

sugera fustinel printr-o imensă pînă purpurie și-a izbîdit de niște banale limite de spațiu (scena e o cutie de dimensiuni întristătoare!), de niște vulgare efecte de lumină și de o impresie generală, de dezordine. Pe de altă parte, probabil din dorința de a-i ridica pe actori deasupra propriei lor imagini cotidiene, acestora le-au fost compuse „capete”: măști, grimă, peruci. Acestea sînt unele exuberante (Hipparchia e o primăvară), altele puțin stranii (Diogene), unele de-a dreptul neinspirate (Pasiphon seamănă, comic, cu un frumos indian apaș), toate, în felul lor, originale); astfel se introduce însă amprenta altui temperament artistic (creatoare, Irina Borovschi). Viziunea plastică unitară, chiar mai puțin frapantă, ar fi fost totuși de preferat.

Marele salt în necunoscut i-a revenit actorului Constantin Drăgănescu. Trebuie să recunosc că m-am temut pentru el — căci distanța de la rolurile pînă acum jucate excelent la ce avea de făcut era enormă. Îmi închipui că a trăit clipe grele măsurîndu-se cu ceea ce se aștepta de la el; dar n-a capitulat. Rareori am văzut un actor mobilizîndu-și astfel resursele, rareori am văzut un om literalmente smulgîndu-se din sine pentru a-și onora „mandatul”: de o concentrare totală, de o credință fără fisură, cu nervii zbirniind de încordare, el a ajuns, omenește, la adevărul rolului și l-a făcut credibil, cu toate că nu i-a putut acoperi integral combustia intelectuală. Cîteva din cele mai dificile momente le-a rezolvat remarcabil prin discreție. Iată un caz grăitor în care gestul de a distribui un actor este act de creație asupra personalității acestuia.

Convingător și demn au stat lîngă protagonist Dumitru Palade, actor sobru, profund, care a mers poate cel mai departe în asimilarea sensului și care ar cîștiga fulgerător în putere de comunicare dacă s-ar îngriji de claritatea emisie; și Maria Rotaru, fină, sensibilă, în momentele de interiorizare, dar trădată de un deficit de forță dramatică, atunci cînd, suprasolicitînd, falsifică. Am regretat neadecevarea la obiect a unui actor matur și stimat ca Zephy Alșec și m-a surprins jocul exterior al unui tînr cu „nume bun” și cu date avantajoase — Corneliu Ciupercescu. Silvia Năstase nu și-a soluționat încă definitiv dilema intimă, care o face, de la strălucitul ei debut ca studentă, să oscileze între dramatismul naturii ei artistice reale și capcanele jocului apăsător, strident, de care s-a molipsit; însă pare să se deplaseze în direcția cea bună. Eftimie Popovici a știut să pună căldură și solid bun-simț în cele două replici care-i reveneau; iar Eusebiu Ștefănescu a fost semeț în armura lui Macedon. Marius Ionescu, Ion Anghelescu-Moreni, Aristide Teică, Lupu Buznea, Alexandru Păndele, Ștefan Chivu, George Filip și Victor Ianculescu și-au legat și ei numele de acest efort deosebit al scenei ploieștene.

Teatrul „Bulandra”

NOILE SUFERINȚE ALE TÎNĂRULUI „W”

de Ulrich Plenzdorf

Iată un fapt considerat îndeobște cunoscut, asupra căruia totuși nu am meditat pînă la a-i desluși întregul potențial de semnificație: astăzi, oriunde în hune apare o operă aptă să emită vibrații pe lungimea de undă receptată de tîneret, ea devine — indiferent dacă aparține literaturii, teatrului, cinematografului, muzicii — un eveniment. În mare sau în mai mic, asta depinde, firește, de puterea ei de a se constitui în revelație; dar, cu condiția să nu trișeze la proba sincerității, chiar și încercările mai modeste, mai timide, capătă o rezonanță neașteptată.

