

nice ispite a jocului — aceea de a spune totul dintr-o dată, sărind, de la început, în maxima intensitate a acțiunii și în ritmul ei cel mai viu. De la primele cuvinte se strigă. De la ridicarea de început a cortinei și pînă la ultima ei cădere vedem mereu același lucru.

Ileana Predescu și Fory Etterle își demonstrează, fără îndoială, temeinica stăpînire a meseriei. Alice este descrisă ca o femeie care găsește plăceri întunecate în ură. Ea face spectacol din propria ei răutate și izbutește să se răsfete și să cocheteze umilindu-i pe cei din jur. Calitățile de plasticitate a jocului și de limpezime a desenului scenic, proprii actriței, sînt evidente și în imaginea acestui personaj. Dar raporturile partiturii dramatice se unilateralizează și Alice-Ileana Predescu ajunge să domine categoric arena conflictelor conjugale, în care Strindberg vedea un neîncetat schimb de roluri între călău și victimă. Fory Etterle pune în lumină în portretul Căpitanului ipocrizie, slăbiciune și meschinărie, făcînd uneori loc în prezentarea eroului său elanului sentimental și înduioșărilor nelămurite. Kurt a fost gîdit de actorul Ion Besoiu ca un resemnat care încearcă din greu să-și păstreze echilibrul, retrăgîndu-se mereu din fața celorlalți eroi. Dar pregătirea rolului a fost de mai multe ori trădată de tehnica nehotărîtă a interpretului, mai ales în vorbire.

Spectacolul este definit, în toate tendințele sale, de decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis — un excelent decor naturalist, greoi, apăsător, care copleşte arie de joc cu masivitatea sa istovitoare și în care fuga de planuri, înclinarea suprafețelor creează dezechilibru, instabilitate, teamă. Ca întotdeauna, decorul naturalist se dovedește unul dintre cele mai grele examene la care poate fi supus scenograful modern. Plastica elaborată de Elena Pătrășcanu-Veakis comunică de la prima imagine concepția regizorală și scenografică; mai tîrziu, schimbările de lumină nuanțează viziunea de început, fără să o dezvolte. Rămînen tot timpul închiși în aceeași realitate înăbușitoare. S-ar zice că naturalismul de suprafață al scrierii i-a amăgit pe realizatori. Căci realitatea lui Strindberg este numai un prag al abstractului. „Teatrul meu — spune scriitorul — este o operă imaginară, dublată de o semirealitate înfricoșătoare. Acesta este un *alt* naturalism.“

Ana Maria Narti

## „INGRIJITORUL” de Harold Pinter la Teatrul Mic

1. Fără încrederea acordată artistului și instituției teatrale, încă în faza opțiunii de repertoriu, actul teatral nu este posibil. Cînd aceștia au în vedere spectacolul ca ultim și hotărîtor argument al opțiunii, ei se angajează cu toată răspunderea față de viitorul spectator, căruia știu *ce* vor să-i spună despre lume în general și despre lumea cutărui scriitor în special; răspunderea aceasta are în vedere cunoașterea lucidă a propriilor posibilități, cunoașterea aprofundată a textului dramatic și conștiința că el va căpăta viață adevărată de-abia rostit de la rampă, în directă confruntare cu spectatorul.

Propunîndu-și să pună în scenă *Ingrijitorul* de Harold Pinter, susținîndu-și perseverent intențiile pînă la a aduce la public acest prim spectacol Pinter de pe scenele românești — și trebuie s-o spunem de la bun început, unul deosebit de reușit —, Teatrul Mic a depășit handicapul prejudecăților curente în opțiunea de repertoriu. Acum, discuția despre oportunitatea reprezentării și despre virtuțile dramaturgiei pinteriene se poate duce pe un teren al înfruntării de argumente și nu pe unul al etalării preconcepțiilor; și între aceste argumente nu poți să nu ții seama de argumentul palpabil al actului teatral căruia îi sînt martori și participanți cei care trec pragul sălii din Sărirdar.

