

TEATRUL ȘI ADEVĂRUL SĂU



© Ștefan Bănică jr și Claudiu Bleonț

CABINIERUL de Ronald Harwood.
Traducerea: Florian Nicolau • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI**
• Data premierei: 29 mai 1991 (prima distribuție); 30 mai 1991 (a doua distribuție) • Regia: Ion Cojar • Scenografia: Vasile Rotaru • Costume: Ileana Oroveanu • Prima distribuție: Damian Crișmaru (Norman), Gheorghe Cozorici (Sir), Ioana Bulcă (Înălțimea Sa), Simona Bondoc (Madge), Iuliana Moise și Rodica Horobeț (Irene), Victor Moldovan (Geoffrey), Alfred Demetriu (DI. Oxenby), Gabriel Dănculescu (Gloucester), Matei Gheorghiu (Kent), George Sîrbu (Gentilomul) • A doua distribuție: Mihai Fotino (Norman), Mircea Albu (Sir), Florina Cercel (Înălțimea Sa), Ileana Stana Ionescu (Madge), Ioana Abur (studentă ATF) (Irene), Alexandru Hasnaș (Geoffrey), Liviu Crăciun (DI. Oxenby), Grigore Nagacevski (Gloucester), Andrei Ionescu (Kent), George Sîrbu (Gentilomul).

«procurându-i» recalcitrantului trei luni de temniță), cât finețea tandră și deopotrivă lucidă a analizei efectuate asupra unui țesut misterios, fascinant și vulnerabil: impulsul sexual abia născînd. Gingășia și cruzimea celor dintii porniri instinctuale (iar nu sentimentale, *nota bene*), poezia și mizeria timidei descoperiri a fiziologiei proprii și a celui alt sex, semnele incipiente ale conflictului dintre sub- și supraconștient (termeni lanșați mai tîrziu de doctrina freudiană) sînt evocate de dramaturg cu blîndă compasiune față de personaje, dar, în același timp, cu un refuz aproape brutal de a «înnobilă» realitatea; și, nu o dată, cu umor.

Aceleași caracteristici definesc, în principiu, și concepția regizorală a lui Liviu Ciulei; cu o accentuare prea apăsată, poate, a ultimului aspect. Pornind de la o notație a lui Wedekind, potrivit căreia piesa ar fi fost imaginată «ca o reprezentare însoțită a vieții» și amintindu-și de nemulțumirea dramaturgului în privința exacerbării — mai ales în montarea lui Max Reinhardt — a tragismului unor situații, Ciulei propune o viziune declarat comic-ironică asupra eroilor și a destinului lor. Soluția, în sine valabilă și avînd veleitatea de a estompa, pentru spectatorul contemporan, părțile perimate ale textului, este însă aplicată egal, în aceeași tonalitate, lumii încremenite, derizoriu-meschine a adulților (părinți obtuși, superficiali sau doar inabili, și profesori caricatural stupizi) și celei vii, frămîntate, neliniștite a adolescenților; dezavantajată de tratarea apăsătoare a acestora din urmă, ale cărei zbateri dureroase (și reale) își pierd din credibilitate. Rezultatul este evidențierea anacronismului tramei, fapt ce se răsfrînge

asupra spectacolului căruia îi împrumută un aer cumva artificial. Nu în totul, din fericire, căci talentul lui Ciulei, amendînd proiectul teoretic, însuflă desfășurării scenice un farmec inconfundabil, alcătuit din căldură și înțelegere omenească profundă, rafinament plastic și rigoare a expunerii. În plus, ca în toate montările semnate de el, impresionează calitatea interpretării actoricești. Deși despărțite (și) printr-un înalt grilaj metalic cu o prea evidentă funcție simbolică, cele două «tabere» se regăsesc alături în evoluția aproape ireproșabilă a interpreților. Sarcina cea mai dificilă a avut-o Claudiu Bleonț, trebuind să dea viață, la intersecția dintre identificare și distanțare, bizarului Moritz Stiefel; o face cu strălucire. În Wendla, Anca Sigartău își valorifică din plin datele fizionomice, ilustrînd pregnant candoarea eroinei; parcă mai palid — zonele umbrite ale psihicului adolescentin. Blazat, stăpîn pe sine, arătos, Melchior al lui Ștefan Bănică jr. rezistă ca protagonist o bună parte din spectacol; spre sfîrșit însă resursele actorului cedează sub greutatea partiturii. Excelente apariții de plan secund realizează Emilia Popescu, Cristina Buburuz, Mihai Constantin și Manuela Ciucur; din «jumătatea matură» a distribuției — Ion Besoiu, Florian Pittiș, Zoe Muscan și (cu unele note excesive) Lucia Mara. Se cere menționat efortul tuturor celorlalți, unii jucînd mai multe roluri. În ceea ce privește disponibilitatea și bucuria de a lucra în echipă, **Deșteptarea primăverii** a însemnat pentru actorii de la «Bulandra», împreună cu **Visul unei nopți de vară**, o adevărată (re)deșteptare.

