

CRONICĂ DRAMATICĂ

Teatrul Național
din Cluj

PASĂREA SHAKESPEARE

de D. R. Popescu

E norocul Teatrului Național din Cluj, de a fi amplasat pe teritoriul izvorului de „apă vie” care e creația lui Dumitru Radu Popescu; e înțelepciunea, și meritul său, de a capta acest izvor, pentru a înflori, de a fi captiv, pentru a prospera, cu virtuțile secrete ale apelor sale țigăne din adâncuri, forțele spectacolului românesc contemporan. Într-o viitoare istorie, capitolul montărilor pe piesele scriitorului clujean — chiar dacă nu e atât de complet cum ar fi putut să fie — își va avea locul lui aparte.

Din dramaturgia inegală și mereu imprevizibilă a acestui extraordinar prozator, nimic nu trebuie lăsat să se piardă; piesele sale nu numai că nu seamănă cu nimic altceva, dar nu seamănă nici între ele, deși o legătură profundă le unește, de ordinul transmisiei unor caractere genetice. Sînt piese cu subiecte în aparență extrem de simple, populate de oameni oarecari, din categoria celor ce nu obișnuiesc să devină „personaje” nici în viață, nici în teatru; și, imediat sub acest strat subțire de banalitate, de nebănuț, se deschid niște cratere, în întunecimile cărora destinele cele mai comune sînt absorbite ca în pilniile Maelströmului. Drama nu-și desemnează aleșii dintre spiritele distinse, predispuși la speculație, în a căror existență un pic de suferință metafizică e de bon ton (prejudedată aflată în originea mai multor piese cu un erou cu pretenții hamletiene, dar

bine înfipt în plăcerile vieții; dorind a le da o savoare mai picantă, acesta mimează procesul de conștiință și dramele opțiunii). Exact așa cum boala nu-și alege victimele, ci-și strecoară microbii acolo unde bariera de apărare a organismului lipsește, drama își injectează veninul în indivizii care au o „fibră morală” șubredă. Ea începe prin a fi o greșeală penibilă, un punct dureros, ca un furuncul urît, pe care insul, neavînd tăria să-l extirpe, tînde să-l ascundă de ochii celorlalți; apoi se umflă și diseminează, transformîndu-se în cancer. Asemenea drame nu pot avea happy-end. În piesele lui D. R. Popescu, greșelile se plătesc — ceea ce e stenic, purificator, reprezentînd un echivalent contemporan al stării de catharsis.

Aparte e natura greșelii, aproape întotdeauna automutilare morală, falsificare a propriei personalități, deformare a caracterului; sub apăsarea unei presiuni căreia nu e în stare să-i reziste, omul face o concesie, un compromis, săvîrșește o josnicie, călcînd în picioare un sentiment firesc ori un principiu de conduită; el se reneagă astfel în mod fundamental. Așa era Aurel, cel ce-și „desființase” tatăl, declarîndu-l mort; așa era Patriciu; așa e, azi, în *Pasărea Shakespeare*, Sergiu, creatorul care, decizîndu-se de iubirea tineretii pentru Ingeborg, romantica fată pe motocicletă, fiindcă biografia ei i-ar fi periclitat cariera, nu a mai izbutit niciodată să-și realizeze visul pur al inspirației, acel film a cărui eroină era ea. „Pactul cu diavolul” instaurează, ce-i drept, un armistițiu cu lumea; însă împlinirea, seninătatea, nu se mai întorc, prețul se plătește în fiecare clipă, prin încercinare.

În *Pasărea Shakespeare*, primul nivel e cel al faptului divers. Dedicția („Dedic această piesă lui Emil Poenaru”) trimite deschis la surse de tipul anchetelor social-judiciare din dosarele romanțate publicate de reporterul-procuror. Sinuciderea unei adolescente, după o pretimpurie și amară experiență erotică, ascunde, dincolo de obișnuita decepție sentimentală provocată de un băiat prea egoist, niște relații de familie înnodate

