

pușcăriușul

TE URĂSC, IUBITULE! de **Viorel Savin** ● **Spectacol preluat de la Teatrul Bacovia din Bacău** ● **Data difuzării:** 11 octombrie 1993 ● **Regia:** Dan Alecsandrescu ● **Adaptarea și regia TV:** Eugen Todoran ● **Scenografia:** Doru Anghel ● **Imaginea:** Maria Fotescu ● **Distribuția:** **Firuța Vădeanu, Dinu Apetrei.**

Ideea de a prezenta la rampă (spectacolul a fost preluat de pe scenă – fără public – într-o bună înregistrare tv) culisele unui suflet omenesc este ingenioasă, chiar dacă nu inedită, și, în orice caz, foarte generoasă pentru Interpreti.

Protagonista **Firuța Vădeanu**, după un monolog-preambul într-o manieră mai mult sau mai puțin revuistică, are ocazia unei evoluții interesante, cu trăiri contradictorii, cu unele momente de furie și altele de acalmie, într-o sinusooidală configurare a psihologiei unei ființe desemnate. Femeia de serviciu a teatrului, pe când face ordine în recuzită, se trezește față în față cu un *ins* destul de dubios, ce-și declină mai multe identități (corect, **Dinu Apetrei** s-a păstrat în limitele unei personaj-pretext), dar care o va determina să viseze din nou. Numai că această formulă a teatrului intimist, care de obicei mizează pe sugestie și subînțeles, apare saturată de o literaturizare excesivă: comparațiile stupide abundă, iar prețiozitatea stilului filozofard sufocă autenticitatea conflictului. **Prezentat** „ca o intoxicație”, visul este recomandat totodată „ca singura șansă de a te întîlni cu tine însuși”, materializată în joc, respectiv în teatru.

Cercul vicios al iluziei s-ar părea că îl înglobează și pe autor, într-un oarecare regres față de **Bătrîna și hoțul**, cea tragicomedie de cameră, mai bogată în semnificații, mai tensionată, mai nuanțată, mai plină de umor. Și în care – culmea – spiritul ludic era mai prezent decît în această melodramă localizată chiar pe scîndura scenei. Soluția revelării unei personalități refulate prin arta dramatică are, în economia piesei, o notă de dilematism artificial. În montare, însă, **Dan Alecsandrescu** a căutat să atenueze această senzație, izbutind acel frumos final (potențat printr-un *travling* expresiv) în care protagonistă rămîne singură în mijlocul scenei, asemenea unei eroine de teatru antic, zdrobită de sentimentul inutilității... ■

CASA CU PĂPUȘI de **Henrik Ibsen** ● **Înregistrare La Sept** ● **Realizatori:** Stéphane Kurc, Claude Santelli ● **Decoruri:** Claude Gostine, André Collin ● **Imaginea:** Lucien Msika, Marc Quilici ● **Montajul:** Jean-Paul Pérez ● **Muzica:** Paul Rotha ● **Cu:** Magali Renoire, Wladimir Yordanoff, Claire Wauthion, Jean-Jacques Moreau, Jean Marc Bory, Arlette Gilbert, Valérie Alane.

„S-a spus despre mine, din diferite motive, că sînt pesimist. Și într-adevăr sînt, întrucît nu cred în veșnicia idealurilor omenști. Dar sînt și optimist, întrucît cred pe deplin și cu tărie în forța de transplantare a idealurilor și în facultatea lor de a evolua. Adică, mai precis, cred că idealurile de astăzi, pe cale de dispariție, se îndreaptă spre ceea ce am arătat eu...”

Această declarație pe care **Henrik Ibsen** o făcea la 1887 poate părea și ambiguă, și sibilinică, dacă e raportată la idealurile societății sale, față de care scriitorul norvegian manifesta ostilitate, dar care i-a furnizat în chip polemic pretextele conflictelor majorității pieselor din a doua perioadă de creație.