2. Pentru spectatorul care participă încordat la spectacolul Teatrului Mic, cu acea concentrare nervoasă capabilă să urmărească întrepătrunderea de replici și planuri ale acțiunii verbale pe care o presupune piesa lui Pinter, în tensiunea emoțională pe care o creează jocul actorilor ce reușesc să clădească imaginea simplă și dramatică pe care o are doar viața (*viața* pe care Pinter își propune doar s-o transcrie), pentru *acest* spectator înțilnirea cu Pinter, cu tot caracterul ei neobișnuit, ieșită din tiparul obișnuințelor ce și le-a format la teatru, înseamnă emoție și adevăr. Pentru cel ce a cunoscut textul pinterian sau, mai mult, a căutat cu ajutorul comentariilor să pătrundă mai temeinic în zona problematicii scriitorului englez, spectacolul de la Teatrul Mic înseamnă totodată o reverificare a punctelor de vedere, ba uneori, un instrument de apropiere sensibilă de ceea ce textul nu-și trădează la lectură.

Nicolae Pomoje (As-  
ton) și Vasile Nițu-  
lescu (Davies)



Vasile Nițulescu (Da-  
vies) și Dan Nuțu  
(Mick)



Acum, în fotoliul de spectator, înțelegi mai bine esența realismului scriitorului englez, înțelegi mai bine de ce acesta protestează cu vehemență ori de câte ori o critică superficială sau grăbită încearcă să-i opună scrisul dramaturgiei realist-sociale a „furișilor” englezi. Așa cum remarca Martin Esslin, codul stilizării pinteriene, atît pe planul transcrierii limbajului cotidian (cu toată discontinuitatea discursului, cu toate interferențele care duc la absurd și aparent nonsens), cît și pe planul conținutului — pentru că este o problemă de conținut, dezvoltarea situației dramatice „ca în viață”, cu personaje care nu-și declară identitatea și proveniența, lăsînd (mai ales la lectură) impresia că sînt lipsite de mobile și de biografie —, se află în esență determinat de realitățile lumii moderne, lumii în mijlocul căreia trăiește scriitorul. Aci se află substanța realismului lui Pinter, un realism care „vorbește despre nevoia patetică de securitate a omului, despre tragedia care se naște din lipsa de înțelegere între oameni, despre aprehensiuni și anxietăți secrete, despre teroare care adesea ia aspectul falsei bononii și brutalității binevoitoare, despre grotesca nevoie a omului slab de evaziune în iluzie”. Că piesele lui Pinter reflectă criza unei societăți este neîndoios. Ele o fac la modul la care artistul sensibil (sau suprasensibil) se lasă dominat de viziunea apăsătoare a unei lumi (a unei societăți) care strivește omul, zi de zi, în gestul banal și în cuvîntul cotidian, obligîndu-l la o iluzorie claustrare într-un univers mic, al „camerei”, dîncolo de pereții căreia forțe opresive stau gata să-l strivească. Desigur, de aci mai departe se poate discuta, se poate accepta sau nu, așa cum accepți formula dramaturgică pinteriană, și orizontul mesajului său, caracterul său în ultimă instanță depresiv, fără ieșire, la care totul accede. Poți să-ți mărturisești rezervele față de tipul de teatru pe care-l creează Pinter și să jonglezi peiorativ atribute care incriminează caracterul „epidemic” sau „nevrozat” al dramaturgiei sale, să punctezi limitele de profunzime ale generalizărilor sale; și, fără îndoială, pentru un pasionat al dramei de profunzime estetic-filozofice, de factură raționalist-politică brechtiană, absurd-ionesciană ori beckettiană, Pinter poate să spună prea puțin. Pe planul limbajului, dictee-ul sau mai degrabă înregistrarea dialogului cotidian, de care uzează Pinter (același Esslin semnalează o ureche „aproape clinic sensibilă la absurdul limbajului curent, capabilă să transcrie conversația de toate zilele, cu toate repetițiile ei, cu toate incoerențele, lipsa de logică și de gramatism”), poate părea, mai ales la lectură, un procedeu formal care ar miza pe „profunzimile obscurității”. Aci însă, experiența de actor și de om de teatru a dramaturgului englez este cea care-și spune cel mai puternic cuvîntul, și tocmai actorii sînt cei care înțeleg (și fac înțeles) cel mai bine legătura lăuntrică, de conținut, între replicile discontinue. Nu sînt un partizan al modelor și, în paranteză fie zis, din punctul de vedere al preferințelor înclin către dramaturgi moderni de o altă factură decît Pinter, fie că ei se cheamă Beckett, Brecht sau Ionescu; dacă piesele lui Pinter nu-mi vorbesc mie în măsura în care o fac cele ale scriitorilor mai sus citați, prezentarea lor nu înseamnă mai puțin un act de cunoaștere a unuia dintre fenomenele remarcabile ale dramaturgiei contemporane apusene. Mai ales atunci cînd ea se face cu toată răspunderea pe care o angajează un text dificil și cu rezultate de factura celui dobîndit la Teatrul Mic. Aș mai adăuga cîteva rînduri care pot să constituie, cred, și o parabolă. Citez: „Teatrul acestuia este un frumos imposibil de înțeles, iar vilva produsă — o psihoză a publicului dispus să considere totdeauna sublim tot ce e obscur. Personajele par a simboliza ceva, dar la sfîrșit îți dai seama de zădărnicia iluziei. Dacă la Dostoievski e clar că există personaje nevropate, aci, personajele fac fapte, bizare, vorbesc incoerent. Lucrările lui nu pot fi decît extravagante.” Rîndurile acestea, în care voit am omis numele dramaturgului la care se referă — și care seamănă cu unele opinii asupra lui Pinter — au fost scrise acum 70 de ani și se refereau la... *Ibsen*.

