

Neajunsurile monocromiei

Atunci cînd Ibsen, consecvent hotărîrii de a tăia în carnea vie a mentalității și moravurilor contemporane („nu voi cruța nici pruncul de la sînul mamei sale”), și-a scris și reprezentat primele drame în proză, printre care și *Nora*, lumea literară și teatrală a Europei a rămas deconcertată. Precizia și adîncimea observației, ideile nete care abundă în fiecare piesă, dar mai cu seamă atitudinea curajoasă și intransigentă a dramaturgului i-au făcut pe mulți să strige că este vorba de o „revoluție”. În curînd însă, spiritele s-au domolit și au căzut de acord că au în față un protestatar anarhic, apoi au pomenit de exaltarea unui individualism excesiv, de tezism puritan și, în sfîrșit, a cîștigat teren definiția mai rezonabilă a literaturii de idei. Pentru epoca noastră, avantajată și de perspectiva timpului, lucrurile sînt mai simple. Azi, înțelegem limitele „revoluției” lui Ibsen, întrucît critica lui nu atacă temeliile societății capitaliste, ci operează la nivelul moravurilor; că, în schimb, „anarhismul” dramaturgului are o bază etică solidă, care-l înfirmă ca atare; că exaltarea anfi-democratică a individualismului burghez se manifestă spre bătrînețe, ca o îndepărtare de la idealurile inițiale și ca o decădere într-un psihologism steril; în sfîrșit, relevarea, deși justă, a faptului că Ibsen promovează idei și teze s-a dovedit insuficientă pentru definirea exhaustivă a operei sale. Fiîndcă, în perioada cînd apare *Nora*, dramele ibseniene nu sînt produsul unei cerebralități reci sau al unui moralism cu tot dinadinsul, ci izvorăsc din experiența pasionată, din viața trăită în adîncime a autorului. Personajele lui Ibsen nu sînt idei abstracte, scheme morale, ci oameni vii și complecși, cu pasiuni și destine concrete, ceea ce conferă dramelor nu o semnificație unilaterală, ci o bogată multiplicitate de sensuri. Astfel, autorul *Norei* ni se înfățișează astăzi ca un mare dramaturg realist, în arta căruia se echilibrează pînă la desăvîrșire atitudinea curajoasă a criticului social, capacitatea de a crea caractere vii, analizate în profunzime și, cum ar fi spus Goethe, o sigură „înțelepciune tehnică” a construcției.

Nora (Casa de păpuși) ilustrează și confirmă toate aceste trăsături. Socotită de tradiție ca „dramă a emancipării femeii”, ea este mai mult decît atît, chiar dacă semnificația de bază rămîne axată pe ideea generoasă a dreptului femeii de a-și făuri

o personalitate proprie. Prin *Nora*, Ibsen operează o secțiune complexă în viața societății și aduce la suprafață oameni diverși, cu destine autonome, cu frămîntări și mesaje distincte: „O lume — cum scria Engels, comparînd-o cu filistinismul german — în care oamenii mai au caracter și inițiativă și care acționează în mod independent...”

Binecunoscuta concepție a lui Ibsen, după care în oameni zace un „cadavru” moral reprezentînd moștenirea trecutului, obiceiurile, normele de conduită cristalizate în forme care nu mai sînt ale contemporaneității, precum și credința că a trăi înseamnă a duce o luptă necruțătoare împotriva acestor rămășițe din inimă și gîndire (Ibsen le spunea *trolls* — spirite rele) se reîntînesc și în *Nora* cu putere de paradigmă. Mentalitatea epocilor precedente și condițiile istorice, care au generat-o, condamnavă femeia la rolul unui rob supus voinței bărbatului, sau, în cel mai bun caz, la rolul unei „păpuși”, fără drept la personalitate: este drama și lupta *Norei*. Aceași mentalitate vrea ca un om care a greșit o dată să fie definitiv alungat din societate: este drama și lupta pentru reabilitare socială a lui Krogstadt. Doctorul Rank, în schimb, este un înfrînt din capul locului: drama lui este tocmai aceea de a nu putea lupta împotriva unui trecut de care nu este răspunzător, dar care și-a lăsat asupra lui stigmatul unei eredități nefericite. Iar pentru doamna Linde, a trăi înseamnă a fugi de singurătate, înseamnă a se devota unei ființe umane și



Corina Constantinescu (*Nora*),
Ionescu-Glon (Doctorul Rank)

a lupta pentru salvarea ei. Numai Helmer nu trăiește nici o dramă (cel mult o falsă dramă), fiindcă, de fapt, Helmer nu trăiește: locul vieții, la el, l-au luat prejudiciile și regulile tradiționale, ostentarea unei probități sterile. Iată, abia schițată, varietatea de sensuri și de implicații conținută în *Nora*, care face din aceasta o piesă valabilă și în zilele noastre. În fond, nu luptăm și noi — desigur în condițiile unei societăți structural diferite — împotriva „cadavrelor” morale, împotriva rămășițelor trecutului din conștiința noastră?

