

CARTEA DE TEATRU

Ludmila PATLANJOGLU

Un veac de teatru fără „batailles d'Hernani”

Teatrul românesc în secolul XX, apărut la Editura Fundației Culturale Române, este o carte – biografie despre o epocă și creatorii ei, despre un fenomen artistic de elită care a împlinit cultura națională și a fost un ambasador în dialogul cu lumea. Formula aleasă de profesorul universitar Ileana Berlogea este complexă. Autoarea descrie, dar și valorizează din perspectiva istoriei și a actualității. Urmărește dincolo de o cronologie jocul corespondențelor și confruntărilor dintre tradiție și modernitate. Ea încearcă să surprindă operele, artiștii, tendințele coagulante care au dat personalitate acestui veac teatral. Un veac care, în opinia Ilenei Berlogea, este marcat la naștere de premiera dramei *Năpasta* din anul 1890 și ale cărei direcții de dezvoltare vor fi hotărâte de întâlnirea dintre doi reformatori de anvergură europeană – Davila și Caragiale: „Ca director al Naționalului bucureștean, el i-a montat piesele cu mare grijă față de toate detaliile, iar în 1909, când înființează Compania Davila, ea se deschide cu *Începem* de I.L. Caragiale, un act simbolic, un eseu despre noul teatru și noul stil de joc, un elogiu al dramaturgului consacrat mai tânărului, cu exact un deceniu, confrate”. Este evidențiat rolul lui Caragiale în crearea unei școli de comedie și în impunerea teatrului ca „artă a spectacolului”. De asemenea, contribuția lui Davila prin inovațiile aduse în stilul montărilor, în repertoriu sau manageriat teatral, ce își găsește adepți printre interpreții tineri care „cresc și se impun sub oblăduirea lui”: Paul Gusty, întemeietorul școlii regizorale românești, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Gheorghe Storin,

Ion Manolescu. Volumul cuprinde câteva portrete emblematice pentru generația de aur de la începutul secolului XX. Astfel, un reper pentru înțelegerea influenței exercitate de o mare actriță și profesoară rămân observațiile pertinente, de fină subtilitate, ale teatrologului Ileana Berlogea: „Arta Aristizzei Romanescu se datorează în special studiului modelelor, alegerii și îmbinării cu inteligentă și măsură a elementelor școlii veriste italiene, bazată pe dăruirea și înflăcărea școlii franceze a cuvântului, a realismului englez cu sensibile apropieri de teoriile lui Antoine. Actrița consideră necesară *trăirea*, depărtându-se de *Paradoxul* lui Diderot în favoarea jocului intim nuanțat, voit cotidian, dominat de clocotul lăuntric. Sensibilitate, trăire, memorie afectivă, studiul vieții autentice sunt elemente care ne apropie de o școală interpretativă modernă. Procesul de selecție și reconstituire a elementelor după criteriile frumosului, eliminarea detaliilor și rămânerea la esențial demonstrează faptul că realismul scenic românesc se află înaintea cunoașterii estetice naturaliste. Aristizza studiază viața dar, în aceeași măsură, și arta”.

Pagini revelatoare sunt dedicate și regizorilor, scenografilor și actorilor care au îmbogățit modalitățile de exprimare scenică, dând strălucire perioadei interbelice: Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Aurel Maican, I. Stemberg, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Theodor Kiriacoff, Georg Loewendal, Lucia Sturdza Bulandra, George Calboreanu, George Timică, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Marietta Sadova, Birlic.

Ileana Berlogea eternizează, în formulări lapidare și expresive, arta acestor figuri legendare. Un model în acest sens este schița de profil a lui George Vraca: „El a rămas în conștiința publicului ca un mare actor, interpret ideal al eroilor romantici, într-un anumit fel, un *ultim romantic*, dar unul foarte modern, fără sentimentalism, al cărui patos este pigmentat cu distanțarea ironică. A fost admirat de spectatori și după Al Doilea Război Mondial, în câteva roluri pe scene și în film, mai ales în *Vlaicu Vodă* din drama omonimă a lui Alexandru Davila și *Richard al III-lea*”.

