

PATIMA LUCRURILOR SIMPLE



Din repertoriul românesc

● În zilele viitoare vom asista la o premieră cu piese românești puse în scenă de actori-regizori. Teatrul Național va prezenta Moartea ultimului golan de Virgil Stoenescu, prima premieră din seria montajelor cu texte românești care se află în pregătire aici. Director de scenă este actorul Ion Fintescu. Teatrul Mic aduce la rampă Dezerterul lui Mihail Sorbul, intr-un spectacol care constituie o încercare regizorală a actorului Ion Marinescu.

Succes regizoral

● La 20 februarie a avut loc, la Teatrul Municipal din Haila, premiera piesei Fanny de Marcel Pagnol, pusă în scenă de regizorul român Lucian Giurcescu, în decorurile și costumele scenografului Dan Nemeș. Critica a primit deosebit de favorabil premiera. Spicuim din primele cronici aparute: „Regizorul Lucian Giurcescu nu numai un artist foarte talentat dar și un mare iubitor al oamenilor simpli, pitorești, care preferă de cele mai multe ori să sublinieze realismul vieții... Decorurile lui Dan Nemeș au fost de o mare frumusețe. Jocul pinzelor de corăbii — acompaniat de sonorizarea impusă de regizor — a creat desăvârșit atmosfera. Pictorul scenograf a găsit o imbinare fericită a poeziei cu realitatea vieții marseleze” (cel mai mare cotidian de dimineață, Haaretz). „Spectacolul cu piesa Fanny, pus în scenă de regizorul român Lucian Giurcescu, directorul Teatrului de Comedie din București, este un spectacol viu, colorat, plăcut, jucăuș perfect. Lucian Giurcescu are știința lucrului cu actorii. El știe să insufle viață scenei. Aproape toți actorii iubesc să creeze roluri deosebite de interesante. Spectacolul va atrage publicul pentru că realizează un act teatral valoros, chiar dacă prezintă o altă față a interpretării lui Pagnol” (ziarul Omer).

Beckett și Molière

● TEATRUL „Lucia Sturdza-Bulandra” a înscris în repertoriul lunilor care urmează două titluri foarte cunoscute din dramaturgia universală. Regizorul David Esrig pregătește o montare pe care și-a dorit-o de mult: aceea cu Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett. Valeriu Moisescu va intra în repertoriul cu comedia Don Juan de Molière, lucrare care nu a mai fost de multă vreme reprezentată pe scenele bucureștene.

„Cînticelele”

● „CÎNTICELELE” lui Alexandru, prelucrată de Alecu Popovici, constituie textul unui spectacol pregătit de Teatrul „Ion Vădulescu”. Neașteptată este formula pentru care s-a optat: aceea a unei reprezentări muzicale moderne care reia și dezvoltă vechile motive ale comediei clasice. Regia va fi semnată de Olimpia Arghir.

Teatrul

„Lucia Sturdza-Bulandra”

Sala din Bd. Șchitu Măgureanu 1 (Podul Izvor)

vă invită la premiera

LEONCE ȘI LENA

o comedie de GEORG BÜCHNER

Regia și decorurile: LIVIU CIULEI.

Costume: Ioana Gărdescu.

Muzica: Theodor Grigoriu.

DIN SALĂ vine alene o femeie, pe care, la început, nu o auzim. Mersul ei este indiferent la ceea ce se petrece în jur, mecanic. Urcă încet treptele podului și înaintea ei, fără să dea atenție femeilor și copiilor care se află acolo, peste toată adâncimea scenei. Apoi se întinde spre dreapta și iese. Nu i-am văzut decât spatele feței și mină care țirile pe jos, în neșter, un șal. Această trecere anonimă se constituie în mișcare tragică — una din multele mișcări tragice fără cuvânt din spectacol — datorită neobișnutei „rarefieri” a întregului. Orice detaliu care ar amenința să ne dilueze atenția a fost izgonit din câmpul de joc. Simțim prezența tăcută aluneind printre noi, îi simțim concentrarea năucă, obsesivă; mersul lent, rigiditatea minii care lasă șalul aspru să se prelingă pe podea, capătă valoarea evenimentului patetic.