Se pare că toate aceste motive și elemente au constituit obiectul de studiu și de meditație al regizorului D. D. Neleanu, care se găsește la începutul carierei. Se pare că, analizând cu suficientă rigoare multiplele interpretări ale exegezei ibseniene de până acum, D. D. Neleanu a înțeles că nu ideile sînt primordiale, ci adevărul vieții din care ele izvorăsc ca o consecință, ca apreciere critică a ambianței sociale. De asemenea, regizorul a intuit cu justețe esența fiecărui personaj în parte, trăsăturile fundamentale ale caracterelor. Dar s-a oprit aici. Ceea ce ar fi trebuit să constituie o operație de analiză pregătitoare a devenit rezultat ultim. Mulțumit cu descifrarea în esență (socială și tipologică) a personajelor, regizorul nu a mai urmărit-o în feluritele forme pe care aceasta le îmbracă în acțiune. Asemenea unui matematician comod care și-a închis ecuația într-o formulă, regizorul D. D. Neleanu nu a dezvoltat caracterele în termenii lor componenți, pe care să-i analizeze, să-i armonizeze și, rînd pe rînd, să-i scoată în valoare sau să-i atenueze, în afara sau înăuntrul parantezelor scenice. Lipsa unei intervenții regizorale în acest sens a dus la monotonie în descrierea personajelor, la o progresiune monocordă a lor, vizibilă la doctorul Rank, ca și la doamna Linde, la Helmer și chiar la Nora. Mai precis, vrem să spunem că personajele, fără să fie greșit concepute, nu au avut o evoluție care să angajeze personalitatea artistică a actorilor în tot complexul ei.

De aici, de la această monocromie a expresiei, o altă consecință. Jocul actorilor a avut un caracter anticipativ, contravenind subtilii arte a lui Ibsen de a deduce și înlănțui progresiv momentele, etapele străbătute de personaje. Acestea s-au înfățișat prea descoperite, ceea ce a constrins pe actori să nu se angajeze în gradări, în nuanțe, în variații de tonalitate pe linia lor scenică, menținută aproape tot timpul la aceeași tensiune. (Cînd totuși s-a arătat preocupată de „acoperirea” per-

sonajului, de prezentarea lui în aspecte diverse, regia a recurs la efecte exterioare, cum s-a întîmplat cu prima intervenție a lui Krogstadt (actul I), ascuns în culise pentru a fi încărcat, chipurile, de mister.)

În lumina acestor constatări, se poate înțelege că spectacolul a fost insuficient realizat ca atmosferă și ritm, înțelegînd prin acesta din urmă nu o accelerare artificială a dialogului, ci acea modalitate scenică de alternative ondulații și concentrări ale acțiunii, ca undele de lumină într-un ochi magic.

De acest lucru interpretii nu pot fi făcuți răspunzători. Ei au intuit bine rolurile, dar — lipsiți de controlul unei priviri regizorale foarte sigure — s-au arătat reticenți în întrebuintărea integrală a tuturor resurselor expresive. Firește, partea cea mai grea a revenit Corinei Constantinescu (*Nora*). Interpretarea ei a fost prea egală — ca intensitate și ca ton — pe parcursul întregii piese și dacă, începînd din actul II, s-a apropiat de nivelul unei realizări valoroase, primul act n-a avut în Corina Constantinescu, acea femeie-copil imaginată de Ibsen, în sensul că personajul a fost privat de naivitatea, de spontaneitatea lui organică. De asemenea, împreună cu regizorul, interpreta — care a trăit cu sinceritate scenele cu Rank și cu Krogstadt (actul II) — ar trebui să revadă episodul dramatic al tarantellei și, în genere, să-și proporționeze cu mai multă judiciozitate efortul, să-și gradeze, prin urmare, tensiunea păstrată prea multă vreme la aceeași vibrație. *Nora* este un rol nu numai de intensitate, ci și de durată!

Mulți s-ar putea întreba, biziindu-se pe repertoriul anterior al actorului, dacă Septimiu Sever a fost într-adevăr bine distribuit în Helmer. Faptul că în actul III, unde se deznoadă semnificațiile personajului, jocul său revelează lipsa de conținut uman, goliciunea sufletească și conformismul social al lui Helmer ne face să inclinăm în favoarea acestei alegeri. Ceea ce nu înseamnă să ne oprim de la a-i reproșa actorului excesiva preocupare de sine în scenă și o anumită încremenire inexpresivă, în care l-am surprins de nenumărate ori. Pe de altă parte, interpretarea va cîștiga în valoare, dacă Septimiu Sever se va hotărî să renunțe la construirea rolului cu mijloace compoziționale, care nu contribuie la definirea personajului, ba chiar îl scot din făgașul lui firesc.