ALICE GEORGESCU

În peisajul variat al «școlii regizorale românești» din ultimele decenii, Ion Cojar s-a impus și se impune din ce în ce mai mult prin spectacole solid articulate, bazate pe o minuțioasă și intensă muncă cu actorul pentru dezvoltarea potențialului său de identificare cu personajul, pe multiple, fine și subtile nuanțe, pe firescul relațiilor, pe adevărul artistic, dar și pe viul trăirii profunde, autentice. Dacă ar fi să găsim un adjectiv pentru stilul său, l-aș numi fără ezitare «realism poetic». Spectacolele montate de Ion Cojar, mă gîndesc mai ales la **Vasa Jeleznova** de Maxim Gorki, au dezvoltat din plin, la fel ca și **Cabinierul** de Ronald Harwood, în cele două variante (pentru că putem vorbi, pe bună dreptate, de două variante, ba chiar de două spectacole), l-au dezvoltat pe «pedagogul» de excepție, pe regizorul dispus să-și ascundă fantezia, s-o topească în creațiile interpreților, conduși cu mîna sigură de maestru.

Povestea unui actor aflat la capătul vieții și al carierei sale nu este nouă. «Cîntecul de lebedă» chehovian și-a găsit, mai ales în veacul nostru, numeroase alte ipostaze, variînd între tragic și comic, cu accente melodramatice sau, dimpotrivă, critice și ironice. Actorul devenind astfel semn al omului incapabil să fie el însuși, sfîșiat între vise și realitate, însăși profesiunea sa pîrînd cea mai potrivită pentru sublinie-

rea imposibilității de a-ți cunoaște cu exactitate identitatea. Numai că în piesa lui Ronald Harwood, actorul este doar aparent pe primul plan, adevărații eroi fiind «oamenii culiselor», cei nevăzuți și pe nedrept uitați pînă și în memoriile vedetelor. Norman și Madge, Cabinierul și Regizoarea tehnică, iată-i pe protagoniștii necunoscuți și neștiuți de nimeni, sclavii modești și credincioși ai teatrului.

Înțelegînd natura contradictorie a relațiilor dintre actori și cei ce-i ajută să aibe succes, Ion Cojar a creat nu numai invariantele lor, ci mai ales variabilele, pornind de la interpretării aleși pentru cele două distribuții, împărțind sau chiar schimbînd accentele, luminînd cu discretă sensibilitate atît condiția artistului falimentar, dar minunat în nebunia și iluziile lui, cît și pe aceea a slujbașilor nevăzuți ai scenei.

Spectacolele au pînă și ritmuri diferite. În cel dintîi, Gheorghe Cozorici, interpretul lui Sir, creează tipul actorului care nu a primit niciodată acest titlu, dar ține morțiș să-l poarte, care își consideră cu amară ironie destinul, lăsînd să se întrevadă lipsa lui de energie, cu rare tresăriri de viață, doar atunci cînd își retrăiește, pentru o clipă, tinerețea, alături de cea a lui Irene; Damian Crășmaru, în Cabinier, este exploziv, plin de sarcasm, zeci de ticuri, inteligent și inventiv, cu inițiativă, răutăți și dăruiri neașteptate. În cel de-al doilea, alături de Mircea Albulescu — Sir este în viziunea sa un colos ce nu vrea cu nici un preț să se lase doborât, luptînd din răspuțeri să stea drept în fața oamenilor și a publicului —, Mihai Fotino are, în Cabinier, un umor melancolic, o înțelepciune izvorîtă din cunoașterea oamenilor și a vieții, o altitudine de milă, de compasiune față de copiii mari ce-l înconjoară și pe care-i slujește cu devotament. Numai în final izbucnește furios, cînd își dă seama că Sir nici măcar nu-l pomeniște în memoriile lui.

Regizorul a cultivat contrastele și pe linia personajelor feminine, construind astfel relația dintre «Înălțimea Sa», soția actorului-director de trupă (o actriță mediocră, singură și speriată de viitor) și Madge, regizoarea de culise, femeia sacrificată de egoismul actorului, părăsită de acesta, dar credincioasă amintirilor și iluziilor. Ioana Bulcă și Simona Bondoc — în prima dintre distribuții — au creat pe cele două eroine cu un fel de tumult lăuntric ținut în frîu prin eforturi de voință. Îndeosebi Simona Bondoc, în Madge, este o adevărată «doamnă» în comparație cu actrița ce nu-și poate ascunde vulgarita-

tea, zguduită de disperare sinceră abia în final cînd realizează, odată cu moartea lui Sir, că întreaga-i viață este pierdută.

