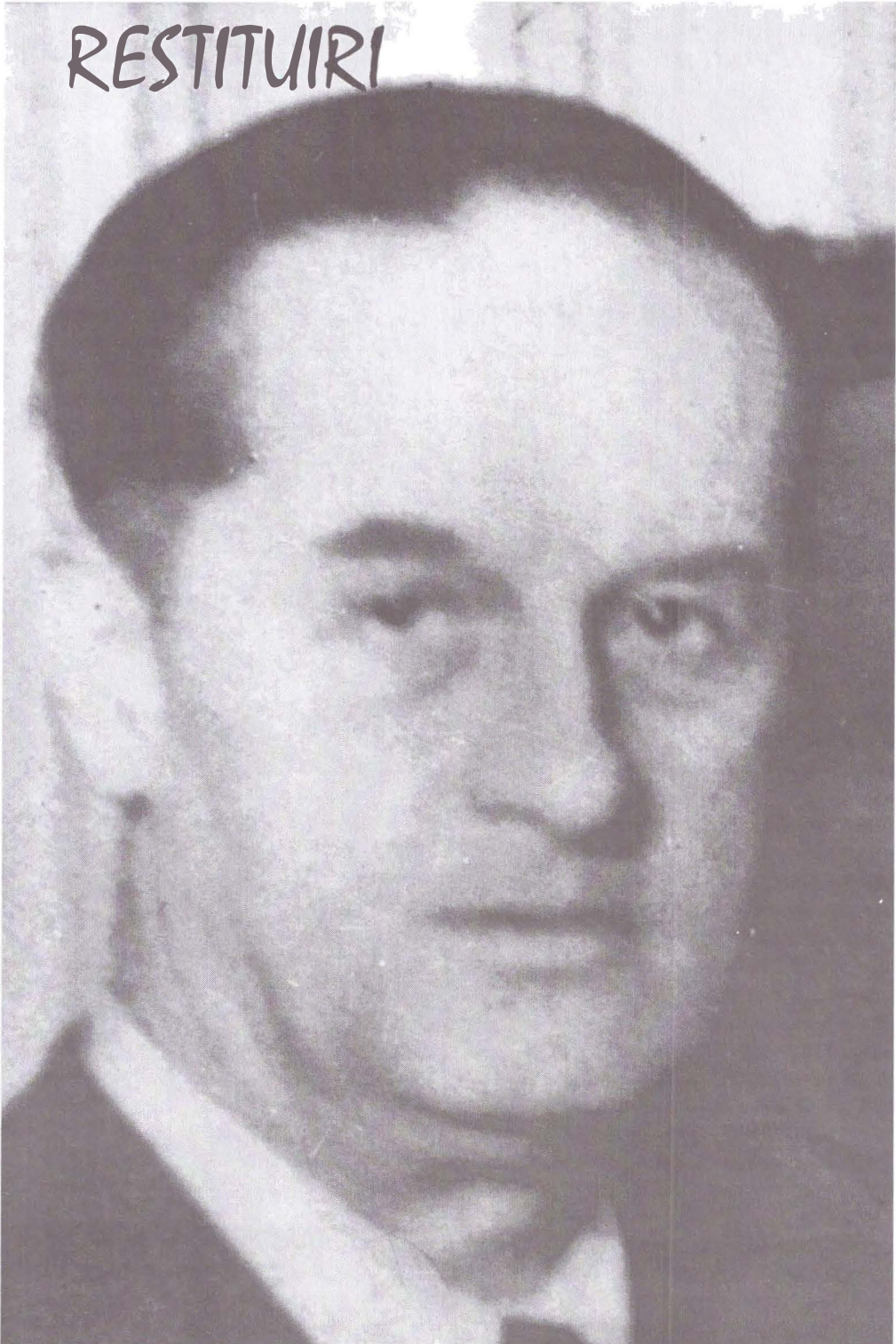


RESTITUIRI



A
L
E
X
A
N
D
R
U

K
I
R
I
T
E
S
C
U



Sonia CLUCERU – cea mai cunoscută interpretă a rolului principal din cea mai cunoscută piesă a dramaturgului – *GAIȚELE*

