

SCAUNELE ÎN BALANȚĂ

Ce poate fi mai interesant decât să urmărești, în cadrul unei manifestări teatrale competitive, la distanță de numai câteva zile, două întruchipări scenice ale unei piese de notorietate mondială? Aceasta este atât de cunoscută – din lectură, dar și din montări anterioare, dintre care una, cea a Teatrului „Nottara”, cu Ileana Predescu și Constantin

Rauțchi, de referință în spectacologia românească – piesă a lui Eugen Ionescu, **Scaunele**. Faptul că ea a fost montată, după revoluție, în multe teatre din țară și a fost prezentată și la Televiziunea Română în interpretarea unor actori francezi nu face decât să sporească interesul comparației, dând naștere la o „competiție” neoficială și prilejuind criticii

de specialitate fixarea unor repere cu privire la posibilitățile – dar și la necesitățile – de valorificare scenică a operei ionesciene. În acest sens, Festivalul Internațional de Teatru „Atelier” de la Sfântu-Gheorghe ne-a înlesnit o așezare în balanță a două montări, am zice, diametral opuse.

Simboluri

SCAUNELE de Eugen Ionescu
● **TEATRUL „VICTOR ION POPA” DIN BĂRLAD** ● **Data reprezentației: 29 mai 1995** ● **Regia și scenografia: Dorin Mihăilescu** ● **Ilustrația muzicală: George Marcu** ● **Distribuția: Constantin Petrican (Bătrânul), Elena Petrican (Bătrâna), Tudor Smoleanu (Oratorul).**

Tânărul regizor Dorin Mihăilescu, încă student la ATF, a pornit la montarea textului, înarmat – așa cum îi stă bine unui învățăcel întru ale artei scenice mistere – cu o temeinică investigație a ceea ce înseamnă teatrul absurdului și modalitățile specifice de reprezentare a lui. Din „Antidoturi”, a reținut afirmația lui Eugen Ionescu potrivit căreia „Totul e permis în teatru, să încarnez personaje, dar și să materializezi angoasele, prezențele interioare...”, să animezi decorurile, să concretizezi **simbolurile** (s.n.). Iată de ce, în concepția sa (regizorală, dar și scenografică), bazându-se și pe o observație a lui Martin Esslin – „... teatrul absurdului tinde să-l facă pe om conștient de poziția sa precară și misterioasă în univers” –, personajele devin niște măști reci, un fel de abstracții, de prototipuri umane vidate de sentimente și trăiri autentice, marcate de stereotipii și ritualuri (inclusiv mondene – vezi primirea oaspeților-fantomă și excelența prestație actoricească, comportamentul actorilor cu

făpturile imaginare), evoluând într-un spațiu concentric, cu șapte intrări (cifra șapte devine un simbol), ce delimitează de jur-împrejur lojele în care sunt prinși spectatorii. La mijloc, în acest spațiu al claustrării, tronează, cu funcții simbolice, elementele zodiacului. Totul e pus, astfel, sub semnul predestinării; acești oameni lipsiți de idealuri, cu o istorie precară și derizorie (el ar fi putut să devină chiar și „rege-șef”), ce nu mai speră decât intrarea în neant și împăcarea cu sine – dar nu înainte de a transmite mesajul lor, care nu-i altceva decât certitudinea „vidului ontologic” –, sunt niște indivizi depersonalizați, aflați la voia unor forțe invizibile.

Cei doi interpreți principali – cărora li se alătură, cu o prestație promițătoare într-un rol ce reclamă expresivitate pantomimică, Tudor Smoleanu (debutant) –, Constantin Petrican și Elena Petrican (nominalizată, la Sfântu-Gheorghe, pentru premiul de interpretare), își compun cu măsură și talent personajele decrepite. Cu fețele vopsite în alb, asemenea unor măști lipsite de viață, dar cu atât mai expresive în momentele trăirii și transmiterii sentimentului tragic, Bătrânul și Bătrâna n-au decât o singură clipă de bucurie: după ce oaspeții s-au adunat, sala cu scaunele goale – spectacolul se joacă pe scenă, cu spectatorii așezați pe trei laturi – este luminată puternic, sugerând neantul de dincolo de existența larvară a celor doi, neantul de unde ei așteaptă sosirea misterioasă (unica speranță) a Majestății-sale imperiale, prin care Eugen Ionescu înțelegea, după propria-i mărturisire, Divinitatea. Oratorul, mesagerul Bătrânului, își dovedește, la rândul-i neputința de a comunica, totul stând – și acest lucru e bine subliniat de regizor și

de interpretii struniți și armonizați perfect în demersul scenic – sub semnul implacabilei deriziuni.

