

Elisabeta POP

Viata ca un spațiu periculos

Pentru publicul obișnuit, prezența pe afișul Teatrului Național din Cluj-Napoca a unei piese de celebrul dramaturg norvegian Henrik Ibsen, fie ea și o premieră pe țară, poate părea un fapt normal, dacă ne gândim că, în fond, una dintre îndatoririle care de fapt onorează un teatru național este și aceea de a aduce în lumina rampei noi titluri din dramaturgia națională și universală.

Pentru un cronicar însă, și pentru cineva care cunoaște cât de cât preocupările directorului Teatrului clujean, eminentul critic, teoretician și istoric de teatru, profesor universitar Ion Vartic, această premieră are mult mai multe semnificații și un ecou aparte.

În urmă cu paisprezece ani, apărea la București (la Editura Didactică și Pedagogică) cartea lui Ion Vartic *Ibsen și teatrul invizibil* – volum remarcabil, de referință, al cărui tiraj este de mult epuizat, căutat astăzi în zadar de studenți și de tineri cercetători (volum care ar trebui cât mai curând reeditat). Cartea cuprinde câteva studii și eseuri de mare profunzime și originalitate, trezind, îmi imaginez, invidia unor exegeți – nu puțini – de marcă ai celebrului scriitor norvegian. Dacă ar fi să enumerăm doar avansarea ideii de „dramă cu turn” sau pe cea a ideii de Trecut ca mit central al operei ibseniene, în fapt Trecutul înțeles ca un destin ce modelează biografia personajelor, aprofundarea studiului formelor specifice dramei sau definirea acesteia ca piesă analitică și tot ar fi de-ajuns ca să înțelegem preocuparea lui constantă pentru montarea acestei piese în teatrul al cărui director general este. Dar, mai mult decât atât, Ion Vartic oferă, în premieră, cu binecunoscuta-i acribie, o „Cronologie a dramelor ibseniene în România”, oferind cititorului date despre acestea. Ei bine, aici poți citi negru pe alb ce soartă a avut piesa despre care vorbim, **Când noi morți, înviiem**: citând comunicări din revista *Rampa*, aflăm că în anul 1924 se anunța montarea piesei (scrisă în 1899 și jucată la București, în sala Liedertafel, atenție, în anul 1901, de către Ibsentheater din Berlin; cu un an înainte, deci în 1901, ea fusese deja tradusă și în limba română, de către Ilarie Chendi și C. Sandu Aldea.) la Teatrul Național, director de scenă fiind Vasile Enescu. Premiera n-a avut loc, în schimb tot *Rampa* anunța în același an că vor începe repetițiile, avându-l ca regizor pe Soare Z. Soare, printre interpreți numărându-se Aristide Demetriade, Agepsina Macri, Marioara Zimniceanu, Romald Bulfinsky etc. Recunoaștem, o distribuție de zile mari. Din păcate, și acest proiect a căzut cu brio, iar în anul 1928, la centenarul Ibsen, în locul unei piese a acestuia, s-a montat *Meșterul Manole* de Octavian Goga, o piesă cu un subiect teribil de „ibsenian”, cum a observat Felix Aderca. Oferindu-ne un citat semnificativ dintr-un articol al lui Mihail Sebastian, Ion Vartic își exprimă nedumerirea și regretul că această piesă – cântec de lebedă al genialului norvegian – nu și-a putut finaliza drumul spre publicul românesc, printr-un spectacol de valoare. Iată citatul respectiv: „Poezie de teatru mai inspirată nu cunosc. Simbolul este dramatic cât o acțiune și clar cât o linie dreaptă. Nu îl simți în culise legând meșteșugit replica și gestul. Ci rămânând dens și aproape în scenă ca o atmosferă inaccesibilă și pură. Teatrul poemului acestuia trebuie clădit pe un munte”.

Dar iată că, în calitatea sa de director de teatru, Ion Vartic a avut posibilitatea să îndrepte o neglijență tipic... națională, după aproape o sută de ani. Vi se pare

puțin lucru gestul său? Mie una – nu, și de aceea socotesc această premieră un mare eveniment, un act cultural de imensă importanță. Asta, cu atât mai mult, cu cât a fost necesar să găsească atât regizorul capabil să pună în scenă epilogul acesta... dramatic (și la propriu, și la figurat) cât și să se asigure că are actorii potriviți pentru rolurile dramei. El a comandat și o traducere nouă, foarte bună (Sanda Tomescu Baciu) și, mai mult decât atât, a tipărit piesa în condiții grafice excepționale (Biblioteca Apostrof). O carte splendidă care cuprinde o prefață a traducătoarei, remarcabilul eseu *Drama cu turn* semnat de Ion Vartic, din nou Cronologia dramaturgiei ibseniene, eseu l Martei Petreu – consistent și sintetic – „*Banchiza de gheață în care stă inima creatorului*” și, firește, Distribuția spectacolului clujean, spectacol care va intra *pour toujours* în istoria teatrului românesc.

