea scriitorul. Aici se desfășoară Beligan-Bérenger cu tot farmecul naiv al omeniei sale: fericirea în fața luminii visate și descoperite, sinceritatea dezarmantă, generozitatea fără seamăn, buna-credință, candoarea... Trăsăturile particulare ale acestui om oarecare, micile sale slăbiciuni, pudori, cochetării se reliefează în contrast puternic cu impersonalitatea desăvârșită a arhitectului, simbolul Administrației: Mircea Șeptilici dă suficientă culoare și relief scenic incolorului personaj ce reprezintă portretul-robot al locuitorului „Castelului”, al funcționarului integrat unei lumi mecanice și mecanizatoare.

Când în lumea minunată a închipuirii lui Bérenger se simt miasele Răului, când planeta descoperită își arată cumplitele falii, Beligan-Bérenger trăiește marea decepție: întâi la modul exaltat, plîngăreț, ușor și voit ridicol. La vedere însă, se naște sentimentul *răspunderii*, hotărîrea *de a acționa*, angajarea în lupta contra Răului și anume

în scena întâlnirii cu Eduard. Aici, Beligan demonstrează cum se produce o intensă mutație dramatică, un cutremur în conștiință. Cine este Eduard? Mihai Fotino i-a dat prietenului lui Béranger înfățișarea bolnavă, friguroasă, aerul sinistru și totodată comun, un halo misterios, ce ne-a amintit de Vizitatorul inoportun, dar mult așteptat de Adrian Leverkühn din *Doctor Faustus*. Eduard este, poate, alter-ego-ul lui Béranger, negativul lui, cel ce personifică conștiința culpabilă, pactizarea cu Răul în acceptare și indiferență. Prezența lui Eduard planează în scenă, poate, ca o confirmare a cuvintelor lui Ionescu: „monstrul poate fiși dintre noi; fiecare poate deveni un monstru”. Sau sugerează că prietenul, omul de lângă tine, ca Jean din *Rinocerii*, poartă în el germele bestialității, poate deveni ucigaș. Eduard are servieta Asasinului, deține dovezile concludente ale vinovăției, dar și celelalte personaje întâlnite în scenă au o servieta asemănătoare. (Dacă ne amintim bine, în indicațiile primului act, și Arhitectul are o mapă asemănătoare servietei cu pricina.) Cu excepția lui Béranger — ca și în *Rinocerii*, de mai târziu — toți au o servieta, adică semnul distinctiv al crimei. Interpretarea lui Mihai Fotino, minuțios elaborată în logica comportării psihologice, lasă deschisă multiple ipoteze, și în asta constă forța ei.

* * *

Dincolo de monologurile lui Béranger și întâlnirile sale capitale, „fugi majore” ale spectacolului, izbucnesc pe parcurs micile variațiuni pe teme ionesciene: se țese un fundal de acțiuni teatrale, la granița dintre vis și realitate, rezolvate însă diferit. În prologul actului doi, regizorul a vizualizat vocile, coagulând într-o mișcare mecanică, precipitată, frinturi de conversație, reziduuri de gândire, torentul cuvintelor plate, al locurilor comune, debitate identic de membrii aceleiași specii, figuri grotești, cu o respectabilitate țepăună. Nu aceeași expresivitate ca în prima apariție a portăresei (Nineta Guști) au intermezzo-ul Coanei Pipa și momentele tangente lui, unde lipsește nota de coșmar, transferul subtil din diurn în parabolă. Aici s-ar mai putea adînci premisele dezintegrării personajelor, proprii fabulației textului: Arhitectul-comisar devine polițist, Coana Pipa are trăsăturile portăresei (eventual, rolul poate fi jucat și de un bărbat, cum sugerează criticul american Richard N. Coe). În schimb, agenții de circulație (Mircea Șeptilici și Constantin Băltărețu) au liniile hiperbolate ale făpturilor de proveniență simbolică; jocul lor cu exactitate realist, încorporat în situația metaforică, conține una din caracteristicile piesei. Acum, zidul indiferenței de care se lovește Beligan-Béranger are un relief vibrant; obtuzitatea, neînțelegerea, sau înțelegerea denaturată ce trivializează sentimentele, ating accente acute, dureroase. Este uvertura ce precede marea lamentație a lui Béranger, care — asemeni Doctorului Faustus — se prăbușește îngrozit în fața Răului. Îngrozit că-l înțelege, că-i preia argumentele, că le poate cîntări și discisia.

Regizorul i-a dat Ucigașului (Grigore Gonța) înfățișarea dezagreabilă a unui derbedeu, chipul unei pușlamale obraznice, de o brutalitate cinică. E un punct de vedere.