Radu Penculescu izbuteste ceea ce a dorit de cînd face regie: să descopere puterea teatrului în simplitate. Aceasta nu este pentru el idee, mod rațional de a construi, demonstrație — ea devine stare trăită, trăită adică în primul rând, de actori. Interpretul stă pe scenă, în Woyzeck, la Piatra Neamț, altfel decât în orice altă montare. Prezența lor are o calitate deosebită. Ei vin, știind că au de făcut în fața noastră lucruri extrem de simple și fac aceste lucruri extrem de simple fără să caute să ne arate, în același timp, nimic altceva. Nu se prefac, ei ignoră prezența noastră, a privitorilor, nu încearcă să intre în joc, pe față sau ocolit, cu noi, să ne provoace curiozitatea, sau pofta de ris, sau compătimită.

Acceptarea destinului a simplității le dă siguranță. Nu se simt dezarmați.

sau neinteresant dacă spală cu adevărat, timp de multe minute, podeaua; sau dacă, înșirați în tribunele sărăcioase care acoperă arhitecturii, își privește tovarășii aflați în planul întâi; sau dacă mărșăluiesc numai, cu pas de paradă, apropiindu-se și îndepărtându-se de noi de multe ori. Acești actori de la Piatra Neamț, atîți de răsfățați, cărora le place să-și arate talentul, tinerețea, vitalitatea, să-și desfășoare calitățile acrobatiche și intensitatea vocilor, să se imbețe din bucuria lor de joc, se concentrează aici cu încredințare dar și cu o anumită seninătate a frescului. La începutul fiecărei scene ei intră, toți odată, ca niște gimnaști care merg să se așeze lângă aparatele pe care vor lucra. Este, în prezența lor, ceva hotărât și deschis, o precizie tăioasă și liberă care face ca aerul să pară, în jurul lor, luminos și limpede.

Acesta este primul strat, primul nivel al simplității trăite — stare care constituie miezul spectacolului. Mai adînc, regizorul și actorii au căutat împreună, pentru faptele piesei lui Büchner, reacțiile care pot transcrie în concret mișcarea lăuntrică. Este o neîntreruptă dezbricare a situației, acțiunii, relației, de tot ce le-ar putea împiedica realitatea omenească, o neobosită dorință de esențializare care își ia ca armă primă senzația directă. Simplita în înseamnă, în această înțelegere, sărac sau schematic, ci act viu, descoperit la nivelul reacțiilor elementare. Moartea nu poate să fie decât zăvrieală, revoltă a întregului corp împotriva sfîrșitului. Dorința și apropierea erotică încep cu un fel de luptă a trupurilor, în același timp înțunecat și vesel. Umilirea la chipul corvezilor croite din muci fără sens.

Și metafora se naște tot prin sen-

zație: vîntul înfiorat de presimțiri triste este un foșnet de funii mișcate de actori la vedere; apa în care Woyzeck își găsește moartea este o uriașă pinză grosolană, desfășurată și legănata, ca un giulgiu, peste scenă, de interpret.

Piesa lui Büchner este deosebit de deschisă pentru o asemenea citire. Plecînd de la adevărurile materiale pre-

„Woyzeck” de Georg Büchner la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

cise, de la faptul divers, se poate spune, reconstituit cu o mare pregnanță a amănuntului palpabil, poetul reînviind mereu realitățile opresive, umilirii și violenței, ridicîndu-le tot timpul într-un climat poetic de amploare cosmică. Chiar și aspectul fragmentar și neterminat al dialogului slujește această fuziune între foarte concret și foarte abstract; căci, din spătu puțin cuvîntului și încărcîndu-l cu o infinitate de sensuri, textul cere un univers întreg de mișcări și fapte care să reîncareze de viață fraza rostită.