Ei bine, cred că destinul a hotărât ca Vartic să aleagă momentul potrivit. Puțini regizori avem la ora asta în România care se pot apropia cu curaj de piesele lui Ibsen. Și cu sorți de izbândă. Cătălina Buzoianu este neîndoielnic unul dintre ei. Om de carte și... cu carte, fin spirit analitic, exigentă și extrem de rafinată, ea a lucrat cu inimită grijă fiecare scenă, neomițând nici cel mai mic amănunt. Și n-a făcut nimic fără să argumenteze: totul are o logică precisă, matematică, așa zice, cu puncte și contrapuncte de mare finețe.

O ajută, să zicem 80% decorul Adrianei Grand: mai puțin... grandios ca altădată, decorul sugerează spațiile de joc necesare desfășurării acțiunii. De altfel ceea ce sugerează autorul seamănă mai degrabă cu un decor cinematografic: cum să pui pe scenă un munte și o prăpastie, cărări înguste și râpe adânci?

Construcția Adrianei e o sugestie și mi se pare de-ajuns. De altfel Cătălina Buzoianu a înțeles, poate mai bine și mai profund ca noi toți la un loc, că NU decorul este lucrul cel mai important aici, că muntele este un simbol al urcușului spre perfecțiune, un urcuș greu spre înțelegere, spre adâncurile greu de pătruns ale sufletului omenesc. Un spațiu destinat în primul rând reflectării asupra situațiilor dramatice propuse.

Ideea filmării scenelor, sub directa conducere a Directorului sanatoriului mi s-a părut nu atât un artificiu poate necesar, cât o încercare de a reăseza creația (filmul este și el operă chiar dacă se turnează o telenovelă), oricare ar fi ea, în vadul ei firesc, arătându-ne procesul desfășurării ei.

În cărțile ei (să numesc *Novelulele teatrale*), regizoarea afirmă că „spatiul teatral este un spațiu metafizic”. De altfel, așa cum consemna undeva și Harold Bloom, Ibsen este un „dramaturg vizionar și ocult...”, observând că „stranițetea sa refuză orice fel de împlânzire”, fiind vorba de „o viziune excentrică, de artă barocă, pe care Ibsen și-o manifestă asemenea oricărui alt titan al canonului occidental”. Dar cum regizorul este (și) un poet al imaginii, el „își construiește structurile propriului său spațiu spiritual într-o sinteză a mijloacelor acumulate prin studiu”. Așa am încercat să descifrez sensurile, multe și bogate, ale spectacolului ei: ca un fragment al esteticii sale teatrale, o lectură întru totul personală și surprinzător de vie și de dinamică.

Spectacolul începe, înșelător (tehnica dramatică a lui Ibsen e una genială), cu o aparent banală discuție între doi soți, în parcul din fața hotelului-sanatoriu unde se află de câteva zile: el, un profesor, un artist trecut de prima tinerețe (sculptorul Rubek), ea, soția mai tânără (*Maja*). Din felul cum își aruncă unul altuia săgeți verbale ce ascund vagi nemulțumiri specifice unor cupluri nepotrivite (și chiar câteva veșminte sau chiar o perucă a Majei, ceea ce implică poate o încercare de schimb de identități) deducem că între cei doi mocnește o mai veche nemulțumire. Și chiar așa este: Rubek observă că Maja provine dintr-o familie săracă și că în toți anii de când sunt căsătoriți a cam huzurit, plimbându-se prin lume și trăind în lux. Asta numai datorită succesului său artistic: lucrarea sa – o capodoperă – *Ziua învierii*, l-a făcut celebru și bogat; ea se află într-un mare muzeu, dar, lucru ciudat, după

aceasta el n-a mai putut crea nimic de valoare, talentul lui a secătuit, (epuizarea de după terminarea unei capodopere!) de parcă s-a contopit cu totul în acea sculptură. Ca să trăiască, totuși, și încă bine, să poată avea o vilă în capitală și o casa de vacanță pe malul unui lac, Rubek a acceptat să execute busturi de domni și doamne, la comandă. Cu adânc dispreț însă, fiindcă el însuși recunoaște că, în spatele făpturilor omenești a gândit cu mintea și a strecurat în carnea marmurei, dobitoace: rături de porci, măgari, boi, câini etc.