Florina Cercel și Ileana Stana Ionescu, partenerile lui Mircea Albulescu, au preluat, la rîndul lor, ceva din energia dezlănțuită a celui din urmă: Florina Cercel are izbucniri de răutate violentă în Înălțimea Sa, iar Ileana Stana Ionescu parcă scrișnind din dinți o înfățișează pe rezervată și neglijată Madge.

Excelente momente de grup, de joc colectiv în ambele spectacole în scena fabricării tunetelor din *Regele Lear* sau în jalnic-ironica «acoperire» a lui Sir care-și ratează intrarea în rolul bătrînului rege. Ele sînt datorate lui Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Gabriel Dănculescu, Alexandru Hasnaș, Liviu Crăciun, Grigore Nagacevschi, Andrei Ionescu și George Sîrbu. Fiecare în parte are și momentul său de afirmare individuală asociat însă organic cu cel de component al unui «cor» menit să completeze peisajul tragic-amar al unei sărmane trupe de provincie din Anglia celui de-al doilea război mondial.

Diferențe de nuanțe și ritm au avut și Iuliana Moise și Ioana Abur în Irene, cu toate că misiunea lor a fost mai degrabă aceea de a întruhipa tinerețea, decît personaje vii într-o nostalgică scenă de aduceri aminte ale lui Sir (poate prea mult și pleonastic ilustrată prin fundalul cu flori ce însoțește momentul).

Decorul creat de Vasile Rotaru (cabina lui Sir și culisele teatrului) nu a învins decît în parte spațiul ingrat al scenei de la sala Amfiteatru, încercările de reconstituire «fidelă» fiind mai puțin reușite decît cele de sugestie. Mă refer mai cu seamă la partea scenei reprezentînd așa-zisa ieșire către publicul imaginar, prea înghesuită și strîmtă pentru importanța și semnificația acțiunilor petrecute acolo.

Integrate organic spectacolului au fost costumele Ilenei Oroveanu, la fel și ilustrația muzicală, mai bine spus acompaniamentul sonor creat de Romeo Chelaru.

Poate în memoria onora dintre noi mai stăruie imaginile filmului realizat de englezi după această piesă, dar ele nu întunecă, totuși, creațiile interpreților noștri pe scena Naționalului, care rezistă prin capacitatea de a da viață convingătoare și emoționantă unor întâmplări, în aparență simple, dar încărcate cu miez: teatrul poate fi o paradigmă a vieții. Scena este însăși lumea, iar actorul întruhiparea simbolică a omului contemporan.

ILEANA BERLOGEA



Damian Crășmaru, Gheorghe Cozorici și Ioana Bulcă



Andrei Ionescu, Mircea Albulescu și Florina Cercel

UN SPECTACOL... LUNG

ELISABETA — DIN ÎNTÂMPLARE O FEMEIE de Dario Fo • Traducerea: Florian Potra • **TEATRUL MIC** • Data premierei: iunie 1990 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar, Nic. Ularu • Ilustrația muzicală: Olga Grigorescu • Distribuția: Leopoldina Bălanuță (Elisabetha), Coca Bloos (Martha), Nicolae Iliescu (Egerton), Eugen Cristian Motriuc (Mamona), Gheorghe Visu (Thomas), Marius Ionescu (Ucișorul), Constantin Bărbulescu (Șeful străjilor).

Despre Dario Fo s-a spus că e atins de aripa geniului. Actor-actor, și-a elaborat în timp o manieră de exprimare teatrală proprie, pornind de la filonul inepuizabil al comediei dell'arte și ajungînd paradoxal la «clasicizarea» eruditei formule rezultate: fanteziile imaginației convertite la o veritabilă pantomimă spirituală, finețea observației psihologice transmisă prin intermediul irezistibilului comic verbal de dublă coloratură, patetică și grotescă. Farsa (genul predilect) dezvăluie totdeauna o polemică substanțială și subtilă.

De astă dată, în tradiția preferațiilor săi înaintași Schille, Brecht și Piscator, procedează la demistificarea unui real personaj idealizat: Elisabetha, regina Angliei, proiectată în «oglindea» personalității pregnante a rivalei sale Maria Stuart și, deopotrivă, în «oglindea» caracterului labil al personajului fictiv Hamlet, reconvertit la condiția de erou «subversiv». Reverberînd prin secolele tarele perioadei elisabetane, scriitorul italian se plasează cu această piesă datînd din 1984 pe traiectoria contemporană a exegezei shakespeareene, care-l consideră pe dilematicul prinț propagatorul «iacobinismului», adică al spiritului deschis cunoașterii plene.

Dacă lui Dario Fo îi reușește performanța de «a caligrafia situații ambigue cu cerneala lui Shakespeare» (conform aprecierii traducătorului Florian Potra în *Secolul 20*, nr. 319—321), autorii spectacolului nu reușesc să intre în rezonanță cu dramaturgul. Nu i-a stimulat propunerea de a reinventa imagini scenice, invitație strecurată printre rîndurile textului. Text care, dincolo de un posibil viciu ascuns