Neîntrerupta raportare la concret dă actorului putința unei sincerități a parte. Florin Măcelaru, interpretul nebulun, are de rostit mai puțin de zece replici. El creează o prezență puternică, un fel de spectator tăcut și nevinovat al actelor de cruzime. Acțiunea lui este simplă, cit se poate

de concretă: privește totul, vrea să pipăie totul. În scena iarmarocului, el ingenuchează, cu fața la public, foarte aproape de noi; stă acolo nemiscat, frîmîtîndu-și degetele, absorbit de această mișcare a minilor; ai putea să crezi că mîngie un șirag de mătăni, că se roagă. Actorul stă în fața oamenilor din sală, întocmai așa cum stă în fața oamenilor de pe scenă. El observă și contemplă și visează la fel, fie că se află în public sau pe podiumul de joc. Poți să-ți închipui ușor o improvizație liberă a lui, consumată într-un colț de sală. De altfel, Woyzeck este unul dintre foarte puținele spectacole în care mișcarea actorilor printre spectatori se eliberează de stingheritoarea falsitate care însoțește, în mod obișnuit, asemenea raporturi spațiale între interpret și public.

Se întrevăde, în această sinceritate cu sunet aparte, drumul unor căutări străbătute împreună de reziilor și actori (o bună parte din acțiunile verșunii finale au fost găsite în exerciții de improvizație; una dintre interpret regizorul a evitat chiar să le dea „indicații” anume pentru a stimula dorința lor de a fi activi prin ei înșiși). Rezultatul este acela al unui adevărat joc colectiv. Și este mai potrivit să vorbim, în raport cu acest spectacol, despre relațiile definite de interpret pentru eroi, decât despre caractere.

Mitică Popescu propune, pentru Woyzeck, o comportare făcută din reacții între care continuitatea este mereu frîntă. Relațiile eroului său cu lumea sînt făcute din multă frică și din supunere îngrozită; nu a căutat o prezență lipsită de gîndire și de virilitate, ci una care își pierde mereu toate calitățile în fața autorităților — Capitanul și Doctorul — care,

sub presiunea acestora, se destramă mereu. Poate cea mai frumoasă reacție a lui o aduce zîmbetul larg, aproape vesel, cu care privește cerceii dăruți de tamburul major: parcă s-ar bucura că își vede umilința dovedită și parcă și-ar cere, totuși, tertare prin surusul său. Carmen Galin îi dă Mariei o senzualitate viguroasă, plină, pură, punînd în această senzualitate o răzvrătire fără răgaz. Acțiunea excepțional de precis și de intensă acesă proiectie în concret, în reacția fizică, în fiziologic, pe care se construiește spectacolul. Sufărînta morală este înfățișată de ea cu brutalitatea chinului fizic. Și, în scena crimei, chinul fizic paroxistic devine, prin intensitate, explozie tragică. Alexandru Drăgan îl înfățișează pe Andres, confidentul lui Woyzeck, făcînd din sensibilitatea lui neobișnuită o cutie de amplificare pentru suferințele tovarășului său. De altfel, numai pentru a respecta o tradiție critică și a da interpretelor ceea ce li se cuvine fac o asemenea enumerare, fiindcă tuturor le revine o parte la fel de însemnată în joc. Boris Petroff găsește, pentru proprietarul barăcii, o înfățișare opacă, apăsătoare de mizerie veche, în care orice puțință a gîndului pare moartă dar care izbuteste, paradoxal, să dea o ciudată realitate teatrală cuvintelor de grotesc comentariu fiziologic puse în gura personajului. Theodor Danetti descrie cu finețe acută automatismele demențiale din comportarea medicului, apariție sinistru care evocă fătîș amintirea experiențelor făcute, în lagărele de exterminare, pe oameni vii. Alexandru Lazăr compune portretul Capitanului dintr-un amestec de bunăvoință sentimentală, aproape infantilă, de răutate cazonă grosolană și de ifos didactică, totul tocit într-o mare de prostie, în așa fel încît nu o dată dă sentimentul că l-a oprit, într-adevăr, mîntea în loc. Adria Pămil Almajan rostește povestea copilului singuratic, răcit în vidul cosmic, cu înțonații egale, cu o tristete ștearsă — mai puternică decât un strigăt. Constantin Cojocaru știe să dea vestitorului de bilci toată veselia sordidă a sărbătorii săracilor. Valentin Uritescu dezvoltă beția deznădăjduită a calfei care filozofează, plină la un vîrtej de încoerente, în care reparaie ca o răsfîngere neașteptată sarcasmul filozofic și deznădejdea poetului. Cornel Nicoră își joacă sănătoși vitalitatea, împrumutînd tamburul major o agresivitate animalică. Și toți ceilalți, cu replică sau fără, aduc prezențe importante, cu adevărat sincere, în scenă (Lucia Doroftei, Maria Savciuc, Marga Pavlidis, Lucia Ștefănescu-Dobre, Mădălina Rădulescu, Eugenia Balaure, Corneliu Dan Borgia, Constantin Gheneșcu, Tinel Atanasiu, Ieronim Crișan, și alții).

