

Ștefan OPREA

Tartuffe fără Tartuffe

E greu de spus dacă deplasarea accentelor de pe personajul principal pe comicul de situație și pe caracterele de al doilea plan, a fost intenția inițială a regizorului sau dacă aceasta s-a produs din cauza incapacității interpretului principal (Teodor Corban) de a purta personajul în toată complexitatea lui caracteriologică și comportamentală. Consemnabil rămâne doar rezultatul. Din personajul atât de riguros construit de autor, din smeritul fățarnic, sfântul mișel, omul cu două fețe și cu suflet nemernic, din monumentul de ipocrizie interpretul n-a „scos” decât un portret oarecare de om rău și viclean care-și urmărește niște interese, profitând de credulitatea, de naivitatea și de bigotismul partenerilor. Regizorul Petru Vutcărău a găsit și a folosit cu inteligență, cu precizie și cu efect imediat, alte rezerve atât în textul molieresc, cât și în grupul de interpreți; a deplasat – cum spuneam – accentele pe situații, a dat prioritate altor caractere, obținând un umor fabulos și un ritm amețitor al comediei care – cel puțin pentru momentul reprezentăției – îl fac pe spectator să uite că l-a pierdut pe drum pe *Tartuffe* și să exulte copios în prezența celorlalte personaje, excepțional conturate, mai ales de Ion Sapdaru (*Orgon*) și de Ada Gârțoman-Suhar (*Dorine*), care izbutesc adevărate regaluri comice. *Tartuffe* nu mai e, deci, prioritar un spectacol al mării ipocrizii și fățarniciei, ci unul al monumentalei credulități orgoniene și perneliene, o satiră a bigotismului și a naivității împinse până la prostie. Din această perspectivă, Petru Vutcărău a condus măiestrit întreaga dezvoltare scenică, asigurându-i ritmul și culori inedite, un fast comic învăluitor, cu efecte în cascadă. Cei doi actori mai sus pomeniți sunt protagoniștii acestei izbânzi. Pe cât de fixe sunt ideile lui *Orgon*, pe atât de mobile,

de diverse, de colorate și nuanțate sunt mijloacele interpretative ale lui Ion Sapdaru în evidențierea ridicolului personajului. Atitudinile, gesturile, inflexiunile vocale, privirea, chipul când nuanțat de siguranța de sine, când răvășit de perplexitate, când brăzdat de dezamăgire și tristețe – toate se adună într-un remarcabil portret fizic și spiritual. Interpretată, de obicei, de o tânără frumoasă și sprintară, subreta *Dorine* e, acum, o pitorească *mamașa*, pe cât de vârstnică, pe atât de voluminoasă. Contrastul dintre masivitatea fizică și sprinteneala mișcării, dintre șiretenie și onestitate, prezența dinamică și eficientă în toate scenele-cheie, inteligența și spontaneitatea *Dorinei* sunt reliefate de Ada Gârțoman-Suhar cu un umor amplu, ferit de tușe groase. Vine imediat, în acord cu aceste interpretări, Doru Aftanasiu cu al său *Damis* în chip de rocker modern. Prin acest personaj, regizorul a voit să aducă spectacolul, în mod explicit, la condiția actualității, deși există în text destule date de fond – de altfel, atent subliniate – care-i conferă carat contemporan: ipocrizia, impostura, înșelătoria, fățarnicia, raptul de bunuri materiale etc. Rockerul, însă, e și spectaculos și de efect imediat. Nu l-am agreat ca atare, dar recunosc reușita cu totul deosebită a actorului. Ca și a Tatianeii Ionesi – o *Mme Pernelle* arțăgoasă, orgolioasă și ridicolă în credulitatea ei nemăsurată. Personajul debutează greoi (în ciuda ritmului fizic al scenei respective) din cauza rostirii neclare a versurilor (traducerea e stufoasă și mălăiață!), dar pe parcurs câștigă în volubilitate și umor.

