

Mircea MORARIU

Timorat în fața textului mazilian

La vremea premierei absolute, petrecută în stagiunea 1970–1971 la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București în regia lui Emil Mandric, mai toți comentarii au fost de acord în a observa raportul de continuitate ce se stabilește între celelalte texte maziliene și piesa **Acești nebuni fățarnici**. În cronică publicată în revista *Teatrul*, numărul din luna decembrie 1970, reprodusă apoi în cartea *Teatrul nostru cel de toate serile* (Editura Eminescu, București, 1978), Mira Iosif nota următoarele: „Cu rădăcini evidente în *Proștii sub clar de lună*, *Acești nebuni fățarnici* se prezintă cu un spirit indice valoric; într-o substanță dramatică inedită s-a produs o mutație superioară”. Semnatară articolului aprecia că „în această piesă, elementele calitativ noi se ordonează în structura dramatică. Mazilu părăsește aici terenul, și așa precar, al convenției oarecum *realiste*, pe care se situase altădată, pentru a introduce într-un nou echilibru personajele-esență, cu funcție pur-simbolică: *Sublimul în caz de forță majoră* sau *Licheaua întârziată care devine incoruptibilă*. Datorită lor, piesa capătă aparența unei moralități, o neoclasică alegorie pe teme contemporane. Apelul la sublim, la etern, la mitul edenic al Binelui este pârghia pe care ticăloșii se sprijină de fiecare dată când își pierd punctele de suport și de referință la un Rău teluric”.

Opinii similare emitea Valentin Silvestru într-un text inclus în capitolul „Sindromul mazilian” din cartea *Ora 19.30* (Editura Meridiane, București, 1983). „Piesa aceasta exprimă, poate, în modul cel mai exemplar, filosofia *proștilor sub clar de lună*, a *nebulilor fățarnici*, a *aventuroșilor somnoroși*, a *abjecțiilor tandri* pe care Mazilu a scăldat-o într-un sarcasm teribil, un sfert de veac, în proză, teatru, publicistică. Aici, în această parabolă care ne transmută, parodistic, în transcendent, semănând cu un vesel apolog medieval, se examinează cu minuție, cinismul, văzut și în etiologia sa, și în consecințele ultime, printre ele figurând anularea individului. Căci la capătul aventurilor din infernale bolgii, cât și în celeste ținuturi, e crima făptuită cu sânge rece. În *Acești nebuni fățarnici*, unde nevinovăția calpă e desenată cu semne din iconografia ecleziastică – indivizii poartă aripi angelice, aureole cu raze, se înalță în văzduh, etc. – e folosit, cu percutanță, paradoxul specific al acestei dramaturgii pe care l-aș numi *echivocul sincerității*. Împotriva părerii comune, care a asimilat sinceritatea cu o valoare etică absolută, dramaturgul afirmă că e vorba de o valoare morală relativă, funcțională. Declarându-și mizeria sufletească, personajele sale cer circumstanțe atenuante sau, câteodată, absoluțiune, pretinzând că nu încearcă să ascundă nimic din ceea ce gândesc, fac, ori se pregătesc să întreprindă”.

La rândul-i, Mircea Ghițulescu (cf. *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000), sesiza cu acuitate detaliul extrem de important în conformitate cu care personajele maziliene se mișcă în ceea ce exegetul numește o „irealitate satirică”. Dar, nuanțează Mircea Ghițulescu, „ceea ce numim irealitate satirică nu exclude, însă, perceperea realistă a acestei lumi datorită fundamentării psihologice riguroase... Răsturnarea perspectivei asupra valorilor etice (răul bun, urâtul frumos sau ilogicul logic), cu deformarea corespunzătoare a psihologilor, ține de rețeta *lumii pe dos*, construită pe baza unui mecanism al mecanismelor strâmbe care îi deschide autorului perspective insolite de investigare a naturii umane. O lume pe dos care trimite spre *teatrul absurd*, dar teatrul lui Mazilu este în afara oricărei legături esențiale cu absurdul, iar din punct de vedere formal,

Ovidiu CRIȘAN



Foto: Nicu CHERCIU

Elena IVANCA, Ovidiu CRIȘAN și Ramona DUMITREAN



Foto: Nicu CHERCIU

perfect tradiționalist. Prin răsturnarea (cu titlu de investigare psihologică) a rapoarturilor etice și a valorilor, în general, lumea nu este amendată pentru absurditatea condiției umane, prin nonsensul existenței etc. Rămâne guvernată de aceleași legi, doar că acestea sunt *citite* invers. Este o lume asemănătoare unei fotografii în negativ, de un realism negativ. Tehnica răsturnării, a întoarcerii pe dos a lumii, devine teritoriul optim de acțiune al unei inteligențe neobișnuite, al paradoxului imprevizibil al replicii difuze ce se propagă în puzderii de reverberații”.