Ca un reflex al pozitivismului epocii, Ibsen a fost numit „teoreticianul tratamentului minciunii vieții” sau pur și simplu „distrugătorul de iluzii” (**G.B. Shaw**). Și, cum evoluția s-a dovedit involuție, din punct de vedere moral, cel puțin...

În condițiile de azi ale unei permisivități generale (nu totdeauna reale!) și exagerate (care, probabil, va fi fatală speței umane!), e dificil să se mai conceapă rigiditatea lumii europene de la jumătatea secolului trecut cînd, la aproape trei decenii de la publicarea articolului lui **John Stuart Mill**, „Emanciparea femeii” (1851), o piesă de teatru consacrată temei ca atare încă putea provoca scandal. A indignat în special afirmația tranșantă a **Norei**: „Numai fiind singură voi reuși să gîndesc prin mine însămi și să-mi făuresc propria mea morală (...). Mai înainte de toate sînt om, întocmai ca și tine, sau cel puțin trebuie să fiu!”. Sînt replici care fac faima operei ibseniene, caracterizată de **G. Călinescu** ca „realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntînd frunțile și adumbrînd gîndurile, nu mai puțin spectaculoasă și zguduitoare”.

Eroina **Casei cu păpuși** face parte din marea familie a personajelor ibseniene exaltate – venetica **Gerd din Brand**, **Peer Gynt** însuși, **Bernick din Stîlpii societății**, **Stockmann din Un dușman al poporului**, **Rebecca West din Rosmersholm**, **Ellida din Femeia mării** sau **Hedda Gabler** – nevrotica autoritară care închidea, în 1891, problematica impunerii sociale a femeii, începută în 1879.

Despre această din urmă eroină s-a spus că frizează melodramaticul, și nu

despre **Nora**. Dar iată că acest spectacol franțuzesc prezintă intriga din **O casă cu păpuși** redusă la condiția de minoră melodramă. În mod nediferențiat, personajele au fost văduvite de altitudine, de prestanță. Ar fi prea pretențios să se creadă că realizatorii au intenționat o amendare a naturalismului incipient atunci cînd au alcătuit distribuția după criterii simple: protagonistă, în comparație cu soțul, are dimensiunile unei... vrăbiușe, conform alintului ce-i este adresat! De altfel, **Nora** apare drept o prostuță inconștientă, cîndva orbită de iubire, acum de vanitate. Orgoliul ei de martiră care trebuie să se prefacă mereu, comportîndu-se copilărește, tînuindu-și eforturile, spaimetele și agățîndu-se cu disperare de speranța într-un miracol, mai precis în generozitatea bărbatului care se va grăbi să ia delictul asupra sa, toată această gamă de trăiri pe cît de profunde, pe atît de confuze e redusă la cîteva izbucniri isterice, fără controlul emisiei vocale. **Torvald Helmer** – intransigentul conformist, virtual „stîlp al societății” – își afișează de la început suficiența și nedelicatețea față de păpușoție pe care o dezmiardă mecanic și o admonestează drastic pentru orice fleac. De la prima pînă la ultima scenă este în mod tern același malac insensibil și nerecunoscător. **Doctorul Rank**, căruia îi revenea sarcina de a potența tensiunea crizei, el fiind cel ce indirect îi sugerează eroinei soluția sinuciderii, acest prieten al familiei nu e decît un bătrîn insipid și libidinos. Doamna **Linde** – cu nobilul ei rol de a determina ruperea vîlului de minciuni țesute în jurul menajului aparent fericit – nu e decît o prietenă interesată. Simplificată e și figura lui **Krogstad**, care apare ca un șantajist ordinar, nemarcat defel de biografia sa destul de complicată (el însuși aflîndu-se într-o disperată situație critică, după ce reprezentase salvarea eroinei cu ani în urmă).

Trecutul – considerat personajul principal al dramaturgiei ibseniene, originalitatea tehnicii sale, fundamental analitică, constînd în dialogul secund cu prezentul căruia îi anticipează perspectivele – este neglijat. În condițiile acestei montări, relațiile dintre personaje se destramă înainte de a se fi înfiripat. Așa cum se destramă și tragicul, degenerat.