și înclinate pe un cuib de șerpi. Atracția nedeslușită pentru un bărbat matur și tandru, care se dovedește, finalmente, a fi tatăl ei, descoperirea că el e amantul mamei, prăbușirea, astfel, a singurului ei punct de sprijin, repulsia față de promiscuitatea legăturii conjugale a părinților, umiliția, însingurarea, nevoia de a se smulge cu orice preț din atmosfera sufocantă, o împing spre moarte. Această „materie brută”, accesibilă deopotrivă scriitorilor și industriei de melodramolette moralizatoare de serie, e prelucrată în retortele din laboratorul personal al lui D.R.P., născind o piesă ciudată, nu prea lesne descifrabilă. Moartea fetei putînd fi interpretată ca o crimă înfăptuită cu arme psihologice, aflarea și pedepsirea vinovatului devin cauza pe care și-o asumă Sergiu. Fiind singurul sosit „din afară”, neimplicat în dramă, el se consideră martor obiectiv și judecător imparțial și-i împresoară pe toți cu întrebări acuzaatoare; dar trecutul înțesat de secrete urite, care iese, încet-încet, la iveală, sfrîște prin a-l înghiți. Pe firul mărturisirilor dispartate, el ajunge pînă la infamia îngropată cu grijă în taințele proprii memorii; individul jalnic, vinovat de înșelăciune în fața fiicei sale, nu e altcineva decît băiatul lui și al iubitei de altădată, și ea demult moartă. Cei doi se înfruntă. Se pare că, într-o definitivă încheiere a socotelilor, fiul și-ar fi ucis tatăl. (Scriitorul nu-și refuză, în trecere, plăcerea jocului ironic cu teme sacre ale psihanalizei.) Dar nu, sugestia e desmînjită; apare, nu se știe de unde, frumoasa Ingeborg, neatinșă de timp. Tăcută, implacabilă, ea îndreaptă spre Sergiu țeava unui revolver și apasă pe trăgaci, pedepsind astfel minciuna devenită ereditară, perpetuată, ca o malformație, de-a lungul a trei generații. Stop! Întrerupeți proiecția! Final-surpriză, final-retragere: tot ce s-a petrecut a fost simplă convenție artistică, niște episoade din viitorul film, *Pasărea Shakespeare*.

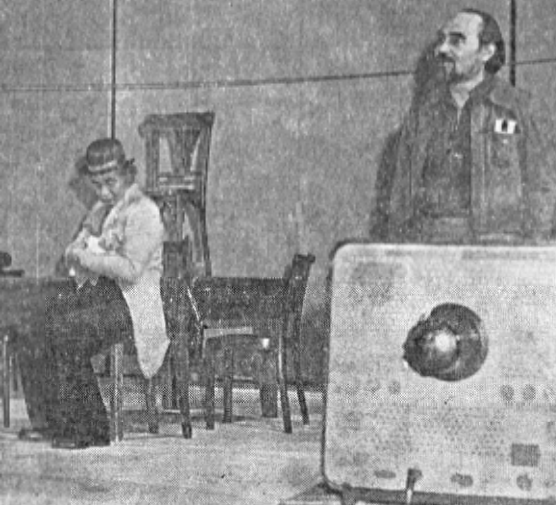
Această bruscă „întoarcere la sol” — soluție dramatică, la drept vorbind, cam de mîntuială, la care recurge, și cel mai grozav pilot, dacă, în plin zbor, i s-a oprit unul din motoare — nu compromite însă originalitatea scrierii. Ceea ce, povestit rudimentar, în rezumat, se golește de mister, înțepenind ca într-o caricatură, are, în țesutul viu al piesei, un soi de magnetism special, datorat fluxului continuu de fantezie circulînd, ca o sevă, între diferitele ei nivele. Ceva invizibil, dar mereu prezent, cum e, ascunsă în sacoșă, obsedanta pisică „de Anul Nou”, căreia nimeni nu i-a zărit vreodată codița; impalpabil, ca urma unei păsări în aer, încît „nu se știe bine dacă a existat sau ba” — acesta e simbolul „păsării Shakespeare”. Umbra aripilor ei deschise planează asupra întâmplărilor. A fost? N-a fost? Și ce importanță are asta? Oare nu trecutul e cel mai puțin previzibil, de vreme ce e în stare să slobozească pe neașteptate, în urmărirea eelor evadați din temnițele lui, haita de ciini negri a conse-



Melania Ursu (Ecaterina) și Carmen Galin (Irina).

cințelor actelor lor? Între faptele certe, irrevocabile, și proiecția lor în *posibil*, în *ipotețic*, tradiționala demarcație netă lipsește; acțiunile migrează dezinvolt dintr-un mediu în altul; filmul poate fi, totodată, filmul din capul personajului, un vis ori un coșmar, una din acele tulburi plămămuiri ale subconștientului. D.R.P. e un fantast nu lipsit de cruzime, uneori fantezia lui născocoște și farse sinistre.