Dincolo de aparenta aroganță specifică uneori artistului de geniu, Rubek își dezvăluie singurătatea și tristețea de a nu fi reușit să dea de urma lui Irene, fecioara superbă, perfectă, care i-a fost model o vreme: ea a fost întruchiparea acelei ZILE trezite parcă din somnul adânc al morții. Este secretul lui care nu-i dă pace. Când îi spune Majei că are ascuns în adâncul inimii un scrin ale cărui uși doar Irene le poate deschide, fiindcă la ea se află cheia..., spectatorul înțelege că TOT ce se va petrece de acum înainte poate fi deopotrivă real sau doar în imaginația lui. Maja însă, jignită, ca orice femeie comună, nu vrea sau e incapabilă să priceapă metafora, observând că soțul ei n-a fost poate persoana potrivită pentru ea: când va pleca în munți cu Ulfheim, Maja îi va povesti acestuia cum o fată simplă și săracă s-a măritat cu un boier care i-a oferit totul, minus libertatea: a ținut-o într-o cușcă, în vecinătatea unor strigoi. Strigoii se poate să fi fost fantezmele artistului care i-a promis cândva c-o va duce pe un munte înalt, de unde îi va arăta „toată măreția lumii” și nu s-a ținut de cuvânt.

Acolo sus, Maja ajunge cu „ucigașul de urși”, cu Ulfheim, care încearcă s-o atragă în locuri periculoase, dar care, în simplitatea și bătăria lui, reușește să-i arate Doamnei Rubek cealaltă latură a vieții: cea vie, cu sânge, cu țipete, cu pericole, dar și cu neprevăzute și minunate surprize. Dar NU acel munte a dorit să-l vadă Maja: inima ei tânjea după sufletul lui Rubek și pe acesta n-a fost stăpână niciodată. Ceea ce a câștigat din călătoria pe munte (un fel de inițiere) a fost sigur lecția de libertate pe care a primit-o de la bătăranul ei însoțitor:

„Sunt liberă! Liberă! Liberă!

Viața-n robie s-a dus!

Ca pasărea cerului, liberă!

Sunt liberă! Liberă! Liberă!”

Irene, fata-model, dispărută pentru totdeauna, apare, iată, după multă vreme, aici, la hotelul-sanatoriu. Nici nu contează dacă ea există cu adevărat și într-un fel, banal, în același loc cu Rubek, important este că apariția ei, fie și numai în gândurile artistului, declanșează procesul pe care și-l face, proces împănăt de regrete târzii: n-a știut să trăiască, nu s-a bucurat de viață, n-a știut să o țină lângă el pe unica femeie pe care a iubit-o, și-a risipit toată tineretea și energia exclusiv pentru CREAȚIE și nici un pic pentru BUCURIA pe care numai viața trăită cu adevărat și-o poate da.

Irene le pare onora nebună – cum se și șoptește în sanatoriu. Oricum, e o ființă ciudată și stranie, cu șalurile ei albe și privirile pierdute. Viața agitată pe care a dus-o, expunându-se, goală, pe numeroase podiumuri din marile orașe ale lumii, bărbații pe care i-a înnebunit cu trupul ei perfect și cu care s-a culcat sau, indiferentă, i-a luat de soți, copiii pe care i-a ucis în pântecul ce s-a vrut neroditor, ca o pedeapsă, cuțitul mereu ascuns undeva în sân (gata să ucidă dacă trebuie), toate acestea o fac să pară ireală. În plus ea este secundată, urmărită, pas cu pas de infirmiera care, spune Irene, se ocupă cu magia neagră. Ea e, într-un fel, umbra Irenei sau chiar moartea care a luat-o demult și acum apare doar ca un suport al vieții ei aparente.

Chipul ei săpat în marmură, acela care exprima trezirea din moarte, acela e chipul cu care se înșoțește în munți Rubek. Nu cu o femeie reală se duce el acolo sus, nu cu ea se prăvălește luat de avalanșă, ci cu IMAGINEA din statuie, de care nu se poate despărți nici dincolo de moarte. Cu sufletul ei lângă sufletul lui chinuit

de remuşcări și târzii păreri de rău : acolo sus are loc nunta lor care n-a fost posibilă în lumea reală. Nu despre trecătorul trup e vorba, „ți-am dat sufletul meu tânăr și viu... și am rămas fără suflet... de aceea am murit” – îi spune Irene lui Rubek. Acest suflet a și fost stăpânit de ură împotriva artistului care n-a avut ochi și dorință bărbătească pentru fata care i-a pozat goală, artist care a preferat să scoată sufletul dintr-un trup tânăr, plin de viață și de căldură, pentru a-l închide, a-l sechestra pentru totdeauna într-o statuie de marmură, rece. Nefericirea ei seamănă într-un fel cu a Ninei Zarecinaia, poate de aceea se aseamănă și ea cu un pescăruș...