Constantin Petrican își abordează personajul cu știința indispensabilă compoziției de calitate: automatismele gestuale și verbale sunt expuse firesc, fără stridențe; masca sa are în permanență un rictus amar. Elena Petrican evoluează cu siguranța actriței ce dispune de resurse inepuizabile, reușind o excelentă variație de stări pe aceeași mască, ceea ce presupune nu numai talent, dar și o migăloasă muncă de elaborare.

Criză de regizori, monșer

SCAUNELE de Eugen Ionescu. În românește de Dan C. Mihăilescu
● **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA, secția română** ● **Data reprezentației: 1 iunie 1995** ● **Regia: Emil Gaju** ● **Scenografia: Ujvárossi Gyongyi** ● **Coloana sonoră: Florian Chelu** ● **Distribuția: Eugen Țugulea (Bătrânul), Ileana Iurciu (Bătrâna), Ion Abrudan (Oratorul), Roxana Ivanciu (Femeia în alb).**

*

Nu știu de ce orice actor mai răsărit se simte îndemnat și îndreptățit să-și asume riscantul rol de regizor. Și, deși exportăm mari spectacole, semnate de regizori ce intră în top-uri mondiale (vezi Silviu Purcărete, ca să nu mai vorbim de Andrei Șerban), se găsesc teatre în care unii dintre actorii mai sus pomeniți află audiență și chiar minunate condiții de desfășurare. Există și o cauză obiectivă: în teatrele noastre din provincie e o reală criză de regizori. Cu alte cuvinte, numărul lor e mult prea mic în raport cu cererea de premiere dintr-o stagiune.

Actorul-regizor Emil Gaju folosește în „manevrarea” **Scaunelor** lui Ionescu pe scena orădeană metoda realismului psihologic, pigmentat cu unele elemente simbolice; de pildă, un personaj inventat, „Femeia în alb”. Aceasta pendulează, suspendată ca limba unui imens ornic, prin spațiul scenei, având, probabil, o dublă semnificație: măsurarea timpului ireversibil al trecerii pe pământ a celor

Scenă din Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul „V. I. Popa” din Bărlad (regia: Dorin Mihăilescu)



doi bătrâni și figurarea unui **remember** al tinereții lor apuse. E o ipoteză. Or mai fi și altele. Cel de-al doilea element cu funcție simbolică este un uriaș tron ce pogoară din înalturi (amintindu-ne de viziunea apocaliptică a lui Ioan) în clipa când „apare” invizibilul Împărat despre care se vorbește în piesă. Este tot un fel de scaun gol, dar mai mare, pe măsura personajului și a importanței lui...

Sunt, oare, aceste două „semne” incompatibile cu textul ionescian? N-ar fi, dacă viziunea de ansamblu și, mai ales, modul cum au fost îndrumați actorii să-și descifreze personajele (cu excepția lui Ion Abrudan, care se salvează și datorită evoluției contextuale a Oratorului) ar fi avut adâncimea și coerența cuvenite. A lua însă textul lui Eugen Ionescu, a-l gândi, pe de o parte, într-un sistem conotativ cu reverberații „filosofice” și a-l rezolva concret, pe de altă parte, la nivelul conturării eroilor în cheie realistă, nu e altceva decât o disonanță stilistică.

Cei doi interpreți principali – de altminteri, actori de frunte ai teatrului orădean, cu succese în viața lor artistică – , Eugen Țugulea (Bătrânul) și Ileana Iurciuc (Bătrâna), fac eforturi disperate de a găsi un contur personajelor și de a se armoniza într-un tot onorabil. Eugen Țugulea, cu îngăduința evidentă a unui regizor lipsit de rigoarea și autoritatea

profesională necesare, alunecă involuntar pe panta declamării textului, iar Ileana Iurciuc compune (în aceleași condiții) o bătrânică simpatcă, o bunicuță cu – vorba poetului – „ochii mici și calzi de duioșie...”; din când în când, actrița are totuși în glas o undă de tragism autentic și o admirație nesfârșită pentru partenerul său de-o viață ratată. Sentimentul ratării e singurul sesizabil în evoluția celor două personaje, dar el apare ca o pălărie așezată pe un cap mult prea mare. Căci Emil Gaju n-a prea înțeles ce este teatrul absurdului sau „al deriziunii” și, mai ales, ce mijloace trebuie folosite pentru ca el să funcționeze măcar la stratul de suprafață. Dar și din greșeli se poate învăța ceva. De pildă, că a îndrăzni nu-i totuna cu a izbândi.

