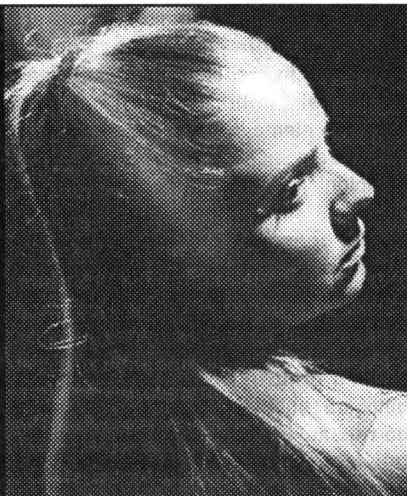


SILVIA POPOVICI

Rămîne întotdeauna puțin, nedrept de puțin, din tot ceea ce a însemnat creația unui actor. Cîteva fotografii, cîteva imagini din spectacole, uneori cîteva filme. Cine-și va mai aminti însă de farmecul aparițiilor scenice ale unei actrițe? De seducătoarea vrajă a unei priviri, de subînțelesurile unui surîs sau de tandrețea unui gest abia schițat, neriscînd să-și dezvăluie resorturile intime, din prea mare și prea multă delicatețe? Cine-și va mai aminti apoi de pasionalitatea dăruirii ei scenice, cuprinzîndu-i filința în răvășirile iubirii deznădăjduite ori în înfrîncările unei răzbunări justițiare?

Îmi vin toate acestea în minte acum, pentru că mi-a fost dat să urmăresc o bună parte dintre creațiile Silviei Popovici, încă de la primele roluri, avînd eu însumi privilegiul să cresc în anturajul acelei promoții de aur a I.A.T.C.-ului, 1956, poposite – împreună cu Vlad Mugur – la Teatrul Național din Craiova. Iar creațiile scenice ale Silviei Popovici se leagă de numele a trei teatre naționale: din Craiova, din Cluj și din București. Așa că mi-o amintesc mai întîi la Craiova, în Ofelia, iar peste ani la București, în Julieta (ambele spectacole în regia lui Vlad Mugur), tot la București jucînd și Olivia, pentru a ne referi mai întîi la rolurile din repertoriul shakespearean. Dar cită prospețime, cită grație și cită finețe avea Silvia Popovici, tot la Craiova, în Gwendolin din Ce înseamnă să fii onest



de Oscar Wilde (regia, Vlad Mugur) și cită savoare comică putea să alba în Gilceville din Chioggia de Goldoni (regia, Dinu Cernescu)! Căci a fost și o strălucită actriță de comedie, chiar dacă regizorii aveau s-o distribuie iar publicul avea s-o rețină, în timp, mai mult ca actriță de dramă, creațiile sale impunîndu-se printr-un patetism conținut și o înaltă combustie lăuntrică, aptă să convingă pînă și în piesele rusești conjuncturale, de care n-a fost scutită, în anii aceia, nici scena Naționalului craiovean. Dar a jucat în primul rînd roluri importante, din repertoriul românesc și universal, iar pe scena Naționalului bucureștean

va fi și Oana din Apus de soare, și Anca din Năpasta, după ce făcuse o memorabilă creație în „contre-emploi”, în Carol din Orfeu în infern de Tennessee Williams, pentru a ni se întipări apoi și mai mult în memorie prin strălucirea creației sale în Cesonia din Caligula de Albert Camus, în regia lui Horea Popescu.

Avea să fie, pe scena Naționalului clujean, o neasemuită Ifigenia (regia, Vlad Mugur), turneul întreprins de acest teatru în Italia, prin 1967, la Florența și Prato, dîndu-mi prilejul să asist la o veritabilă consacrare internațională a acestei creații cu valoare de referință pentru istoria teatrului românesc.

A jucat în cîteva filme (și mi-o amintesc, parcă încă studentă fiind, în La mere după Cehov), printre care Serata și Trecătoarele iubiri, o creație de neuitat fiind cea din Darclee.

A fost o mare iubitoare de poezie și a susținut încîntătoare recitaluri de versuri pe scenele multor teatre din țară, precum și la televiziune.

A plecat prea repede dintre noi, grăbită parcă să-i reîntîlnească pe Constantin Rauțchi și Amza Pellea, colegii ei, din acea promoție de aur a teatrului românesc căreia i-a dat, ea însăși, o strălucire și o distincție aparte. Căci Silvia Popovici a avut un stil și a fost una dintre doamnele teatrului românesc.

Acest „a fost” nu poate fi decît dureros, pentru noi toți.

VICTOR PARHON

CARTEA DE TEATRU

Digresii...