Mihai Fotino (Eduard) și Radu Beligan (Béranger)



Cred că n-a greșit. Tineretea feroce, tinerețea bestială, inconștientă, surdă și mută pune în lumină, într-o antinomie tragică, prăbușirea lumii raționale, a universului logic. Monologul final al lui Bérenger, rostit alb, fără efecte căutate de joc, devine o monodramă profund originală. Tragic nu devine gestul Ucigașului, care flutură amenințător tăișul lamei, ci lamentația lui Bérenger, care conține elocința în argumentația negației.

Să nu uităm că-l avem în față pe primul Bérenger, cel care se întreba cu disperare și nu găsea nici un răspuns.

Mira Iosif

„DANSUL MORȚII” de August Strindberg la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Citim astăzi *Dansul morții* ca o piesă scrisă abia ieri. Recunoaștem în Strindberg — și mai ales în această creație-prototip a dramaturgiei sale — foarte multe din descoperirile de mai târziu ale teatrului. Martin Esslin pomenește, printre apropierile care sar în ochi, nu mai puțin de patru mari nume ale prezentului, O'Neill și Albee pentru tragicomediile lor maritale, Beckett pentru *Sfârșit de partidă*, Ionescu pentru *Regele moare*.

Asemănările se deslușesc într-adevăr la prima citire. Dar în cunoașterea în adânc a scrierii lui Strindberg, ele fac numai începutul. Mozaicul motivelor pe care ne-am obișnuit să le socotim ale zilei de astăzi întregeste o imagine care nu se poate confunda. *Dansul morții* nu este totuși *Cui i-e teamă de Virginia Woolf?* A vedea textul numai ca o antologie „avant la lettre” a teatrului modern nu înseamnă încă a-l înțelege. Prin toate legăturile pe care și le-a răsfirat în viitorul devenit, între timp, prezent, ca și prin toate legăturile trimise în trecut, această operă se așază la o răscruce: și tocmai în întregul acestor oglindiri întoarse în nenumărate direcții se țese viața care este a acestei creații și numai a ei.

* * *

Strindberg deschide cortina asupra unei lungi înserări încremenite. Pe scenă se află doi oameni care nu fac nimic. Dialogul este frânt, spart în crîmpeie. Replica scurtă se pierde fără urmare, repede destrămată. Aproape toate cuvintele se innămolesc în meschinăria diurnă: ce fac vecinii, ce fac servitoarele, cum s-au adunat datoriile, ce fel de mâncare este mai gustoasă. Cei doi oameni care stau față în față, soț și soție, nu se ascultă și se plictisesc singuri de ceea ce le reține o clipă atenția.

Pentru a aduce pe scenă golul, spațiul spiritual din care a dispărut orice punct de sprijin, Beckett a imaginat un mic univers închis în pustietate și populat de un paralizic orb și de slujitorul lui, otrăvit de rea-voință. Strindberg nu caută hiperbola în situația dramatică. Dar, deși oamenii lui par să trăiască într-o lume posibilă, printre mobile și ziduri obișnuite, iar cuvintele și faptele lor pot să treacă drept firești, înțelegem foarte curînd: ei sînt orbi și paralizați și prizonieri ai pustiei pentru că nu mai au sau — mai bine zis — nu mai pot să aibă nici o preocupare, nici o dorință, nici o legătură. Ceea ce ni se înfățișează este stagnarea, vidul. Imaginea neființei — cea mai cumplită groază a omului și a oricărei făpturi vii — este cu atât mai puternică cu cît nu apare ca o construcție liberă a închipuirii, ci se încheagă într-o existență deplin reală, în totul asemănătoare cu traiul de fiecare zi. Seara pe care o petrec sub ochii noștri cei doi soți nu constituie mica descripție realistă sau naturalistă a degradării lor, ci reprezintă imaginea poetică a vieții fără de viață.

Tot rostul acestei foarte lungi intrări în acțiune stă în lanțul de ritmuri lente și în întinderea de neîndurat a schimburilor găunoase de cuvinte, adică tocmai în ceea ce poate să pară neteatural. Staticul este aici calitate poetică și calitate de spectacol.

Ca niște umbre fugare se întrevăd, în păienjeniișul frazelor stupide, urmele unor sensuri cîndva vii: obiceiuri, ură, gânduri despre viitor și despre moarte, amintirea bucuriilor de altădată. Obișnuite sînt, la Căpitan, fanfaronada, falsa principalitate, disprețul pentru toți. Iar în ceea ce spune Alice se zăresc reflexele palide ale invidiei și mondenității.

Răbufnirile de răutate nu izbutesc să aducă o însuflețire: ne dăm seama că fiecare cuvînt jignitor, rostit întocmai www.cindec.ro, și-a pierdut înțelesul. Gîndul despre