Ca și în prozele de maturitate („F”, „Vînătoarea regală”), ca și în celelalte piese din ciclul dramelor conștiinței vinovate (*Pisica în noaptea Anului Nou*, *O pasăre din altă zi*), între real și imaginar are loc un proces de osmoză. Domeniul imaginarului nu e ne-real, adică non-existent, ci doar de semn contrar, aparținînd aceleiași realități, infinite; dacă am încerca să dăm acestei viziuni a artistului o reprezentare grafică simplă și transparentă, ar fi de ajuns să schițăm, școlărește, două axe de coordonate intersectate într-un punct zero și să notăm, de o parte și de cealaltă, domeniul semnului plus și cel al semnului minus. Convenția e aceeași cu cea de care se servesc matematicienii,



Gheorghe Nuțescu (Nichifor) și Constantin Adamovici (Sergiu).

pentru a introduce în infinitul universului ordinea unor repere funcționale.

Poate că o asemenea poetică pare ambiguă față de conceptele clare, pozitive, ale literaturii realiste; ea are în schimb darul de a servi drept instrument de investigație fin într-o zonă unde nu se poate pătrunde fără riscul de a perturba mișcarea unor microparticule ce fac trecerea între două târmuri: cel al realității obiective, și cel al subiectivității. Desigur, știm că un impuls provenit din sfera obiectelor materiale poate modela o idee abstractă sau poate inspira o reverie, după cum știm că un cuvânt sau o tăcere, urma unui gând fugar, se pot imprima, ca în ceară moale, în existența concretă, modificându-i cursul. Dar piesele lui D.R.P. surprind însăși această misterioasă trecere, modul cum o furtună în lumea de abur a sufletului se transmite în toate straturile vieții, se amplifică, antrenează energiile libere ale voinței și ajunge să se transforme în cutremur capabil să devasteze realitatea-reală, tangibilă. Pentru el, gestul moral are aceeași putere ca și gestul fizic. Personajele trăiesc drame abstracte, generate de neputințe ale psihicului, dar aceste drame se încheie cu moartea violentă, de-adevăratelea (de-adevăratelea?!) a unui om.

Dacă se aventurează în zbor înalt, fără să-și piardă respirația acolo sus, unde aerul se rarefiază, dacă face acrobații spectaculoase, acest frate al pescărușului Jonathan Livingston nu cultivă voluptățile gratuitului. Piesele lui au întotdeauna o idee morală, nu apriorică, ci distilată din substanța dramei. Faptul că în *Păsărea Shakespeare* cercul răs-

punderilor se încheie fără a delimita net vinovăția de nevinovăție nu e o omisiune, ci reprezintă tocmai adevărul profund al acestei piese despre o umanitate mizerabilă și nefericită, înăuntrul căreia dreptate absolută nu se poate face: căci răul și suferința comunică subteran și se alimentează reciproc. Nimeni nu e cu desăvârșire nepătat, fiecare poartă amprenta trecutului, a faptelor săvârșite și a faptelor îndurate; iată un dat ce trebuie acceptat în deplină luciditate. Fără a renunța la o stea polară și la punctele cardinale, la cel ax ce trece prin centrul oricărui sistem; dimpotrivă, D.R.P. știe că omul, ca să trăiască, are nevoie de o certitudine. Axul universului lui, pe care ni-l oferă, e, în felul său, tot un hotar: hotarul ce desparte *trăirea în adevăr*, de *trăirea în minciună*.

Spectacolul clujean e semnat de Alexandru Tatos. După câțiva ani de semianonimat, în stagiunea aceasta el a ieșit hotărât în întâmpinarea evenimentelor, atacând singurele două opere într-adevăr dificile din repertoriul original inedit. Saltul de fantezie, de siguranță, de abilitate profesională, făcut de la montarea piesei *Chimie* de Ion Băieșu la această ediție scenică-princeps a *Păsării Shakespeare*, e impresionant; senzația e că impactul cu imaginația dramaturgului i-a descătușat și lui imaginația. Fidelitatea față de sens e însă aceeași, plină de seriozitate.