foto: Marian Antal



Eugen Țugulea și Ileana Iurciuc în Scaunele la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Emil Gaju)

DIMITRIE ROMAN

TIPOLOGII ABSTRACTE

MOARTEA DOMNULUI PLATFUS DE ROMULUS GUGA • TEATRUL „ANDREI MUREȘANU” DIN SFÂNTU GHEORGHE • Data reprezentației: 18 februarie 1995 • Regia: Gavril Cadariu • Decoruri și costume: Nicu Constantinescu • Coloana sonoră: Gavril Cadariu, Aurelian Cristea • Coregrafia: Benkö Gizella • Distribuția: Costache Babii (Anton Platfus), Silvia Ciobanu (Nebuna), Sebastian Comănici (Bach), Bogdan Voicu (Marius), Adrian Ancuța (Camil, Tatăl II, Bărbatul II), Dușa Guruianu (Hortensia), George Țoropoc (Prozatorul), Aurelian Cristea (Bill), Dan Turbatu (Puc), Mircea Bodolan (Pasăre), Ina Andriucă (Val), Valentina Cazacu (Femeia cu ghiveci, Tânăra), Ștefan Alexandrescu (Groparul), Marilena Negru (Bătrâna), Sergiu Aliuș (Mirele, Tatăl II), Ileana Surdu (Mireasa), Alexandra Cărlănescu (Copilul I), Cristina David (Copilul II), Roxana Comșa (Femeia), Tiberiu Tudoran (Bărbatul II, Tânărul, Portarul).

Este necesară și oportună valorificarea scenică a unor piese ce aparțin unor dramaturgi importanți, trecuți prea degrabă în neființă și care au jucat un rol de seamă, cu decenii în urmă, în teatrul românesc? Iată o întrebare la care teatrele noastre nu se prea înghesuie a da răspuns. Totuși, din când în când, oamenii ce diriguiesc cu pricepere și bune intenții culturale unele teatre revin cu pietate asupra lor, propunându-le regizorilor sau însușindu-și propunerile acestora și creând condiții de relansare a unor nume de rezonanță în cultura teatrală românească. Așa s-a întâmplat și cu dramaturgul, prozatorul și poetul Romulus Guga, a cărui restituire ne-a oferit-o Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe. Numai că alegerea în sine a piesei – condiționată de regizorul debutant Gavril Cadariu, student în ultimul an al clasei de regie de la Academia țargumureșeană – n-a fost prea fericită. Despre **Moartea domnului Platfus**, publicată în volumul „Evl mediu întâmplător – teatru comentat”, Editura Eminescu, 1984, și subintitulată „comedie”, criticul Victor Parhon nota: „Ce altceva decât un cutremurător semnal de alarmă împotriva treptatei și lăncedei pierderi a omenească prin trândăvia spiritului este această **Moarte**

a domnului Platfus în care, sub aparență și la adăpostul cadrului celor mai desăvârșite banalități, se va face pe nesimțite trecerea de la nevinovata suetă la o cafea, la moartea socială și psihică, pe care autorul o sancționează, obligându-și personajul să asiste la propria sa, simbolică, înmormântare”. Dar textul nu este chiar o piesă de teatru. Subscriem la considerațiile și aprecierile citate, numai că, după părerea noastră, la nivelul structurii lucrarea nu reprezintă altceva decât o suită de scene dispartate, ce se coagulează greu într-un tot organic. Este mai degrabă un crochiu, un exercițiu dramatic. Iată de ce, în contextul dat (o premieră absolută montată de un debutant fără experiență), ne îndoiim de oportunitatea opțiunii repertoriale. Când Romulus Guga a dat literaturii dramatice piese valoroase, ca **Speranța nu moare în zori**, **Evl Mediu întâmplător** sau **Amurgul burghez**, nu vedem sensul montării cu orice preț a acestui text dramatic de început. Faptul că el este bogat în sensuri și conotații de tot felul, că tonul comediei este acid satiric față de lumea „platfușilor”, a nivelării individualităților, a anihilării spiritului nu atrage în mod automat o împlinire în plan teatral. În spectacol – amalgamat și contorsionat, oscilant și lipsit de o idee clară –, momentele de teatralitate pregnantă

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