Irene NU poate accepta, deși cu mintea înțelege, cum a putut el, artistul, să refuze iubirea și căldura trupului ei, numai pentru că așa-i impunea ARTA lui, CREAȚIA lui. A fost prețul plătit de el, ca de altfel de toți creatorii autentici, între ei numărându-se Ibsen însuși; de ce ar fi scris el acest epilog dramatic cu puțin înaintea plecării definitive, dacă nu pentru a-și mărturisi regretul de a fi ignorat VIAȚA cu tot viul ei, pentru a se dedica și dărui creației? Darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu pe artistul adevărat devine, cum spune Marta Petreu în eseu ei, un „noroc blestemat”.

Vorbind despre actori, Cătălina Buzoianu afirmă cu convingerea practicianului și cu știința doctorului în Teatru, că ei, actorii, atunci când îl înțeleg pe regizor (fie el și un „demiurg al clipei” sau un „Don Quijote agățat de bunăvoie de aripa morii de vânt”) și mai mult decât atât, pătrund în adâncimea dramei ce au a interpreta, sunt capabili să-și „asume concepția-proiect a spectacolului, de la încorporarea stării generale a acestuia, descoperindu-se și reformulându-se astfel pe sine”. Este și impresia pe care mi-au produs-o actorii – e drept, din linia-ntâi – căroră li s-au încredințat rolurile complexe ale dramei. Cornel Răileanu (*Rubek*) adoptă un ton ușor sarcastic, e și arogant, dar și melancolic, cu măsură, cultivând nostalgii târzii. Jocul lui e subtil și rafinat, chipul lui capătă pe rând asprimi sau dulceață, în funcție de persoana lângă care stă. Refuză patetismul și chiar discursul trist-amăgitor, știind prea bine că așa ceva nu dă bine într-o piesă de Ibsen. Nu se descoperă total niciodată, lăsând o perdea de ambiguitate pe care o transferă elegant și asupra *Irenei*, căreia Elena Ivanca îi împrumută cu generozitate tineretea și temperamentul ei, dar și starea de incertitudine a personajului. Talentată și vizibil îndrăgostită de profesia ei (care cred că tinde să devină vocație), Elena reușește să emoționeze chiar și când tace: e iubitoare, calină și tandră cât trebuie, dar știe exact când să arunce spre ceilalți săgețile otrăvite ale privirii ei aduse din trecut. Niciodată nu mi s-au părut mai adevărate acele teribile cuvinte pe care nu le-am mai auzit de la revoluția din decembrie: „vom muri și vom fi liberi”. Da, moartea aduce cu sine, dacă nu libertatea, sigur, eliberarea!

Ramona Dumitrescu nu profită de frumusețea ei trupească – cu care a dăruit-o din plin bunul Dumnezeu –, ci își pune personajul în cele mai imposibile situații, fără să se gândească dacă o postură sau alta ar putea strica... frumuseții. Jocul ei e robust, emană energie și convinge: ea nu cere nici compătimitere, nici nu se răzbură, nu arată nici o vulgară gelozie. Pur și simplu este Femeia nepotrivită pentru un artist; e și un pic de tristete în această constatare, fiindcă înseamnă descoperirea târzie a unei părți din viață ratate. Încercarea ei de a se alătura lui *Ulfheim* în urcușul periculos al muntelui, nu are nicio altă urmare decât ca un prim pas spre dobândirea libertății. Cu un partener ca el n-ar putea niciodată să vadă, de-acolo, de sus, „toată măreția lumii”. Cu el a simțit doar mirosul sângelui fiarelor ucise și grosolănia unui partener la fel de nepotrivit precum a fost elegantul Rubek.