Ion CAZABAN

Alexandru Kirițescu – cronicarul „vizual” din anii '20

Despre publicistica teatrală a celui care a scris *Gaițele*, s-a vorbit foarte puțin. Poate interesul predominant al dramaturgiei sale să fi fost pricina ori numai opinia (răspândită, dar discutabilă) că o cronică are soarta spectacolului efemer pe care-l comentează. Este un motiv pentru Alexandru Kirițescu să iasă din formula de redactare folosită de marea majoritate a confracților săi din acel timp. În loc de a se limita la niște aprecieri elogioase sau, dimpotrivă, nemulțumite de cele văzute pe scenă, el caută să surprindă și să dea relief celor văzute. Așa cum au fost văzute de el. Și uneori propunând altceva, din propriul unghi de vedere. Preocuparea sa pentru aspectul vizual nu provine doar dintr-o anumită sensibilitate, nu are numai o explicație psihologică, ținând de un mod de a percepe atât scena vieții, cât și viața scenei. Cronicile sale corespund totodată schimbărilor din arta spectacolului de la începutul secolului trecut și afirmate decisiv după primul război mondial. În tinerețea sa atras de teatru, Kirițescu va cunoaște acele momente de evoluție care porneau de la inițiative regizorale datorate lui Paul Gusty și Al. Davila. O fază inițială s-ar defini prin însemnătatea dată măștii proteice, dependentă de concepția interpretului despre personajul său: înfățișarea lui Petre Liciu sau a lui Cazimir Belcot, într-un rol sau altul, trebuie descrisă pentru o completă înțelegere a personalității actorului și a reușitelor sale. La fel, va fi remarcată ambianța scenografică, tratată cu alte pretenții, din altă optică profesională. Dar, deseori se imputa abundența decorurilor și costumelor care „dau mai mult pentru ochi, decât pentru suflet”. Critica reacționa, astfel, contra excesului naturalist. Ceea ce se petrece ulterior, mai ales în anii '20, indică o atenție deosebită pentru vizualul scenic și, implicit, o tatonare în direcția imaginii teatrale, a teatralității spectacolului ca sinteză de arte. Creația într-un spațiu cu legi și exigențe de expresivitate specifice, „înscenarea” este considerată „*procedeu prin care se redă vizibil spectatorului concepția dramatică*” (T. Simionescu-Râmniceanu, *Stilizarea scenei*, în *Revista critică* nr. 14, 4 ianuarie 1919). Oricât s-ar înmulți, în articolele de specialitate, derivatele verbului „a vedea”: viziunea (regizorului), vizualul (montării), vederea (justificată într-o multitudine de puncte, de unghiuri – de la creatori, la critici), totuși nu asistăm la o bruscă descoperire a importanței ochiului în teatru, ci la o punere a problemei în alți termeni, influențată de simbolism, de expresionism, uneori). Nu și în cazul lui Alexandru Kirițescu.

Desigur, și cronicile sale transmit imaginile unui teatru care vrea să se desprindă de „pozele” trecutului. Dacă era normal să critice jocul exterior și manierismul declamator, să observăm, însă, ce constituie pentru Kirițescu clipa de emoție a unui spectacol ca *Hedda Gabler*. Ea nu se datorează obligatoriu protagoniștilor, ci unui rol secundar, „mătușii bune și devotate”, interpretată de Alexandrina Gusty (soția regizorului): „*În scena din actul I, când își ridică de pe jos, umilită și cu ochii plini de lacrimi, biata pălărioară de bride, boțită și ostenită, pe care Hedda a azvârlit-o cu dispreț, ne-a dat un monument de adâncă duiosie. Și nu este mai mult decât trebuie pentru o seară în care nimic nu ne-a emoționat?*” se întreba Kirițescu (*Lupta* nr. 380, 22 martie 1923). Cele spuse de Camil Petrescu se potrivesc în bună măsură și pieselor, și publicisticii sale: „*În caricatură, în grotesc, în entuziasm, dl. Al. Kirițescu merge până la capăt. Nu i se poate tăgădui în grotesc oarecare vulgaritate, în entuziasm puțină superficialitate, dar o reală savoare în*

caricatură”. Iată-l cum rezuma *Masca și obrazul* de L. Chiarelli la Compania Bulandra: „Salonul unei vile prelungindu-se printr-o terasă. Abatjururi trandafirii. Mihaela Costescu în argint și în formă. Catușa Elvas în aur și (cu) enorm pieptene Belmont. Lucia Sturdza Bulandra în vișină putredă. Țancovici-Cosmin titirez de cabaret cu ciorapi-și albi în escarpini negri. Petre Sturdza complect mascat, la ridicarea cortinei, de un scaun imprudent, se saltă din fotoliu – silueta sa gigantică întunecă peisajul. În culise, serenada de acum cincisprezece ani din « Păpușile ». Vai, începem să îmbătrânim!” (Lufta nr. 415, 4 mai 1923).