În zugrăvirea tabloului „deceniilor dictaturii”, cercetătoarea evidențiază două paradoxuri: unul ar fi „școala regizorală românească” și altul, „autorii dramatice în consens cu lumea”. Prin comentarii aplicate, este creionată originalitatea operei unor scriitori, reformatori nu numai ai limbajului literar-dramatic, dar și declanșatori de energii intelectuale, creatoare în arta scenică: „Simbolistica și imagistica din lucrările lui Romulus Guga, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu nu mai au nimic comun cu simbolistica și imagistica pe care le întâlnim în literatură, ci cu cea teatrală prin excelență. Simbolurile lor nu sunt luate din domeniul asociațiilor poetice, ca la Cehov sau Tennessee Williams, adică *Livada cu vișini*, *Pescărușul*, *Orfeu*, ci din domeniul teatrului, filmului și televiziunii, pe primul loc fiind astfel bufonul, arena ciroului sau platoul de filmare. Caracterul teatral al acestor lucrări îl găsim și în posibilitățile variate de interpretare, în mutațiile pe care le poate opera viziunea regizorală”. Confruntările internaționale devin o șansă pentru îmbogățirea teatrului autohton. Astfel, Ileana Berlogea analizează pe larg un alt paradox benefic al epocii dictaturii, dar și al teatrului românesc de după '89: contactul cu numeroase trupe străine, cu cele mai bune teatre din lume. Se detașează, în acest sens, patru capitale excelente, sintetice din volum, dedicate turneelor franceze, italiene, germane și engleze care au modificat, de-a lungul timpului, fața teatrului românesc. Calitatea de

martor o ajută să păstreze *amintirea* unor spectacole antologice revoluționare pentru teatrul secolului XX, nu numai în lume, dar și în România: *Bip* de Marcel Marceau, *George Dandin* și *Tartuffe* montate de Roger Planchon, *Rinocerii*, în viziunea lui Jean-Louis Barrault, *Mama* cu Helene Weigel și *Viața lui Galileo Galilei* cu Ernst Busch, *Arlechino, slugă la doi stăpâni*, în regia lui Giorgio Strehler, cu Marcello Moretti, *Regele Lear* cu Paul Scofield și *Visul unei nopți de vară* în transpunerea scenică a lui Peter Brook.

Prin panorama acestor turnee sunt puse în lumină filiații de atitudine, punți spirituale, Ileana Berlogea marcând și vocația internațională a regiei românești: „Montările lui Shakespeare, Cehov, Brecht pot fi socotite, în marea lor majoritate, ca spectacole de referință în *mișcarea noastră regizorală*, originalitatea lor fiind verificată și în competițiile internaționale de prestigiu”. Ea caută și descoperă „prezența unui punct de vedere românesc” care a cucerit publicul, a entuziasmat oamenii de teatru și presa din străinătate, stârnind elogiul la superlativ, în urma viziunii unor reprezentații semnate de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Silviu Purcărete.

Spectacolul relației dintre tradiție și modernitate, continuitățile și discontinuitățile din teatrul românesc este urmărit în pagini ample și după Revoluția din decembrie 1989. El este dominat de sentimentul libertății și al dificultăților născute de trecerea la economia de piață, de la structuri centralizate și înghețate la inițiativa personală. Autoarea conchide: „derută și redefinire, redefinire și derută, căutarea unei noi identități a actului scenic, formularea de noi programe, negarea trecutului, dar și încercarea de a nu pierde ceea ce a fost bun și valoros în teatrul românesc – iată ce caracterizează arta scenică românească din ultimii ani”.