3. *Impecabil profesionalism*. acesta este, cred, atributul principal al reprezentației pe care-o semnează la Teatrul Mic regizorul Ivan Helmer, certificîndu-și cu acest prilej nu numai maturitatea, dar și adevăratul debut, întrucît — e bine de știut! — înaintea altor spectacole semnate de acesta (și nu tocmai fericite), *Îngrijitorul* este piesa pe care a pregătît-o încă de pe băncile Institutului și pentru a cărei reușită a avut, pare-se, toate datele. Felul în care regizorul și actorii (excelet distribuți) depășesc dificultățile textului discontinuu, felul în care mobilează tăcerile cu gesturi, sau trăindu-le static, tensionat, cu așteptări și schimburi de priviri, felul în care creează tensiune imediat după o replică care i-a dat voie spectatorului să rîdă, pentru ca apoi să-l înfioare, să-l violenteze sau să-l înduioșeze, felul în care regizorul s-a străduit — și credem că a reușit — să motiveze psihologic reacții pe care textul le notează ca atare, ca și însăși caracterizarea tipologică a eroilor la care se oprește Helmer, toate sînt manifestările frapante ale acestui profesionalism.

Dintre interpretările posibile ale textului pinterian, cea aleasă de Helmer și de actorii săi mi se pare foarte apropiată de un punct de vedere rațional și socialmente determinat, propriu opticii noastre materialiste asupra fenomenelor care au dat naștere și sînt oglindite în drama pinteriană. A vedea pînă la urmă în Davies lumpen-ul angrenat fără ieșire pe scara degradării umane, care își stăpînește cu greu violența, dorința de autoritate și de opresiune refulate, dar care nu scapă ocazia de a și le exhiba, lipsa de criterii și atitudine etică e dublată de parazitism și imposibilitate aproape biologică de a acționa cu adevărat; a vedea în Aston (mai aproape de interpretarea pe care o dă Bernard Dukore) „un revoltat făcut impotent de societate prin simbolică operație pe creier”, un om cu mari disponibilități de înțelegere și afecțiune, dar a cărui principală preocupare rămîne acum găsirea resurselor de păstrare a unui echilibru nervos în permanență amenințat; a vedea în Mick dualitatea ipostazelor — grija cald omenească, permanentă pentru a asigura securitatea fratelui bolnav și oaza de libertate fără de care acesta nu poate trăi, pe de altă parte, ironia și auto-ironia față de tot și de toate (foarte justă mi se pare evitarea interpretărilor care subliniază ruptura dintre cei doi frați sub influența lui Davies, sau, la extrema cealaltă, așa cum vede Ruby Cohn, alianța celor doi frați ca simbol al sistemului ce-l sfîrșă pe Davies) — mi se pare a-ți exprima o concepție artistică proprie despre lumea pe care o prezintă Pinter. Tot o *atitudine* înseamnă, cred, și evitarea pedalării pe aspectul formal al claustrării, al „odăii” ca loc unic al securității personajelor. Regizorul și interpretii au căutat în text și au găsit suficiente puncte de sprijin pentru ca intrările și ieșirile personajelor în spațiul convențional în care se desfășoară acțiunea să nu reprezinte refugiul permanent în fața agresiunii decît pentru cel condamnat definitiv prin însăși esența sa ca personaj (Davies). Astfel, Aston și Mick, în ciuda eșecurilor suferite în înlînirea cu realitatea, în pofida visurilor pe care le leagă de această casă (sub acest aspect mi se pare inspirată sesizarea ironiei ce există în descrierea pe care o face Mick viitoareii organizări a casei, cît și sensul concret, utilitar și profilactic = munca, pe care-l capătă construcția șopronului de care-și leagă speranțele Aston) — nu-și leagă ireversibil soarta de acest ultim refugiu. Concepția plastică semnată de Helmut Stürmer se încadrează și ea acestei viziuni, preferind aglomerației de obiecte într-un spațiu claustrat și opresiv prin linii și volume, un decor deschis, profilat pe circularul alb-gălbui, lăsînd posibilitatea de „a citi” obiectele și obținînd senzația dorită nu prin îngrămădire, ci prin savantă selecție și dispunere a pieselor în spațiu.