Decorul este numai o cutie de rezonanță pentru jocul actorilor — sau, poate, este mai bine să-l definim ca un mediu vizual anume compus pentru a primi mișcările. Costumele Ioanei Gărdescu își indeplinește cu aceeași modestie funcțiile: comunică o ascuțită senzație de mizerie, prin duritatea materialelor; sugerează asemănarea dintre viața micului oraș-garnizoană și existența unui lagăr de concentrare; și dau, în ciuda aspectului lor voit șters, monumentalitate tragică siluetei. Rochia Mariei, cenușie, aspră și grea, tăiată în linii hotărîte, viguroase, dar nu lipsite de grație, anunță, parcă, sfîrșitul înșirîngat prin petele roșii care-i decorează bustul și încheietura minilor. Cînd Maria înfruntă acuzațiile lui Woyzeck, ghemuită la pămînt, cu spatele la public, rochia se umflă și se înfoliază, ca blana unui animal gata de luptă. În această discreție a imaginii se găsește răspuns pentru o mai veche dilemă a regiei și scenografului românesc: plonasmul spectacolului care repetă, încă o dată, în ceea ce vedem, ceea ce se spunea, prin cuvînt și acțiune. Aici, imaginea este numai un receptacol pentru prezența actorului și în lipsa acestuia ea nu mai are nici un sens.

Și astfel spectacolul izbuteste pentru că renunță cu atîta înverșunare la sine însuși. Clipă de clipă, jocul grav și despuat își are țelul în afara sa. Este un act de cunoaștere, un gest de umilință în fața vieții.

Ana Maria Nartî

GYÖRGY KOVACS la 60 de ani

● AȘ vrea să încep cu cea mai simplă și cea mai omenească urare: La mulți ani! Pe marginea acestei urări putem broda, desigur, o mulțime de alte gînduri, legate de munca acestui minunat actor. Îl dorim lui György Kovacs multe roșii frumoase și multe succese mari care nu-i vor aduce bucurie numai lui ci vor onora scenele noastre, ale teatrului românesc, fiindcă György Kovacs nu este numai al orașelor Tg. Mureș și Cluj, ci este al nostru, al tuturor.

Îmi aduc aminte, că l-am văzut interpretînd rolul lui Kosuth, un rol uimitor, a cărui realizare m-a fascinat. Îmi aduc aminte personajele intrupate în Unchiul Vania, Moartea unui artist, Ultima oră, Act venețian. De fiecare dată, modalitatea lui strălucitoare de a imagina o prezență omenească vie m-a entuziasmat. Să nu ne ferim de acest cuvînt: există o manieră György Kovacs, mult mai, un stil György Kovacs. Îl felicităm nu numai ca actor de teatru, dar și ca interpret al unor importante apariții cinematografice și ca profesor care a contribuit la formarea mai multor generații de oameni de teatru. Pentru foarte mulți spectatori este imposibil să despartă numele lui de imaginea Teatrului din Tg. Mureș, de nucleul puternic de creație care a lucrat aici timp de atîția ani. Pentru foarte mulți iubitori ai teatrului, numele acestui actor se asociază astfel cu numele orașului: este încă o distincție strălucitoare acordată de public creatorului.