Am făcut apel la această selecție de comentarii critice tocmai spre a sublinia ideea că *Acești nebuni fățarnici* e ceea ce se cheamă „o piesă durabilă”, deloc fixată doar în cadrele unei realități imediate. Că perenitatea îi e asigurată de miezul ei metafizic datorită căruia textul a dobândit diferența specifică prin raportare la celelalte texte pe care Teodor Mazilu le-a destinat scenei. Că tocmai acest miez metafizic se poate constitui în garantul unui spectacol de o îmbelșugată teatralitate. Că dincolo de faptul că sunt destule momente în care în construcția dramatică se insinuează primejdios amenințarea scheciului, *Acești nebuni fățarnici* conține premisele pentru un spectacol straniu, fără îndatorări față de un contingent revoltat. Că tocmai acea „aparență a unei moralități” cheamă la neobișnuite, surprinzătoare dezvoltări teatrale. Că fie și numai datorită acestei serii de motive, piesa își poate revendica dreptul revenirii în repertoriul activ și că o astfel de revenire se poate produce și fără actualizări de suprafață.

Regizorul Cristian Hadji-Culea, cel care s-a hotărât să o monteze pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca, avea, prin urmare, suficiente argumente în favoarea opțiunii sale. Argumente completate de altele ce țin de însăși biografia lui artistică, de ceea ce se cheamă „antecedentele” sale, sau, mă rog, de „mapa sa profesională”. Cristian Hadji-Culea nu se află nicidecum la prima întâlnire cu scrierile lui Teodor Mazilu. Eu însumi îmi amintesc cu plăcere de un spectacol cu *Mobilă și durere* pe care l-am văzut în primele luni ale anului 1990 la Teatrul Național din Craiova, spectacol în care Cristian Hadji-Culea dădea numeroase semne că e foarte bine familiarizat cu jocul dintre *maskă și esență*, cu dedublarea dintre minciună și vorbire, dar și cu minciuna vorbirii din care se hrănește specificul scriiturii maziliene. În plus, Cristian Hadji-Culea nu se află nici la prima întâlnire cu textul cu pricina. L-a mai montat în stagiunea 1977–1978 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, iar mărturiile din epocă (cf. Ștefan Oprea, *Martor al Thaliei*, Editura Junimea, Iași, 1978) spun că nu a făcut-o nicidecum rău. Demersul regizoral – spune confratele ieșean – a dovedit „o profunzime a lecturii, claritate a mijloacelor, siguranță în construcția imaginii scenice și, mai ales, adecvare la tonul și atmosfera piesei”.

Sunt însușiri pe care, din păcate, nu le regăsim în ruptul capului în spectacolul regizat de același Cristian Hadji-Culea la Naționalul clujean. Un spectacol leneș, anost, lipsit de nerv, căruia cu greu îi poți găsi o idee directoare validă. E drept, regizorul revine la profesia de bază după o lungă absență. Dar aceasta nu îi justifică deloc timiditatea față de partitură – din care nu se încumetă cu nici un chip să taie replici, pe care se încapățânează să o reprezinte în întregime, astfel încât reprezentația durează mai bine de trei ore, lucru devenit nițeluş bizar pentru spectatorul de azi. Lungimea aceasta nu prea e compensată de vioiciunea gândului regizoral, pentru simplul motiv că o atare vioiciune nu e reperabilă în montare. Ca să vorbim cinstit, puține sunt ideile originale pe care directorul de scenă le avansează de-a lungul celor trei ore încheiate. Căci, cu toată bunăvoința din lume, plasarea unei bune părți a acțiunii într-un hypermarket (e adevărat, topos definitoriu pentru civilizația lumii românești de azi) și o alta parte în spațiul unui *talk-show* televizat (alt loc comun pentru vremea în care trăim), ori recursul la glumițe de