Fără îndoială, Kiriteșcu este un martor subiectiv, dar tocmai așa poate convinge de comunicarea sensibilă, adevărată, numai a lui, cu spectacolul de pe scenă. Pe Emma Grammatica o vede cu prilejul turneului la București, fixându-i interpretarea memorabilă din *Nora* de Ibsen: „A fost puerilă, aiurită, copil printre copilașii ei, o presură care aleargă prin apartament cu gușa plină de cântece, până în momentul când spaima și dezastrul iminent năvălesc pe ușa întredeschisă a căminului ei cald și liniștit. Atunci se schimbă într-o fiară încoțită, umerii i se înconvoaie, glasul îi devine sacadat și găgâit, primejdia o slujește și nimic nu se poate compara cu faimosu-i dans al tarantellei, când cu părul căzându-i în smocuri learcă de sudoare pe ochii lărgiți până la urechi, țopăie cu poticneli și cu sughițuri, ceva așa de macabru și de dezarticulat că pare, descărnată deodată, unul din acele schelete halucinante, cu tigva încununată de asmodele care-și saltă farandola lugubră pe pereții Campo Santo-ului din Siena” (Lufta nr. 1789, 10 noiembrie 1927). Kiriteșcu sesizează stilul de cotraste extreme, în care starea biologică tulbură ținuta „artistică” și fiziologia copleșește plăcerea estetică. Totuși, trecând de la metaforă la constatarea, fără menajamente, a detaliilor veriste, nu va omite, la finele frazei, referințele de prestanță culturală.

Portretul pe care-l va face Mariei Ventura nu este unul „în rol” – ca al Emmei Grammatica –, aparține unei întâlniri de altădată și capătă acum, o extraordinară concretețe: „Sunt ani de-atunci – înainte de război, sub vechiul regim, când era nespuse de dulce să trăiești. Bucureștiul vara făcea impresia unei stațiuni balneare – pe trotuarul din fața cofetăriei Capșa, la mesele aliniate de-a lungul vitrinelor, persoane din cea mai bună lume sugeau aperitive înghețate cu paie care umpleau de o religioasă stupefacție pe noi, liceeni cutezători care, totuși, înghițeam de trei ori înainte de a ne aventura pe dinaintea acelei somptuoase exhibiții de doamne panașate ca niște cai de dric, de domni care întindeau picioarele până-n asfaltul străzii, ca să li se vadă ciorapii de mătase opalină pe pantoful de lac cu cioc ascuțit.

Intr-o după-amiază, aglomerație așa de mare încât circulația se întrerupsese cu desăvârșire. Ce se întâmplase? Îndrăzneț, îmi fac loc printre mulțimea presată. La o masă, Grigore Ventura cu chipul său de Silen diabolic și, lângă el... o ființă fantastică, slabă, cu niște ochi imenși care-i mâncau obrazul, o gură sângerată, dar mai ales un păr sălbatic, numai cărlionți și volute, în care erau înfipte pene de struț negre – o pieptănătură de șef de trib adolescent, de Huron de-abia debarcat de pe caravala care-l aducea din fabuloasele Canade voltairiene... În loc de rochie, niște voaluri și niște dantele care atârnavă de pe umerii ascuțiți – ceva neverosimil, halucinant în Bucureștiul corect, strict, de pe-atunci.

Și șoapte din gură în gură: e Mărioara Ventura. Era într-adevăr Ea, de-abia ieșită din Conservator, în faza despletită, romantică, fatală a geniului său” (Cuvântul nr. 1011, 9 februarie 1928).

Alexandru Kiriteșcu este singurul care va relata amănunțit, cât trebuie ca să-și susțină ironia sau entuziasmul pentru două spectacole neobișnuite, novatoare (de la *Poesis* și *Insula*), pe când alți cronicari le expediază în câteva rânduri. Cu sau fără voie, el pare să scrie util istoricului de teatru, imaginile și preferințele sale critice fiind și astăzi substanțiale, de cert interes.