Cu excepția menționată la început (Teodor Corban), regizorul a obținut de la fiecare interpret rezultatele scontate în urma unei minuțioase insistențe asupra fiecărui rol, descoperind nuanțe subtile și finisând atent. Sunt, astfel, prezențe vii, convingătoare, fiecare cu o legitimare artistică limpede: Anne-Marie Chertic (*Elmire*), Doina Deleanu (*Mariane*), Liviu Manoliu (*Loyal*), Adi Carauleanu (*Valere*), Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Radu Ghilaș, Antonela

Cornici, Petronela Grigorescu și Bogdan Farcaș (*servitori*). Tot acest ansamblu de personaje – existente în text sau inventate de regizor – se mișcă unitar și motivat. Doar Vitalie Bichir – în mod surprinzător – pare din altă parte; el alunecă peste personaj, ieșind din tonalitatea generală.

O singură scenă – inventată de regizor tot în ideea actualizării (mai mult a modei!) – ni s-a părut nelalocul ei, dar nu pentru faptul că e grețoasă, ci pentru că se suprapune peste o alta, esențială, anulând-o: cei doi servitori ai lui *Tartuffe*, homosexuali (!), se drăgostesc în paralel cu scena în care *Tartuffe* e surprins în flagrant sentimental cu *Elmire*. Toată atenția se îndreaptă – evident – spre aceștia, deși, din perspectiva conflictului,

„demersul” lor nu are nici o relevanță. Scenografia semnată de Axenti Marfa constituie – prin ingeniozitatea elaborării spațiului dramatic, prin armonia coloristică și dinamica volumelor – un punct de rezistență al spectacolului, contribuind decisiv la unitatea lui ideatică și stilistică.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași – *Tartuffe de Molière*. Traducerea: A. Toma. Regia: Petru Vutcărau. Scenografia: Axenti Marfa. Mișcarea scenică: Victoria Bucun. Distribuția: Tatiana Ionesi, Ion Sapdaru, Anne-Marie Chertic, Teodor Corban, Ada Gârțoman-Suhar, Doina Deleanu, Adi Carauleanu, Vitalie Bichir, Doru Aftanasiu, Liviu Manoliu, Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Radu Ghilaș și Bogdan Farcaș. Data premierei: 20 aprilie 2000.

Excesul de realism

Teatrul Național din Iași și-a încheiat stagiunea 1999–2000 cu o premieră românească, prefigurând programul stagiunii viitoare anunțat ca prioritar românesc. A fost prezentată, în premieră absolută, piesa *Mașina de vânt* a actorului și scriitorului Constantin Popa, în regia autorului. Este a treia lucrare dramatică a acestuia care vede luminile rampei în Casa lui Alecsandri.

Urmărit de obsesii și spaime care l-au marcat în perioada comunistă, autorul încearcă să se elibereze de monștri, spunând o „poveste populară în două stări, câteva renunțări și trei avertismente” – cum își subintitulează el piesa – în care efectuează o operație „chirurgicală” asupra sentimentelor. „Corpul” supus operației e un cuplu conjugal constituit cam forțat: el poet, ea agronoamă, el cu lumea ideilor și a metaforelor, ea cu porumbul și sfecla de zahăr, sfere menite din start incompatibilității. De aici până la rutina vieții conjugale și la incompreensiuni erodante nu-i decât un pas;

el caută iubirea absolută, ea își dorește iubirea domestică, terestră: cu bucătărie, mașină de spălat, pat conjugal rezistent etc. Lui i se pare că a descoperit absolutul iubirii în ființa unei studente la filologie – care *este și nu este* reală; autorul ne-o prezintă ca ființă concretă, dar ne lasă să înțelegem și că ar fi doar o creație a imaginației poetice. Acest balans al bărbatului între realitate și imaginație nu-i suficient speculat dramaturgic, deși ar fi fost o sursă generoasă de ridicare a conflictului într-un plan ideatic superior. Dramaturgul pare că nu s-a putut hotărî să-și folosească șansa pe care singur și-a creat-o și, urmărit – cum spuneam – de obsesiile unei perioade revoluate, trage mereu lucrurile spre pământ, datându-le și localizându-le. Așa se face că, în locul unei piese despre absolutul iubirii, avem una despre viața conjugală rutinieră într-o societate supusă dictaturii, în care individul nu e liber să-și trăiască viața așa cum și-ar dori. Societatea se amestecă brutal și demagogic – prin inși special pregătiți pentru aceasta – dictându-i individului cum trebuie să-și trăiască viața și cum trebuie să fie familia lui, adică: nucleu solid, sănătos al respectivei