genul celei care îl arată pe lordache refuzând să bea dintr-un pahar cu însemnele naționale, preferându-i pe cel cu însemnele Uniunii Europene, înseamnă puțin, extrem de puțin și lipsit de interes real. Nu găsim în montare „irealitatea satirică” dorită, iar secvența vizitării spațiului absolutului, cea prin care se putea aspira către „mutația în transcendent” e una dintre cele mai dezamăgitoare. Mai direct spus, *Acești nebuni fățamici* pe scena Naționalului clujean e un spectacol sărac în idei și schematic în construcție.

Jocul actoricesc e cumplit de inegal din punct de vedere valoric. Ovidiu Crișan ar fi putut fi cu ceva mai mult ajutor din partea regizorului un lordache posibil, căci actorului îi stă, fără îndoială, în putință să esențializeze extraordinara concentrare de vicii prin care se individualizează personajul ce i-a fost încredințat. Dacă Ovidiu Crișan nu iese, totuși, înfrânt e numai meritul lui. Același plus de autoritate regizorală ar fi putut asigura mai mult decât o naturalețe hazoasă celor două interprete ale rolurilor feminine: e vorba despre Ramona Dumitrean (*Camelia*) și despre Elena Ivanca (*Silvia*), actrițe serioase, al căror nerv dramatic ar fi trebuit mai intens stimulat. În *Bărbatul cu capul în nori*, Comel Răileanu evoluează cu muniția din dotare, adică bine dar previzibil; Adrian Cucu e un *Dobrișor* șters; Dan Chiorean e agitat, dar nimic mai mult în rolul *Adam*; Cătălin Herlo e încă în căutarea personajului într-un nedorit mimetism cu acesta, aflat în căutarea Câmpinei; Ionuț Caras (*O lichea întârziată*) e corect ca ton și modalitate, dar nu sparge cadrele corectitudinii.

În atari condiții, nu e deloc greu de înțeles de ce spectacolul cu *Acești nebuni fățamici* nu a fost mai deloc pe placul spectatorilor. Oamenii veniți la teatru cu o vizibilă poftă de râs și cu o extrem de mare disponibilitate de a aplauda (au făcut-o imediat după prima scenă, apoi din ce în ce mai puțin convinși și tot mai zgârciți) au plecat dezamăgiți. O parte au făcut-o chiar la pauză. Și nu aș zice că au fost chiar neîndreptățiți să ia o astfel de decizie.

Oltița CÎNTEC

Patru actori, douăsprezece roluri

Ghici ghicitoarea mea: cum împărțiți douăsprezece roluri la numai patru actori? Nu vă neliniștiți, trupa despre care vorbim, cea a Teatrului Național “Vasile Alecsandri” din Iași (TNI), e alcătuită din mult mai mulți interpreți, dar pentru *Harold și Maude* de Colin Higgins, la care mă refer, doar patru au mai fost disponibili. În perioada în care se lucra la proiect, în paralel repeta un regizor invitat și numai Mihaela Arsenescu Werner, Cosmin Maxim, Haruna Condurache și Constantin Pușcașu au făcut echipă cu regizoarea Irina Popescu-Boieru, oferind publicului și această producție. O producție la care s-a lucrat sincopat – spațiul inițial alocat a fost Podul Casei Pogor, apoi spectacolul a fost relocat la sala Studio, singura aptă de a fi folosită în vechea clădire a TNI, aflată în restaurare. Din câte s-a văzut la scenă, nici bugetul montării n-a fost prea generos, căci decorurile, costumele și cele câteva proiecții video (cea cu valurile mării mi se părea a fi din *A douăsprezecea noapte*, dar acumă să nu fiu cârcotașă, că doar marea e mare, indiferent de spectacol!) n-au scos, sau n-au primit, din punga bugetară prea multe parale. V-am descris contextul facerii acestui spectacol pentru că, evident, contextul i-a afectat calitățile artistice. Le-a afectat în sensul că atuurile care l-ar fi putut transforma într-un succes, au pălit în fața dificultăților și frecușurilor de tot felul, cărora realizatorii au trebuit să le facă față. Atuuri au existat: un text de bună calitate