Un excelent punct de sprijin oferă montării decorul lui T. Th. Ciupe, ingenioasă modalitate de supunere la obiect, și totodată de devansare a acestuia. În hăul scenei, reflectoarele decupează diferite locuri de joc, parcă în vederea turnării unor cadre pe un presupus platou de filmare. Un perete fals, ca o butaforie ieftină, e tăiat de neenumărate ușițe înguste, pe unde se intră și se iese fără încetare. În câteva voliere, niște porumbei vii ugiuie când au chef, punctînd sonor tăcerile; alături șade, încremenit, Mircea, al cărui resort vital s-a frînt demult. La început și la sfîrșit, pe un ecran sînt proiectate umbrele actorilor — expresie a preocupării pentru claritate și coerență, caracteristică acestui regizor. Astfel se realizează, cu o vizualitate pregnantă, înscrierea în orizontul schimbător care este cel al piesei, ușoara deformare proprie percepției subiective, cit și rapelul la planul ficțiunii. O importanță deosebită are precisa orchestrare a ritmurilor; spectacolul se adună în „vîrfuri” de tensiune, hiciuit de stridențele sincopate ale șlagărului „Floricele de porumb”, leit-motiv al visărilor Irinei, cînd toate personajele intră într-o cadență înnebunitoare; și se decontractează, permițînd dialogurilor să propulseze acțiunea. Cîteva scene sînt de o expresivitate ireproșabilă: finalul actului întii, dezlănțuire sălbatică a egoismului; frontul comun de rezistență pasivă al celor suspecți, împotriva indiscretului ce scormonește în cotloanele traiului lor sordid; și scena cînd îl încolțesc, ca o veritabilă bandă de răufăcători; în sfîrșit, intrarea



Melania Ursu (Ecaterina), Constantin Adamovici (Sergiu), Gelu Bogdan Ivașcu (Oliviu), Anton Tauf (Cezar), Gheorghe Nuțescu (Nichifor) și Eugen Nagy (Mircea)

lentă, de departe, a minunatei Ingeborg, ca o coborîre în taină. După asta nu mai e nimic de reținut, în finalul propriu-zis temperatura coboară cu câteva grade, însoțind docil piesa.

Al. Tatos a alcătuit o bună distribuție fără surprize, apelînd exact la actorii parcă predestinați rolurilor; ei și-au ocupat fiecare locul, încadrîndu-se cu precizie în desenul regizoral de ansamblu. În ce privește însă aprofundarea personajelor, în unicitatea lor, rezultatele sînt inegale; firește, aici regizorul rămîne dator în mod solidar cu fiecare. Cel mai mult au dat Anton Tauf (Cezar) și Melania Ursu (Ecaterina). Tauf a sesizat o dimensiune dramatică, pledînd pentru a acredita zbaterea lăuntrică, neliniștea, „singurătatea fotbalistului de cursă lungă”; datorită nervului interpretării, personajul s-a apropiat de epicentrul conflictului. Melania Ursu și-a investit extraordinara ei autenticitate umană într-o maha-lagioaică onestă în felul ei, cu simț practic și instinct de șef de clan, pocnînd de vitalitate comprimată; o femeie care și-a căutat aprig fericirea, dar, nevoită să se con-

soleze cu un simulacru, sufletul i-a devenit opac. Comportarea ei e un conformism intrat în rutină, condimentat cu zvîcniri de satisfacție răutăcioasă și străbătut de nervurile de adevăr ale unui fel de a suferi animalic, primitiv. Constantin Adamovici (Sergiu) joacă limpede o funcție dramatică; cine știe de ce, partitura, deși conținea toate indicațiile, nu l-a inspirat să născocască aliajul special de strălucire superficială și vid intelectual, de derută sufletească și farmec cabotin. O prezență neliniștitoare este Gelu Bogdan Ivașcu; Oliviu apare ca un ins marcat de experiența detențiunii, parcă mereu la pîndă, cu dulcegării sentimentale suspecte, izbucniri de furie isterică, puseuri de cinism și bruste accese de slăbiciune, în fond absent, insesizabil. Carmen Galin aduce fragilitatea și gingășia adolescentină a Irinei, chiar grația superioară a misterioasei Ingeborg; nu, deopotrivă, datele lăuntrice — sensibilitatea acută, intensitatea paroxistică a trăirii, amestecul de demnitate naturală și prostie specifică fetișcanelor-gîsculițe, care se aruncă înaintea trenului cu convingerea că săvîrșesc un gest nobil; însă răscumpără

aceste minuzuri în acel frumos final de act, când vibrează sincer, tulburător. Voiți șters, apatic, pe tot parcursul reprezentației, așa cum de altfel i se cere, Eugen Nagy ratează prilejul de a valorifica în contrapunct, printr-o străfulgerare, singurul moment de criză deschisă al personajului Mircea. O schiță lucrată cu aplicație cam vizibilă, Maria Blănaru (Bunica Sabina); și una neutră, a lui Petre Moraru, pentru un personaj convențional, cel al regizorului din final.