Dimpotrivă, compoziția a stat din plin la îndemina lui Liviu Ciulei (Krogstadt) și G. Ionescu-Gion (doctorul Rank). Amîndoi au imaginat și plămuit personaje cît se poate de valabile. Dar, în timp ce

Linia Cuiile s-a strădui să dea o linie ascendentă rolului — întrebându-și mai curajos resursele expresive —, cel de al doilea și-a limitat personajul la datele primei apariții (poate cu excepția scenei de dragoste, actul II), date absolut necesare, dar nu suficiente pentru caracterizarea succesivă a lui Rank, înfățișat de autor în trei ipostaze diferite. Oricum, acești doi actori au realizat creațiile cele mai valoroase ale spectacolului.

O linie monocordă a imprimat și Teodora Anca rolului ei (doamna Linde), subliniind-o printr-o prea rigidă expresie tragică. Desigur, personajul nu are exuberanța Norei, totuși el suportă, și cere chiar, o mai mare variație de tonuri și de atitudini.

Cu tot efortul scenografei Marga Ene-Bogdan de a crea un cadru funcțional acțiunii, decorurile nu au exploatat pe deplin spațiul, am putea spune, minuscul al scenei de la Studioul „Nottara”. (Ne referim,

în speță, la căile de acces ale personajelor). Stilistic, decoratoarea s-a orientat spre tradiție.

Spectacolul *Nora*, pus în scenă cu decență, fără flagrante erori de gust, cu momente de calitate, a demonstrat totuși că o piesă (clasică sau contemporană) nu poate fi jucată în mod viabil numai pe baza descifrării juste a esenței personajelor și că, odată stabilită, aceasta trebuie să fie continuu alimentată cu toate elementele expresive pe care le oferă izvorul viu și bogat al artei scenice. Chemată să coordoneze și să pună în valoare aceste exigențe este, în primul rînd, regia. Încă de la acest început de drum, D. D. Neleanu are avantajul de a se convinge prin experiență personală de un atare adevăr.

La tot ce s-a spus, mai trebuie adăugat că includerea *Norei* în repertoriul Studioului „Nottara” constituie un omagiu adus dramaturgului norvegian, de la a cărui moarte se implinesc 50 de ani.

Florian POTRA

○ temă majoră, o realizare minoră

Să fie adevărat că fiecare text dramatic își află regia artistică pe care o merită? Există, oare, între piesă și concepția regizorală, o atît de strînsă interdependență, încît calitățile și lipsurile cunoscut o strictă determinare paralelă? Spectacolul piesei „Zorile Parisului” de Tudor Șoimaru stîrnește asemenea întrebări și îndeamnă a li se da un răspuns afirmativ. Acordul dintre text și viziunea artistică — adică, ecoul în efecte teatrale al cascadei de situații pur scenice ale piesei; rezolvarea suitei de tablouri expozițive asupra Comunei din Paris în elementele materiale ale montării; în fine, interpretarea personajelor pe linia mișcării exterioare și a culorii intenționate de autor — este atît de apropiat, încît meritele și slăbiciunile spectacolului se desmint parcă, acuzîndu-se reciproc.

Să limpezim puțin afirmația aceasta, care poate părea prețioasă, dacă nu paradoxală.

Tudor Șoimaru a dovedit că posedă o anumită tehnică dramatică: nici o clipă desfășurarea faptelor, fără a fi ascendentă, nu lincezește; o undă de luminoasă vioiciune, de freacă tineresc, care parcă și presimte efemera existență, străbate piesa de la început pînă la sfîrșit; veștile cad una după alta; veselie alternează cu îngrijorarea, melodia armonicii se frînge sub rîpăiala de gloanțe; dansul sfîrșește în

pornirea pe baricade, comentariul colectiv răsună ca un ecou sacadat al vestitorului. Regia artistică a lui Dem. Gh. Loghin a fructificat la maximum toate virtuțile teatrale ale unor asemenea situații. Vestitorul primejdiei, Langlet, cade totdeauna în mijlocul unei veselii exuberante sau al romanței, anunșînd apropierea dușmanului; bucuria trece brusc în spaimă; bărbații apucă arma, oarecum înainte de a lăsa mina tovarășei de dans; mulțimea freacă la fiecare veste nouă. Dar, după cum tablourile piesei formează o suită, care, nemaiputîndu-și frîna dezlîntuirea, nu izbuteste să fixeze adîncimea unui caracter, a unei situații, ci rămîne la o desfășurare expozițivă, tot așa stările sufletești ale interpreților, în general, nu se comunică publicului: bucuria, ca și teama rămîn nede, superficiale; veștile nu cutremură, tocmai pentru că reacția comunarșilor față de ele este stereotipă, aproape mecanică; ritmul spectacolului — lipsit de o gradăție care să îmbrățișeze întreaga piesă, ca o unitate emoțională care se rezolvă abia în final — se pierde.

Așadar, calitățile pur scenice ale piesei au fost epuizate; în felul acesta, însă, capacitatea regizorală de a se mula cu fidelitate pe text a ajuns să-și piardă inițiativa creatoare.

Acțiunea piesei se petrece în Parisul anului 1871 și cuprinde momente din cele 71