Explicația se află, cred, nu în teritoriul artei, ci în acela al fenomenului de viață pe care-l reprezintă, în această a doua jumătate a secolului 20, *tîneretul în societate*. Într-un sens, s-a petrecut o revoluție spectaculoasă, lumea a întinerit — de vreme ce omul accede mai devreme la maturitatea socială, e, de la 18 ani, cetățean cu drepturi depline, își capătă, odată cu studiile și cu profesia, independența materială. Statutul tîneretului, ca grup social, s-a modificat — el nu mai e oprimat sau tutelat, ci deține, în mișcarea lăuntrică a societății, o reală forță determinantă. Dar nimic nu e atît de simplu cum pare: această numeroasă populație, brusc ieșită din copilărie, își are dificultățile ei în a-și găsi locul. Veche de cînd lumea, spinoasa problemă a integrării fiecărei noi generații are, în societatea contemporană, nuanțe specifice — pe de o parte, datorită extraordinarei complexități politico-ideologice și economico-sociale a vieții pe mica noastră planetă; pe de altă, din cauza însuși caracterului de masă al fenomenului, trăit *conștient*. Poate că aici e o mutație decisivă: în vreme ce altădată fiecare om tînr intra în viață pe cont propriu, astăzi există ceva care s-ar putea numi *conștiință de grup, de generație*. Coordonatele acestei conștiințe sînt fundamentale deosebite, în funcție de tipul de societate: una e mentalitatea tîneretului în lumea occidentală, al cărei sistem închis naște, dialectic, reacția contestatară, și alta e ea în țările socialiste, unde dinamica socială pune probleme, nu o dată dificile, de acordare a personalității la obiective generale de interes major. Concomitent cu aceste deosebiri, există și se manifestă țesutul viu al vârstei psihice, acel ceva care apropie, la un moment dat, toți tinerii din lume: tinerii care în aceste

decenii știu să minuiască butoanele unui magnetofon înainte de a ști să deosebească un cal de o vacă; tinerii care poartă blue-jeans, așa cum ar purta o uniformă, o embleă și un blazon; tinerii care nu sînt unii duri și alții fragili, ci în *în același timp* duri și fragili, mîndri de ei și cumva speriați de șocul realității, de răspunderile ce li se așază, atît de timpuriu și de normal, pe umeri; tinerii care adoră să fie liberi și care încep să înțeleagă eit și cum se plătește emanciparea din dulcea și ocrotita stare a copilăriei — și de aceea mai aruncă înapoi, peste umăr, cite o privire nostalgică...

Această lungă și destul de simplificatoare introducere e o încercare de a explica succesul răsunător al piesei *Noile suferințe ale tinărului „W“* de Ulrich Plenzdorf. Într-adevăr, piesa are un sunet aparte, rar, prea rar auzit în teatru; nu pentru că are în centru un erou tinăr — asemenea scrieri *despre* tineri se produc cu duimul, dar nu emoționează în mod special nici o categorie de spectatori, fiindcă sînt gîndite și simțite din unghiul adultului, descriind tinerețea așa cum se descrie o boală în fața Academiei de medicină; ci pentru că prinde ceva din adevărul acestei vîrste, vulnerabilă și secretă.

Tinărul „W“, Edgar Wibeau, are 19 ani, a crescut fără tată, e sătul pînă peste cap de tutela unei mame-directoare de întreprindere (care, bineînțeles, își dorește fiul-model), are înfățișarea și manierele non-conformismului la modă, vocabularul primitiv semi-argotic aferent și o reală, pătimașă dorință de a se pune singur pe picioare, motiv pentru care, așa cum se face dintotdeauna, pleacă de acasă, răbdă de foame, se îndrăgostește frumos etc. Peripețiile nu se încheie cu happy-end: entuziast și cu capul în nori, Edgar moare electrocutat, încercînd o invenție.