Irina Răchișeanu-Șirianu



Trei interpreți ai spectacolului Woyzeck de Georg Büchner, pus în scenă de Radu Penculescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: Carmen Galin, Alexandru Drăgan și Mitică Popescu.

spectacolele săptămîinii

„ASTĂ SEARĂ SE JOACĂ FĂRĂ PIESĂ”

(Teatrul Național din Cluj)

DACA în Șase personaje în căutarea unui autor, Pirandello — acest contestatar al convenției — rigide în teatru — se mai supunea totuși unei „reguli” arbitrar, conștientă de o întreagă istorie a artei spectacolului — ignorarea, în fabulația scenică, a spectatorului din sală — în Astă seară se joacă fără piesă el renunță și la acest ultim artificiu: drama se va desfășura printre spectatori, dacă nu cu concursul publicului măcar cu asentimentul său. Spectatorul va fi implicat nu atît în acțiune (va fi doar martorul ei învoat neconștient), cît în elaborarea și explicarea unei adevărate estetice teatrale, obsedantului leit-motiv al dramaturgiei pirandelliene: relația (cu acțiunile ei reciproce) teatru-viață. Discuția regizorului — din Șase personaje... — cu „actorii” și „personajele” se transformă, aici, în discursul Doctorului Hinkfuss adresat sălii, acel aparent „captatio benevolentiae”, în

care se prefigurează și se teoretizează, de fapt... „happening”-ul. Că Pirandello nu a creat, prin Astă seară... un happening, este neîndoielnic. Ideea, „scenariul” la care se referă Doctorul Hinkfuss, este tot o convenție, cea care îi va permite autorului să-și dezvolte drama, atît de insolit articulată între aparența de viață și realitatea teatrală. Dar chiar luînd act de acest artificiu al operei, teoria lui Pirandello rămîne vizionară (cu toate nuanțele ei parodice). Extraordinar este, însă, obstinția cu care Pirandello încearcă să demonstreze, în această piesă ca și în Șase personaje... transformarea teatrului în viață. Pentru că, dacă nu mai ținem cont de convenționalismul formulei, trecerea este — într-adevăr — magistral insesizabilă — și în final, perfectă. Actorii, care au început spectacolul prin a juca în cadrul unor scheme prestabilite, sfîrșesc (în special Momina) trăind iluzia, confundîndu-se cu

ea, în accentul ei cel mai autentic „de viață”: moartea. Oamenii, în viață, sînt actorii, măștile unei scene colosale: teatrul poate redescoperi, prin gesturi ume, esențele — vrea să spună demonstrația inversă a autorului. A vedea, în acest joc continuu al esențelor și reflexelor, doar o parodie a lumii teatrului (cum s-a întâmplat recent pe o scenă bucureșteană), sau o expresie a contradicției „profesionale” dintre structura intimă a jocului actoricesc (spontaneitatea) și rigiditatea construcției regizorale preconcepționale (cum s-a încercat într-o cronică) este prea puțin. Prea puțin și, chiar, neinteresant. Poate că, astăzi, cînd există happeningul, nici labirintul filozofiei lui Pirandello — dat fiind convenționalismul pe care-l subliniam — nu ne mai interesează. Dar pentru a nu mai așezăm pe o echivalență foarte concret emoțională a conversiunii teoretice de Pirandello: derivarea senzației de comic în tragic,

vărul demonstrației lui Pirandello, în miracolul transformării teatrului în viață, este nevoie de un tur de forță actoricesc și regizoral. Trebuie să se nască, pe scenă, acele momente de magie, care fac din teatru o artă unică și irepetabilă. Tocmai posibilitatea de a crea, pornind de la textul lui Pirandello, starea magică a teatrului este motivul pentru care o montare de excepție cu această piesă ne poate interesa în cel mai înalt grad.

Este dificil de afirmat, cu siguranță, dacă regizorul italian Paolo Magelli — autorul spectacolului de la Cluj — a urmărit în primul rînd sau numai, acest lucru în versiunea sa. Dar o atare disciere este de secundară importanță, atît timp cît spectacolul său ne-a impresionat mai ales prin capacitatea de a face credibilitate, emoționantă, a conceptului teatral în viață. Am spus „emoționantă”, pentru că Magelli nu s-a limitat la a aplica textului o transcripție scenică inteligentă, clară, compusă din detalii de scriitură regizorală detașată (detalii care există, și ele, în spectacol: proiectarea umbrelor actorilor, deformate, pe un ecran uriaș, grima violent stranie a celor mai multe personaje, scene de autoparodie etc.), ci a găsit și o echivalență foarte concret emoțională a conversiunii teoretice de Pirandello: derivarea senzației de comic în tragic,