Partiturile celor trei interpreți — Vasile Nițulescu (Davies), Nicolae Pomoj (Aston) și Dan Nuțu (Mick) — sînt susținute de interpretări remarcabile. Pe Davies realizat de Nițulescu îl simți de la prima intrare în scenă mărunț și ticălos, meschin și apucător, periculos sub masca pe care o poartă și dincolo de realitatea descompunerii fizice pe care o acuză. În scenele de violență, el știe să facă limpezi lășitate și nimicnicia personajului, aroganța și murdăria acestuia. În interpretarea lui Nițulescu, portretul lui Davies — pe care ni-l propune — capătă niște nuanțe și tonuri implicînd un verdict etic ce aparține spectacolului și actorului mai mult decît textului. Pentru Aston, Nicolae Pomoj a găsit tonul reținut, preocuparea egală, gestul cumpătat, permanent supraviețuitor, discreția și noblețea care fac din acest nebun personajul cel mai lucid al spectacolului. El știe să-și pregătească foarte bine cele două momente de autentică creație actoricească, monologul despre tratament și îndepărtarea lui Davies, astfel încît stăpînește total spectatorul. Cu egal aplomb rezolvă Dan Nuțu personajul său. Umorul sec autosatisfăcut și flagelator din scenele cu Davies, alternat cu tensiunea crispată a înlînirilor cu Aston, violența reacției și plăcerea de a „jongla” cuvîntul (jucate în scenele cu Davies), în fine, prezența unui actor din specia aceea atît de rară care se simte pe scenă în elementul său, captivează. Foarte bine găsită reacția de crispare, sugerînd undeva o culpabilitate (poate de pur ordin psihologic și nu reală) pe care o manifestă Mick-Nuțu la fiecare intrare a lui Aston. Din păcate, trouvaille-ul care explică ieșirile din scenă ale lui Mick, prevăzute de text ori de cite ori intră Aston, nu are gradare și chiar contravine sugestiei autorului în ultima scenă. Luînd prea în serios ultimele replici adresate de Mick lui Davies și făcîndu-l pe cel dintîi să plece din scenă cu reacția obișnuită — deși Pinter, pentru prima oară, notează că cei doi frați „se uită unul la altul, amîndoi zîmbesc ușor” —, spectacolul schimbă sensul relațiilor dintre personaje, făcînd ca scena următoare dintre Davies și Aston să nu plece de la premisa consensului celor doi frați într-o alungare a lui Davies, ci de la o cu totul alta, falsă, cea a renunțării lui Mick

Finalul spectacolului îl găsește pe Davies așezat pe pat lîngă Aston, șoptindu-i acestuia în continuare, ca o muzică menită să-l hipnotizeze și să-l facă să-și schimbe

hotărârea, vorbe inteligibile. Este un final deschis, care lasă posibilă continuarea existenței celor trei personaje în formula anterioară. „Tăcerea îndelungată“, pe care o indică autorul înainte de ultima lăsare de cortină, nu poate însă însemna altceva, nu poate fi punctată de altceva, decât de definitivă respingere a lui Davies (vezi mărturiile autorului în legătură cu finalul dorit inițial pentru piesă, cit și toate comentariile lui care — într-o formă sau alta — notează sfărșimarea lui Davies). Soluția regizorală lasă de data aceasta loc unui echivoc, pe care aș vrea să-l atribui doar unei anumite încântări pentru meșteșugul prea bine stăpinit, pe care-o simte creatorul de spectacol. Tot aceeași, cred, îi putem atribui și scena mută, audiție muzicală excelentă, adăugată de regizor doar pentru a demonstra că poți să ții o sală în tensiune fără a face nimic pe scena goală (se biciuiește din când în când suspensul prin mimarea unei șoaapte), pentru a-l reauzi pe Brassens, sau poate pentru a oferi criticilor material de fabulat.