„D ar nu mai pot, îmi vine rău”, exclamă Topîrceanu în mijlocul unei cronici dramatice, covîrșit de mulțimea condiționărilor ce sîlesc recenziile onest la tratarea completă a subiectului. De unde înțelegem, încă o dată, ce cumplită meserie este cea a cronicarului teatral! Ce istov îl ajunge pe acesta și ce chin îl muncește atunci cînd împarte dramul de dreptate celor ce acționează mecanisme văzute sau nevăzute ale actului spectacular... Numai că Topîrceanu o spune în glumă, exersînd efectele autoironiei ce-l vor salva, de altfel, la alt nivel al creației, într-o bună măsură, de primejdia epigonismului impregnat de retorica romantismului întîrziat. Cum și acest sentiment modern al celui ce se îndeamnă la jocul cu propria-i persoană

fereste discursul cronicarului teatral de la „Viața Românească” și „Teatrul” (revista ieșeană pe care a condus-o alături de M. Sevastos) de sonoritățile unui veritabil „limbaj de lemn” al epocii, cultivat de slujitorii breslei.

Constantin Paiu, distins critic de teatru și cercetător ieșean, autorul unei antologii de exegeză dramatică a lui Topîrceanu, intitulată *Despre teatru: însemnări și digresii**, își imaginează, în studiul introductiv, textele critice ale lui Topîrceanu propagînd starea de contrarietate în mediile teatrale ale epocii. Iată-l, spre exemplu, pe Topîrceanu, oprind subit disertația pentru a se explica cititorului, pentru a-l face pe acesta părtaş direct la emoția mult prea personală a celui ce nu rezistă austerelor limite

cronicărești și se mărturisește „O, și cîtar rămîne de mare acest barbar și sublim poet, chiar dacă nu ne-ar fi lăsat decît numai *Romeo și Julieta*! Am scris aceste două cuvinte cu o adevărată emoție și condeiul mi-a rămas multă vreme suspendat deasupra hîrtiei...”.

Acolo unde, însă, spiritul fin, aristocratic detestă rigiditatea, colorînd judecățile critice cu mici fantezii autoreferențiale, nu este deloc obligatoriu să renunțe și la *rigoare*. Topîrceanu se desprinde de contingentul funcționăresc al criticii din acea vreme nu numai prin îndrăznețe, histrionice jocuri stilistice, ci și prin angajarea unui concept modern asupra teatrului românesc. El urmărește cu sistem fixarea citorva principii privind desfășurarea normală a vieții teatrale

*G. Topîrceanu, *Despre teatru: însemnări și digresii*, antologie, studiu introductiv și note de Constantin Paiu, Ed. Junimea, 1991.



românești și emanciparea gustului artistic al publicului, prin detabuizarea modalităților de expresie, pe de o parte, și a strategiilor repertoriale, pe de cealaltă parte. Să notăm, pentru început, entuziasmul cu care Topîrceanu întâmpină dramaturgia românească ce își alege drept cadru universul social autohton contemporan. Într-un moment în care drama istorică se impunea ca o adevărată obsesie, autorii vădind „un suflet mai mult liric decât dramatic”, dispuși să „ne ducă într-o lume care a fost sau care nu există, numai ca să evite controlul sigur și imediat al spectatorului”, Topîrceanu găsește elogiul pentru o piesă a lui A. Herz, *Biruința*, scrisă, aflăm, de un veritabil „autor dramatic” și nu de un „poet cu fantezie constructivă”. Din dramaturgia lui A. Herz, ce-i drept, nu ne-am ales cu prea mult, dar rămîne ca relevantă inițiativa prospectivă a cronicarului dramatic ce pare să anunțe teza Iovinesciană a sincronismului în artă. La ideea trezirii literaturii române din letargia sămănătoristă, paseistă, Topîrceanu o adaugă și pe aceea, tot de prestigiu Iovinescian, privind naționalitatea în artă, comentată ilustrativ prin boicotarea șovină, din partea unei părți a publicului, a turneului actriței evreice Francesca Rozan. În fine, trebuie să reținem repetate accente critice ale lui Topîrceanu menite să corecteze maniera învechită de joc actoresc, declamativă, bombastică, artificială. Cu atât mai mult cu cît ele tulbură „mediul atîtor exagerate susceptibilități”, după cum notează Constantin Paiu, mediu obișnuit să fie întreținut numai prin „calificative de genul «drăguț», «simpatice», «la locul său», «nimerit»...”.

Această „suprastructură” de legi ce guvernează universul receptării critice, găsindu-și variate temeuri – în formația intelectuală și personalitatea poetului –, se mai poate explica și prin cîteva „probe de text”, deci concrete, ce ne conduc către vocația profundă de moralist a lui Topîrceanu. El dezvoltă înălăuntrul cronicilor lungi excursuri teoretice ce ar putea figura într-o bună tradiție a moralismului cult românesc. Comentariul se întrerupe și se pot urmări, adesea, ample digresiuni, chiar tratate, cum este spre exemplu cel asupra geloziei, prilejuit de spectacolul cu *Păpușile* de Pierre Wolff. „Sînt două feluri de gelozii, fundamentale deosebite. E gelozia aceluia... etc, etc”. Și numai după ce au fost stabilite mecanismele cu valoare generală se pot găsi motivații, grade de disponibilitate în ascensiunea către verosimilitatea dramatică.