De aici abia începe piesa — ca o încercare de a derula invers, de dincolo de moarte, filmul scurtei vieți. Tatăl, care nu și-a mai văzut băiatul de cînd acesta avea 5 ani, e zgduid de pierderea irevocabilă a celui pe care nu l-a cunoscut niciodată; el pleacă la drum ca un arheolog, care caută amprenta copilului său în straturile geologice ale timpului trecut, pentru a-i reconstitui ființa din frînturi, din secvențe dispartate, din amintirile și impresiile razele ale celor ce l-au întîlnit. Dar se alege cu foarte puțin („Goethe, Willy, Charlie. Un chioșc care nu mai există. Un aparat care nu funcționează. Tablouri pe care nu le mai găsești. Ce fel de om ai fost tu?“) — căci oamenii sînt ca iceberg-urile, partea care plutește la vedere e atît de mică față de întreg, iar trecătorii sînt prea grăbiți, prea înclinați să judece după aparențe...

Aceasta e intuiția fulgurantă a autorului: de a nu fi pietat un portret complet, cu luminile și umbrele dispuse după toate regulile artei, ci de a fi permis liniei să alunecă, să se estompeze, să dispară, de a fi lăsat multe lucruri nerostite, povestind pe scurt și pe sările. Astfel, sentimentul irepa-



Valeria Seciu (*Charlie*) și Virgil Ogășanu (*Edgar Wibeau*)

abilului se transmite acut, odată cu o senzație aproape concretă, de atingere a ceva nespul de fragil, de fugace, de evanescent: din ce e oare constituită această materie a personalității omenești, cît timp e vie, atît de frapant, de divers colorată, dar pîlînd, topindu-se la atingerea morții? Ce urmă lăsam în viață, în ceilalți? Va fi ea cît de cît „descifrabilă“? Ne va semăna?

Pentru ce și cît spune despre eroul său, Ulrich Plenzdorf a recurs la un artificiu literar deosebit de inspirat, plasîndu-l între două opere de referință: „Suferințele tinărului Werther“ de Goethe, și „De veghe în lanul de seară“ de J. D. Salinger. Procedeul nu e nou pentru artele acestui secol, care au, toate, nemărturisit, complexul clasicismului; am mai cunoscut eroi-ogîndire, ce-și pun existența sub semnal unui prototip literar (să-l numim doar pe Andrei Pietraru, din *Suflete tari* de Camil Petrescu); în schimb, alegerea e aci neobișnuit de elocventă, operînd mai departe și mai adînc decît obișnuitul efect de simetrie. Pe de o parte față de Werther, pe de alta față de Holden Caulfield, Edgar e într-un dublu raport de identificare și de respingere. Charlotte-Charlie, fata al cărei nume adevărat nu-l aflăm niciodată, îl fascinează, „s-ar ține scai“ de ea, simte nevoia să vorbească despre acest sentiment acaparant; dar el e copilul altui veac, nu-i e la îndemînă niei genul epistolar, nici expresia literară minuțios cizelată; el se mărturisește abrupt și cu zgrîcenie, luîndu-se singur în ris, pentru a para

emoția. „Scrisorile-citate pe bandă de magnetofon”, non-sens logic, reprezintă un subterfugiu care nu maschează pe de-a întregul vibrația lirică. Deși, de fapt, ceea ce caută Edgar nu e doar împlinirea unei iubiri, ci acordul său cu lumea; el e *descumpănit*, undeva înlăuntrul său, pentru că nu știe încă să se facă înțeles și acceptat. Câți tineri n-au trăit și trăiesc această stare, amestec de exaltare, de nemulțumire și de agitație, fără ca — din fericire pentru ei — timpul prea scurt să fi ajuns atât de repede la capătul ghemului?! De aceea, piesa le răsună multora în suflet ca o mică melodie știută, care-i emoționează.

Această piesă vie și sinceră, scrisă cu un real talent al nuanței, neostentativă, are atâtea merite de finețe psihologică și de autenticitate a limbajului încât poate suporta un avertisment critic: imaginea tânărului cu suflet de aur și cu înfățișare de vagabond e o imagine posibilă, verosimilă, mai apropiată de adevărul vieții și al artei decât defuncta antinomie manicheistă model-negativ; dar riscă, la rândul ei, să nu fie altceva decât o schemă mai rafinată, în raport cu exigențele și cu dificultățile cunoașterii mai profunde. Căci conflictul omului tânăr cu sine și cu societatea, acolo unde apare, nu departează atât de comod calitățile și defectele, trecându-le pe cele dintâi în zona esenței, iar pe celelalte în domeniul aparențelor (infirmate!). Drama, atâta cât e, nu e atât a sufletelor romantice în înveliș de hippy, cât a egoiștilor, a celor dornici să parvină, a blazaților, a cinciilor, a agresivilor, la care „forma” e, din păcate, expresia desăvârșită a „fondului”... Chipurile acestora nu se reflectă oare și ele pe chipul societății omenești actuale? Dar aceasta a fost o paranteză...