Păcat că, din pricina abordării într-o cheie improprie a personajului Nichifor, spectacolul pierde una din valențele sale grave. Aceasta reprezintă o ipostază deplin originală, modernă, a „nebulului de teatru”, zămislită din obsesiile statornice ale scriitorului. În stil popular, cu o tușă de umor macabru, Nichifor e filozof și moralist. O intuiție infailibilă îl conduce când să facă pe nebunul și când să fie serios, iar giumbușlucurile lui au un fond de înțelepciune stoică și de bun-simț. Instinctul teatral, de obicei atît de sigur, al lui Gheorghe Nuțescu l-a înșelat de data asta, împingîndu-l spre bufoneria facilă. El a greșit cu mare cheltuială de energie, iar regizorul n-a avut forța, ori poate știința, de a-l aduce pe calea cea bună.

I. P.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

FARSE MEDIEVALE

Farsa medievală, pe nedrept neglijată în repertoriul actual, este unul dintre capitolele importante în evoluția scrisului dramatic și a spectacolului; ea înseamnă exprimarea spiritului popular, profan, conturează o imagine amplă și foarte vie a societății feudale. A juca azi farsă medievală nu reprezintă doar o acțiune didactică, de reconstituire documentară (în genul montajelor moderne cu miracole sau mistere) ci oferă premise pentru spectacole într-adevăr captivante, de mișcare și culoare, de generoase posibilități expresive. Trebuie deci aplaudată inițiativa Teatrului Tineretului din Piatra Neamț de a reprezenta un grupaj de trei farse, dintre cele mai cunoscute producții ale genului. *Foarte buna și foarte vesela farsă a hîrdăului, Comedia celui care a luat de nevastă o femeie mută* și celebra *Farsa jupînului Pathelin*, considerată prima comedie din istoria teatrului francez.

Spectacolul realizat de Cornel Todea (decoruri — Mihai Mădescu, costume — Doina Levintă, mișcare scenică — Cornel Patrîchi) este bine ghidat, cu încadrarea celor trei piese într-o atmosferă carnavalescă, intercalînd cîteva dintre baladele lui François Villon (frumos rostite de Gelu Nițu). Lăudabilă deci ideea reprezentării unor farse medievale, o concepție regizorală perfect adecvată materialului dramatic, și, totuși, un spectacol lipsit de vlagă, demarînd greu, foarte greu, pentru a continua într-un ritm „opintit”, sărac în strălucire și inventivitate. Lipsește bucuria jocului, esențială pentru un asemenea tip de spectacol, actorii își fac datoria corect, dar fără nerv, fără spontaneitate. Primul text, cel mai nesigur ca ton, cel mai palid ca reprezentare scenică, este farsa, foarte simplă dar fermecătoare în naivitatea ei, a *Hîrdăului*. Interpretii — Valentin Urișescu, Sibylla Orcea și Adria Pamfil Almăjan — o tratează puțin „de sus”, parcurgînd textul cu o elegantă condescendență; nuanța de ironie nu era nepotrivită aici, dar se cerea îmbrăcată în mai multă căldură.

Femeia mută, piesă mai amplă decît prima, încercînd o schiță de intrigă, de evoluție dramatică și nu doar fixarea unui moment, a fost tratată scenic în genul pieselor lui Molière. Descendența lui Molière din farsa medievală este recunoscută, dar ar fi fost interesantă aflarea unei modalități de expresie proprie piesei reprezentate și epocii ei, nu încadrarea sa într-o arie largă, pe o linie de înrudiri și corespondențe. Spectacolul medieval era mai puțin grațios, și mai aproape de umorul bufon, de hohotul de rîs copios, robust, al publicului de bilci. Interpretarea este absolut onorabilă, în maniera molierescă, fără străluciri dar și fără eșecuri, deci ne vom mulțumi să enumerăm actorii: Theodor Danetti, Eugenia Balaure, Mircea Bibac, Cornel Nicoară, Ion Musca, Alexandru Lazăr, Corneliu Dan Borcea, Traian Pirlog, Florin Măcelaru, Constantin Cojocaru, Nina Zăinescu, Radu Voicescu, Cornelia Cîmpeanu.

Celebra *Farsă a jupînului Pathelin*, amuzantă istorie a „păcălitorului păcălit”, pare a găsi, în sfîrșit, tonul adecvat spectacolului — un ritm mai bine condus, un umor direct, spontan, o mai mare prospețime a jocului. Foarte bun, Boris Petroff în negustorul înșelat, amestec de prostie și viclenie, de lăcomie și credulitate. Reușite portrete scenice realizează și Eugen Apostol — un judecător servil și cam plictisit de „nobila sa misiune”; Paul Chiribută — în istețul avocat Pathelin, învins cu propriile-i arme; Lucia Ștefănescu — o soție pârtașă „la bine și la rău” cu soțul, adică la înșelăciune dar și la pagubă, și Valentin Urișescu — în primitivul dar deloc inocentul păstor Agnelet.

Cristina Constantiniu