În fluxul spectacolului clujean există o neașteptată simetrie: înții, între scenele — antitetice — cu care se deschide și se încheie spectacolul, scene care marchează extremele acestei călătorii între realitate și iluzie. La începutul spectacolului, după lungul monolog al Doctorului Hinkfuss, Actrița principală încearcă să devină Doamna Ignazia; odată cu ea, întreaga trupă face primele gesturi care vor forma familia La Croce, sau grupul petrecăreților aviatori. Convenția este declarată, „Jocul”, intrarea actorilor în personaje este crispată, fragmentară, punctată mereu de situații din cele mai comice. În scena finală, Momina moare, cu un gest disperat de implorare spre sală (scenă reușită cu brio de Ana Maria Dominic). Ceilalți actori, pășind concentrați, într-o stare de transă, la granița dintre realitate și abulia, traversează scena, aruncînd peste corpul inert al Mominei cîrpele cu care aceasta jucase scena nebulii, rostind cuvintele-chințesă ale întregii reprezentări: „teatru... moarte... viață... „teatru... viață” și la fel, de multe ori, aceleași cuvinte, ca o melopee — sau o incantație? — a ritului pe care pînă atunci l-au slujit. Căci moartea a pecetluit leătura indefinită, magică, între teatru și viață. (Replicile, că atare, nu există în Pirandello: dar și

această adăugire, ca și „omisunile” operate de Paolo Magelli, nu alterează cu nimic spiritul profund al piesei.)

O altă simetrie, la fel de precis conturată, este cea a scenelor de „teatru în teatru”. În prima, cea de la operă, din nou convenția teatrală este asimilată — aproape total — comediei; se parodiază cu voluptate maniera belcantă-ului (din nou, protagonistul este Ana Maria Dominic). Spre sfîrșitul piesei, Momina, devenită adevărată nebulă, încearcă să-și regăsească iluzia existenței trecute, încearcă să reînventeze teatrul prin cîteva zdrențe și pîpuși mizerabile. Efortul e inutil, teatrul nu mai poate fi alcătuit, teatrul s-a transformat în viață. Urmează scena morții.

Rizicozitatea cu care a fost elaborat acest spectacol ar fi rămas speculativă, uscată, dacă nu s-ar fi întemeiat pe o înțelegere ideală a sensurilor, a finalității spectacolului de către toți actorii. Este greu de distins, într-o echipă atît de unitară ca cea condusă de Paolo Magelli, interpretările deosebite. Dacă, totuși, aceste „virfuri” există, ele se datoresc mai mult partiturilor actoricești deosebite, mai extinse și mai consistente. Este cazul Mominei (am numit-o pe Ana Maria Dominic), al Doamnei Igna-

zia (Melania Ursu — actriță de predispoziții cu totul speciale pentru comedie și parodie, întotdeauna inteligentă și nuanțată), sau al Doctorului Hinkfuss (George Motoi). De remarcant că acest actor și-a conceput rolul — de obicei priel de caricatură — cu superioră inteligență, vînd în el un observator și un comentator subtil al teatrului, un „raisonneur” depășit, în cele din urmă, de efectele propriului său joc. Un „ucenic vîrjitor” matur și sceptic, vag mizantrop.

Întreaga distribuție merită egale laude: Gheorghe Nutescu (d-nal Palmiro), Nenê (Liliana Welther), Tolina (Teodora Mazanitis-Fugaru), Dorina (Gita Popovici), Violeta Comănic (Ricco Vercell), Eugen Harizomeros, Al. Munte, Octavian Lăluț, Dorin Vigan (aviatorii). Dorina Stanca (Cîntăreata), pentru felul exemplar în care s-au conformat acestei migrații între viață și vis, între bucurie și durere. După cum trebuie subliniat și adevarata decorurilor lui T. Th. Ciupe, de o materialitate fragilă, construită în linii de fugă imprecise, brutal contrastantă cu pitorescul murdar al costumelor, semnate de același talent scenograf.

Dinu Kivu