Pentru cronicarul de el „Viața Românească” este importantă elucidarea

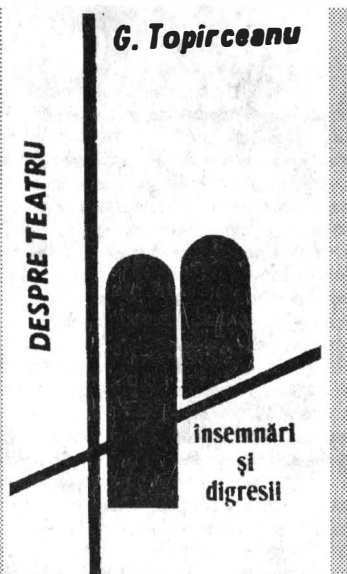
relației din textul dramatic. Topîrceanu discută înainte de toate condiția universului fix, cel literar, sau cu valoare de mit, el făcînd adesea trimeri la tipologiile eterne, mitizate ale dramaturgiei universale. Orice judecată în cheie psihologică trebuie să capete relevanță culturală și se integrează astfel unui sistem dogmatic, ordonînd prototipuri. Ceea ce numim astăzi motivarea dramatică a gestului teatral, procedeu fundamentat, cum ziceam, aproape exclusiv pe analiza psihologistă, Topîrceanu explică printr-o observație obiectivă, detașată, culturală, rezumată sub formă de rețetar. Punctul terminus al comentariului este un reper cu funcție pedagogică, ce trebuie urmat. Aserțiunile sînt exemplare: „Aici am atîta dreptate încît mie rușine să mai insist”, spune el, la un moment dat. Piese, pentru el, poartă încă învățăture sau nu. Curios, Topîrceanu e un spirit clasic, poezia lui ironic serenă ne-o dovedește o dată în plus, cu toate că nu este un conservator, un ins torturat de prejudecăți. Dar oricît s-ar schimba și-ar trebui să se schimbe lucrurile, ceva rămîne proiectat în absolut. Cum trebuie să fie criticul dramatic? „... tu ai obligația să fii la înălțimea încrederii pe care cetitorii o pun în tine și să ai mîndria intimă a probității tale, în acest post de încredere.

Să nu te lași luat de patimă. Știu că actorul e cea mai susceptibilă și dificilă speță de artist: nici o laudă nu e prea mare pentru el și nici un calificativ prea drastic pentru rivalul lui. Știu că la fiecare colț de stradă el te cîrtește cu mimică expresivă și-ți trimitează incompetența.

Dar ai fi un ingrat dacă ai spune că aceste plictiseli fatale nu sînt compensate de plăcerile, tot atît de fatale, ale atribuției tale, pe care – nu uita – singur ți-ai luat-o.

Plăceri și neplăceri se neutralizează: e tocmai ceea ce-ți trebuie pentru ca să poți păstra publicului obiectivitatea despre care vorbeam mai sus”.

Interesant este faptul că tocmai această vocație a rigorii îi joacă, uneori, cronicarului, feste. Sub presiunea adevărului complet, ce silește lucruri bune și lucruri rele să coexiste într-o judecată echilibrată, Topîrceanu scapă de sub control nivelurile de suprafață ale construcției logice. El se contrazice, exprimînd la intervale scurte adevăruri contrastante, dar care într-un fel sau altul sînt îndreptățite să participe ca argumente. Vorbește, spre exemplu, despre o „zăpăceală lungă și chinuitoare”, iritantă pentru spectator, pentru ca, peste cîteva rînduri, să conchidă: „Acțiunea e captivantă, situațiile sînt naturale...” etc. fără nici un totuși, fără nici un dar.



Privește cu simpatie publicul, dar îl disprețuiește, în fraze imediat succesive. Acceptă că manifestările sale zgometoase sînt „însăși rațiunea de a fi a teatrului”, dar consideră că acțiunea de translație individualității din spațiul ei propriu în cel receptării în comun creează o ipostaz detestabilă. Îi lipsesc, poate, nuanțele gri dintre alb și negru, și atunci textul pare că se devorează pe el însuși, incapabil să se ordoneze sub semnul unui efort de sinteză a sugestiilor disperate. Tocm pentru că moralistul oferă soluții definitive, în unele cazuri uită să le confrunte. Acur să știți că și mie mi se-nîmplă acela lucru, adesea. Spun ce spun și p neașteptate o întorc ca la Ploiești, anulîr ideea pe care aș fi vrut s-o hrănesc. Și e trăiesc teroarea conjuncțiilor adversative concesive, de care uit să mă întrebunțe și care fac viața mai în doi peri. Dar aste sînt păcatele tinereții. De altfel, Topîrceanu nu dăduse un cod de legi al cronicarului dramatic, în afara căruia sînt însă nevr să mă descopăr acționînd aproape subversiv:

„1. Să nu fie prea tînăr, și să nu aibă convingerea că e foarte competent în materie.

2. Să nu dea niciodată sentințe, numai observații modeste și justificate.

3. Să nu cunoască personal pe nici un actor și, mai ales, pe nici o actriță. Credeți că mai am vreo șansă? Poate că da, punînd la socoteală numai faptul că în 1912, cînd scria acest regulament cronicarului avea 26 de ani.

SEBASTIAN –VLAD POP