Teatrul românesc în secolul XX este o contribuție teatrolologică meritorie. Un document și un instrument de orientare și de

lucru ce invită la exegeze viitoare. O cere bogăția acestui veac, dramatic și solar pentru teatrul românesc, despre care Ileana Berlogea, *spectator îndrăgostit*, ne împărtășește în această carte: „se poate spune că, în general, teatrul românesc nu cunoaște

tranziții bruște și schimbări violente. Curente și influențele se întrepătrund, noul dezvoltându-se întotdeauna firesc din tradiții, înlăturându-se caducitățile fără ostentație sau zgomotoase *batailles d'Hernani* cu răsturnări furtunoase și negații categorice“.

Mircea GHIȚULESCU

Dramaturgi francezi contemporani

Valsul hazardului – un volum de teatru francez contemporan finanțat de Societatea autorilor și compozitorilor dramatici din Franța / SACD, prin departamentul său de difuzare, *Entr'actes*, tipărit la Târgu-Mureș și lansat cu ocazia *Sărbătorii teatrului francez* – este un eveniment ce amenința să treacă neobservat în vânzoleala critică de la noi. Cu toată francofonia noastră, cu toate relațiile privilegiate cu „sora noastră de gintă latină“, dramaturgia franceză a circulat după 1990 mai mult prin traduceri de uz intern destinate unor spectacole. Este adevărat, nici înainte de '90 lucrurile nu stăteau mai bine: traduceri se opreau la Ionesco și Camus, deja clasici.

Citind *Valsul hazardului* (ediție îngrijită de Rodica Gătina și Zeno Fodor), îți vine să spui că nici dramaturgia franceză nu mai e ce a fost în anii '60, când își disputau întâietatea „absurzii“ de talia lui Beckett și Ionesco cu existențialiștii de anvergura lui Camus și Sartre. Epuizată de atâtea contestații, drama franceză se întoarce la textul bine scris, accesibil, ușurel și amuzant. Se întoarce adesea la tradiția „comediei de boulevard“ înțeleasă ca o valoare națională. Se refac chiar cuplurile tradiționale de vodeviliști, asemenea precursorilor Pii și Barré, sau Radet și Desfontaines și altele care s-ar mai putea cita. Astfel, Pierre Savil și Eric Assouș și-au unit forțele pentru a scrie comedia boulevardieră (abia disimulată

în satiră politică) *Le Portfeuille* (e vorba de un portofoliu ministerial), tradusă și jucată la noi cu titlul *Vacanță în Guadelupa*. Doi oameni de meserie își dau mâna pentru a scrie o comedioară pe care o putea scrie cel mult unul dintre ei. Ingredientele sunt infailibile: politică și sex. Ministrul *Gueraud* este șantajat de oribilul deputat *Bouladon* pentru o mare escrocherie financiară. Lucrurile sunt împinse (cu oarecare grație) la limita bunului-simț: *Bouladon* nu vrea nimic altceva decât o vacanță de o săptămână în Guadelupa cu nevasta ministrului. Pentru acoperire morală, aventura nu va avea loc dar, mecanismul odată declanșat, se derulează până la epuizare, ca o jucăria cu arc. Un mecanism fix care nu este alimentat de surse colaterale și un final cu răsturnări de situații confecționate: *Bouladon* va ajunge prim-ministru în locul lui *Gueraud*, iar acesta, ministru al justiției. Nu astfel scria Mușatescu pe la 1930 în *Escu*, bunăoară, unde eroul este și nu este ministru de câteva ori în zece minute. Este adevărat, învățase lecția tot de la francezi.

Un vodevil „fabulos“, cu „triumphiuri conjugale“ multiplicat parcă la infinit – scrie Francis Joffo (*Face à face*). Divorțată, *Nicole* primește vizita lui *Paul* care a invitat-o la teatru, dar apare fostul soț, *Michel*, care locuiește în blocul de vizavi; apoi vine *Gérard*, îndrăgostit fără speranță de fiica acestora, *Sophie*, care locuiește în apartamentul de