În schimb, toate elogiile, fără nici o reticență, teatrului „Bulandra”, pentru a fi ales piesa: problematică, ea e continuarea firească a altor piese, jucate mai demult și mai de curând; iar ca limbaj teatral, are acele ton spontan și proaspăt care, de ce s-o ascundem, cam lipsește de la o vreme scenei noastre.

Esențialul asupra a ceea ce avea să fie spectacolul s-a decis în clipa când regizoarea Olimpia Arghir și scenograful Dan Jitianu au ales drept loc de joc sala reamenajată de la Grădina Icoanei. Această arenă nu perpetuează convențiile scenei, ea situează doar un spațiu dramatic, răspunzând mereu altfel, în funcție de gama în care e scrisă piesa și în care e gândită montarea. Pentru *Noile suferințe*... platoul aproape gol, ca o piață publică, ori ca un colț de cer, pe care se înscriu și se șterg de îndată, fără urmă, atâtea traectorii reciproce indiferente, având totuși un loc geometric — persoana lui Edgar Wibeau —, e mai ales sugestia imposibilității de a fixa ceva viu în materia moartă; și a inutilității de a atmosfera, de a umaniza decorul, atâtea vreme cât oamenii au în suflet o zonă opacă. După ce această problemă de concepție a fost rezolvată prin renunțare

eroică la demonstrarea capacității creatoare, lui Dan Jitianu nu i-a mai rămas altceva de făcut decât să-și aplice îndelung exercersata priecoperi de a caracteriza prin detalii; astfel, întreaga ambianță casnică a menajului Charlotte-Dieter se exprimă de minune printr-o simplă *veilleuse* de serie, aleasă din comerț; tot așa, o folie de material plastic, o găleată, bidinele, punctează șantierul. O serie de eforturi convergente interzic astfel diverssiunea pitorească, abaterea de la esențial; totul se petrece „înăuntru”. Nici bucuria, nici suferința, mai ales suferința, nu receptează *decorul*.

Toate aceste limitări benevole asumate n-au ușurat sarcina regizoarei. Olimpia Arghir nu are încă un palmares prea bogat (și mai ales destul de divers), dar o justă intuiție i-a ținut loc de experiență; ea a simțit că, pentru a face față acestui tip de comunicare, intens și laconic, e nevoie de actori de calibru special, care să se bizuie nu numai pe rol, ci și pe resursele proprii de înțelegere și de simțire; actori care, înainte de a juca bine, să fie purtătorii unui anume adevăr omenesc. Dacă lucrurile nu stau astfel chiar pînă la cea mai fugară apariție, în ce privește însă rolurile-cheie, distribuția e acoperită la nivel de excelență. Din calitatea acestor prezențe a rezultat acel țesut străveziu, făcut din delicatețe și simț al măsurii, care dă spectacolului nota sa distinctivă. Sînt și sincope; unul sau altul dintre actori iese din starea de concentrare și se descoperă deodată „în groapa cu lei”, la un metru de spectatori, înconjurat din toate părțile și fără vreun punct de sprijin în decor, și încearcă să se salveze recurgînd la „tehnică”, la trucurile verificate ale meseriei. Scuzabil, pentru că aproape nimeni n-are antrenamentul acestei condiții actoricești; dar nu mai puțin periculos — fiindcă sunetul se schimbă deodată, apare senzația de contrafăcut, de imitare a spontaneității. E ciudat ce se întâmplă — dar îmi îngădui să spun că, de data aceasta, secvențele vervoase, momentele de amor și strălucire contează mai puțin, ca impact, decât aer de fragilitate și dezarmare al unor oameni care se apropie unul de celălalt intimidăți, tatonînd, care se exprimă stîngaci, spunînd uneori cu totul altceva decât ar dori să spună. De aceea, nu simt nevoia să reproșez regizoarei puținăta-tea fanteziei, simplitatea mijloacelor, discreția cu care se retrage în spatele actorilor; ci doar momentele în care vibrația se stînge, prin scenă circulînd făpturi neutre, lipsite de „sarcină electrică”. O mostră de gingășie și bun-gust este modul cum a fost rezolvată scena peregrinării nocturne, eliberată de contingent, de o stranie transparență. Aș merge pînă acolo încît aș contabiliza la actualul spectacolului — pentru că produce o impresie de autentic — ceva ce în mod obișnuit e un cusur: discontinuitatea. Firul acela subțire, care se rupe mereu, e însăși viața.