B. T. Rîpeanu

## „CROITORII CEI MARI DIN VALAHIA” de Alexandru Popescu pe două scene

Afirmând continuitatea construcției istorice românești, demonstrând valorile spiritualității creatoare a poporului nostru, *Croitorii cei mari din Valahia*\* oferă — așa cum au dovedit-o primele reprezentații — premisele unor spectacole interesante.

Colectivele din Petroșani și Sibiu, care, cele dintîi, s-au încumetat să monteze textul lui Alexandru Popescu, au ținut — spre lauda lor — ca transpunerea scenică a acestei piese să fie înfățișată publicului ca un eveniment al deschiderii stagiunii. Pentru reușita acestui eveniment, ambele teatre au apelat la câteva prestigioase colaborări externe.

Semnate de Ion Olteanu la Petroșani și de Dan Nasta la Sibiu, cele două montări, diferite prin structură, mijloace de expresie și interpretare, au pus în valoare actualitatea mesajului izvorît din perspectiva care domină faptele înfățișate de autor.

Lucrate cu grijă, cu atență preocupare pentru a descoperi virtuțile textului, ambele spectacole s-au impus prin materializarea expresivă, cu fantezie, a metaforei piesei, care pune în lumină, grațios și amuzant, opțiunea voievodului Basarab — simbol al oamenilor de acțiune, gospodari — pentru interesele mari ale țării, strădania de a stîrpi tot răul, de a ridica această țară la nivelul de civilizație propriu celor mai înaintate țări, sacrificînd în numele acestui ideal măruntele plăceri, meschinele ambiții și interese personale.

Versiunea lui Ion Olteanu se distinge prin tonul direct, cursiv, care a dat firesc și concretețe conflictului dintre „primitivul“, incoruptibilul, nepriceputul în răsfațuri Basarab-Vodă și capricioasa lui soție, Doamna Fleur, sclavă a galanteriilor, a convențiilor și conveniențelor, a deșartelor ambiții și pretenții feminine. Accentul pus de regizor pe reliefaarea umanului din eroi a dus la o autenticitate a emoției, la o înfățișare însuflețită a acțiunii. Tonusul vital, dinamismul, vibrația spectacolului de la Petroșani s-au fundamentat pe interpretarea dată de către Septimiu Sever rolului lui Basarab. Actorul a făcut aci o demonstrație de virtuozitate interpretativă, a impus un stil de joc spontan, sincer, urmat și susținut și de către alți interpreți. Cu umor și dezinvoltură, cu mult farmec a realizat Septimiu Sever o compoziție suculentă și solidă, devenită ax principală a acțiunii. În interpretarea lui Septimiu Sever, Basarab a fost, pe rînd, copilăros, blind, descumpănit, duios, apoi hotărît, furios, acționînd pînă la urmă cu demnitatea și siguranța pe care nu le poate da decât certitudinea slujirii înaltului ideal al celui dintîi domn al țării, chemat să așeze „zdravene temelii“, pe care cei ce s-or naște și or trăi după el „să puie și ci temelii peste temelii“. Rolul, în aparență mai sărac la lectură, a fost îmbogățit de interpret cu amănunte semnificative. În contururile monumentale în care este construit personajul, furia neputincioasă, aerele de prizonier al sentimentelor de dragoste pe care le poartă Doamnei Fleur, ca și febrilitatea cu care înnoadă sutana sfîșiată a Capelanului, sînt numai câteva din elementele acestei compoziții, pe care au îndrăgit-o și au răsplătit-o cu aplauze la scena deschisă spectatorii din Petroșani. Grijă regizorului, îndreptată spre veridicitatea acțiunii scenice, spre crearea condițiilor unei autentice caracterizări și trăiri a rolurilor, s-a soldat și cu alte notabile realizări actoricești. Viorica Popescu a cîștigat incontestabil în urma colaborării cu regizorul-pedagog Ion Olteanu; rolul Doamnei Fleur, pe care l-a susținut cu convingere, cu aplomb și

\* v. „Teatrul“, nr. 6/1968.