În rolul ucigașului de urși, *Ulfheim*, regizoarea l-a distribuit cum nu se poate mai potrivit pe Ovidiu Crișan, actor cu numeroase roluri principale și de mare întindere la activ. El a arborat o ținută neglijentă, de om al pădurilor, vorbirea răstită a omului necultivat și nededaț la răsfațuri intelectuale, ba chiar luând peste picior oameni de calibrul lui Rubek. De după crusta groasă a grosolăniei a lăsat însă să

răzbată, abia ghicit, o fărâmă de suflet care, în mare taină, și-ar dori o femeie adevărată lângă el. Îl secundează cu o prefăcută umilință, servitorul Lars (Șerban Ursachi, semntar talentat și al coloanei sonore a spectacolului).

Irina Wintze este o actriță capabilă să joace aproape orice; și o face, uimind de fiecare dată prin originalitatea și inteligența cu care se apropie de rolul încredințat. Infirmiera ei în acest spectacol nu are aproape nici chip, nici trup, ea este o apariție ubicuă și permanent prezentă, chiar și atunci când dispare din peisaj, are unduiri și schimbări rapide și, chiar dacă nu rostește decât câteva cuvinte, o reții.

Paul Basarab – surprinzător, în multe scene părea că a luat chipul lui Lucian Blaga, ceea ce mie una mi-a provocat o reală emoție – și-a condus personajul cu o acuratețe și o precizie de artizan. Nimic în plus, nimic în minus. Trecerea de la postura Directorului-burghez, snob cât trebuie și mai ales important, ca orice funcționar, dispus să stea la povești și la mici bârfe cu clienții, la cea de regizor de film a făcut-o firesc și convingător.

Un rol cu totul special îl au pacienții și turiștii, un fel de cor modern, omniprezent, în niciun caz un grup de figuranți. Puțini știu, ca doamna Cătălina Buzoianu, să pună în mișcare un grup de actori cu rolul pe care ea singură îl definește, hotărînd ce anume să facă, ce să spună, când să intre în scenă și cât să stea: acest grup s-a descurcat admirabil, dezvoltând cu fantezie și cu o energie debordantă, părănd de-a dreptul inepuizabilă, acțiuni cu rost bine definit: au compus grupuri statuare, au purtat măști animaliere, au dansat cu chef autentic la terapia prin dans, s-au expus cu grație la helioterapie, au executat numere de gimnastică, au făcut poze și au solicitat artistului-vedetă autografe..., contribuind, astfel, la dinamizarea unor scene care puteau deveni statice și, poate, chiar plicticoase; și asta numai pentru că dialogul este minat din când în când de o anume monotonie. Acest COR a fost cu siguranță un admirabil Personaj colectiv și încă unul cu rol principal, dovedind nu doar talent ci și un devotament care conține bucuria și admirația pentru o personalitate de calibrul și valoarea eminenței profesoare Cătălina Buzoianu. Să-i numim pe toți, fără excepție: Adriana Băilescu, Angelica Nicoară, Anca Hanu, Patricia Boaru, Romina Merei, Cristian Grosu, Silviu Iorga, Cătălin Codreanu, Bogdan Rădulescu.

Costumele Adrianei Grand destinate personajelor principale au fost oarecum cuminiți, în stil clasic, cu certe contribuții legate de caracterele personajelor – așa cum indică de altfel și autorul. Personajul colectiv însă a fost „îmbrăcat” (sau dezbrăcat, după caz), cu fantezia binecunoscută a scenografei.

Mișcarea scenică, în special cea a personajelor din grupul mai sus amintit, aparține coregrafei Livia Gună. Muzica spectacolului, atît în scenele de grup cât și în momentele celelalte, a fost o însoțitoare discretă dar cu efecte bine găsîte și atent chibzuite, augmentând stările personajelor și punctând discret emoția.

Spectacolul de la Cluj, dacă nu este perfect în totalitate, este cu certitudine o construcție serios gândită și temeinic luată, o lecție de teatru și totodată de viață, cum numai artiștii adevărați pot oferi. Cât despre prețul plătit de artista-regizoare, asta e altă poveste...deși câte ceva din propriile sale frământări de creator transpare și în acest spectacol.

Și, la drept vorbind, dacă n-am înțeles chiar tot ce a vrut să comunice regizoarea prin spectacolul ei, nu putem decât să-l cităm pe Rubek: „*N-ai nicio idee clară despre cum arată, în interiorul său, o natură de artist*”. Oricum, de la spectacol pleci bulversat, fiindcă, așa cum spunea G.B. Shaw, la un spectacol cu o piesă de Ibsen, nu ne ducem „ca să ne omorăm timpul”, să vedem „o distribuție ingenioasă și amuzantă, ci suntem ființe vinovate care asistăm la o piesă, iar ideea petrecerii agreabile nu-și găsește aici rostul, cum nu-și găsește nici la un proces de omucidere”.