Tonul, firește, îl dă Virgil Ogășanu. Darul său excepțional e de a stabili contacte umane,

aparent fără nici un efort; adresându-se partenerului și publicului, el declanșează instantaneu valul de căldură, *sym-patia* — iar când se retrage, o face parcă pe virfuri, fără a violenta nimic. Laconismul expresiei e căptușit cu o mie de subtexte, de aceea, dacă recapitulăm, observăm că știm despre personaj mai mult decât ne-a spus explicit. În ce-o privește pe partenera lui, Valeria Seciu, la drept vorbind, prezența ei subtilă e altceva decât presupune făptura micuței educatoare incapabile să recunoască pasajele din „*Werther*“. Dar de când doream să văd pe scenă acest cuplu! Cu gesturi mici, cu pozițiuni întrerupte, cu surisul ei abia schițat, cu o frazare ce sugerează că important nu e ce spune, ci cu totul altceva, ea e, în drama aceasta netrăită, „jumătatea nevăzută a lunii“. Acest cuplu de actori e cel care proiectează destinul personajelor într-altă dimensiune; ei intră reciproc „în rezonanță“ — iată o descoperire care trebuie reținută pentru viitor.

Victor Rebengiuc e așa cum așteptam din partea lui — conștient de încărcătura reală de tragism a unui personaj în aparență de planul II, sobru, concentrat. Cu o precizie matematică, Gheorghe Ghișulescu; Cornel Coman, Maria Gligor și studentul-actor Radu Vaida au știut să dea semnificație umană unor apariții fugare. Dorin Dron și-a dorit să pună o pată de culoare, iar Rodica Suciu, Jean Reder, Alexandru Martinescu, Mihai Vasile Boghiță și Emil Reisenauer au marcat în acțiune câteva utile puncte de reper.

Ileana Popovici

P.S. Cineva îmi atrage atenția asupra ținuței grafice elegante a programului de sală semnat de Zoe Langada. Într-adevăr; dar ce bogată, ce interesantă *culegere de texte* se putea face, în buna tradiție a Teatrului „Bulandra“, pe tema centrală a spectacolului!



Geraldina Basarab (Maria) și Ion Ghișe
(Gheorghe Lazăr)

**Teatrul de Stat
din Sibiu**

GHEORGHE LAZĂR

de Nicolae Iorga



În toamna aceasta s-au împlinit 150 de ani de la săvârșirea din viață a marelui cărturar român Gheorghe Lazăr. Era firesc ea numele ilustruului înaintaș, ctitor al școlii românești, înscris, alături de Cantemir, Țițeica, Pompeiu, Paciurea, în calendarul aniversărilor mondiale, din acest an, al UNESCO, să încălzească inimile urmașilor aflați pe meleagurile unde s-a născut și a murit eminentul dascăl, să aprindă dorința de a-i fi cinstită memoria în chip legitim, solemn. Și cum un alt ilustru cărturar, Nicolae Iorga, a lăsat moștenire teatrului românesc, o vibrantă evocare a vieții și trudei înflăcăratului patriot de peste munți, teatrul din Sibiu bine s-a gândit să valorifice această creație, s-o re-