

# Spectacol și text

## Trei gânduri ne-regizorale

1. **PIESA Cabinierul\*** nu e doar un elogiu actorului, sau apologetica anonimilor din culise, fără aportul, priceperea și abnegația cărora n-ar fi posibil spectacolul teatral, așa cum ar părea la prima vedere. Aceste două aspecte sînt de suprafață, perceptibile chiar din enunțul titlului. Un meștru cu actori, un cabinier, situații și obiceiuri din culisele teatrului; deci, ceva cunoscut, sau de bănuț, în orice caz prezizibil.

Dacă spectacolul se rezumă la atât ne-am descalifica!

2. **CEL** mai simplu și convingător răspuns la întrebarea de ce au avut nevoie vechii greci de „MIMESIS” — noțiune cu care Aristotel a definit esența teatrului — aparține venerabilului cărturar român, distinsului profesor de logică Anton Dumitriu: „Pentru a face vizibil ceea ce e doar inteligibil”.

Piesa **Cabinierul** exemplifică acest concept.

Prea puțini din cei care nu fac parte din teatru acordă creditul seriozității și gravității preocupărilor din acest domeniu.

**Cabinierul**, ca expresie a unei tradiții a dramaturgiei britanice, poate remonta ceva din condiția atât de depreciață în opinia prela comună a teatrului înțeles doar ca joc frivol.

3. **REVELAREA** raporturilor ascunse dintre lucruri și fenomene prin puterea magică a cuvintului roșit cum și cînd se cade și mai cu seamă de cine se cade, descătușarea forței și semnificațiilor realității de dincolo de cele cinci simțuri prin puterea acțiunii îndeplinite după legi simple, dar severe, ale unui ritual specific, așază teatrul printre cele câteva străvechi indeletniciri sacre ale omului, cum sînt cele de îngrijire a sănătății și puterii trupului, de perpetuare a vieții, a rodniciei pămîntului și altele ce se străduiesc cu îngrijirea sufletului și a minții, a puterii de a-ndura și pentru a nu se destrăma în fața limitelor și misterului legăturilor cu lumea de dincolo de contingent care ne provoacă, ne neliniștește și ne înspăimîntă cu mesajele ei încărcate de taine.

Dacă teatrul dublează literatura, epicul, plastica, retorica, se confundă cu ele și își anulează funcția cu care s-a investit pentru a furniza omului acea valoare pe care prin nici o altă indeletnicire nu și-o

\* Pusă în scenă la Teatrul Național din București, de Ion Cojar, în iunie 1991.

poate procura. Dincolo de literar, de plastic, de estetic în ultimă instanță, teatrul e specific prin ceea ce doar el poate produce: fenomenul viu.

Și asta, prin subtile și competente interferențe de convenții și adevăr obiectiv, psihologic și comportamental. Despre acest joc subtil dintre adevăr și ficțiune, dintre autentic și artificial, dintre convențional și natural, în ultimă instanță dintre natură și cultură ca elemente fondatoare ale structurii umane, este vorba în această piesă (cînd în registru grav, cînd în cel hilar, cînd urcînd în serios, cînd căzînd în derizoriu), piesă bine venită pentru înțelegerea și cunoașterea ceva mai adecvată a realității dure precum și a pretului pe care ființa actorului și a oricărui reprezentant al familiei teatrale îl are de plătit în schimbul dreptului de a pasi pe scenă și a ne bucura de investitura de artist.

Cine s-ar fi putut aștepta ca într-o piesă în care evoluează un actor ce joacă toate marile roluri shakespearlene și ale dramaturgiei universale să fie depășit în sens creator de către un modest cabinier? Actorul îl creează pe Lear, Norman îl crează pe Sir, despre care știința s-a pronunțat: „e terminat, e în stare de colaps”.

Ideea nu ar fi putut încolți decît în capul unui dramaturg britanic, descendent direct dintr-o sîrită de inițiați, și care a cunoscut „dinăuntru” viața de culise și și-a hrănit îndelung spiritul cu esențele paradoxalității, care e adevăratul ingredient al categoriei dramaticului, și care ne facilitează plimbarea pe diversele paliere ale ființării în diverse moduri. — el vorbește despre „paserele”, și „platforme” de unde se pot zări „cerul” și „lădul”, care zice el, ar fi „în același loc”, pe nivele pe care omul comun, doar în clipele pendulării între viață și moarte are terifiantul prilej să le străbată (dar poate nici atunci!) și să înțeleagă măcar atât cît putem înțelege vîzînd această piesă.

Ion Cojar

## Tineri dramaturgi (deocamdată) la Radio

**I**GNORAT de critica de specialitate și păstrat într-un permanent con de umbră îngrat, teatrul radiofonic se prezintă astăzi — spre deosebire de cel de televiziune — ca un avanspost al literaturii dramatice contemporane originale, propunînd realizări și proiecte ambițioase parcă pentru a risipi norii ne-



D'ole carnavalului de I. L. Caragiale pe scena Teatrului „Maria Filotti” din Brăila

increderii. Un exemplu este **Festivalul de dramaturgie tinăra** desfășurat recent, cu destul de puțină publicitate, în regatul undelor. Debuturi și montări în premieră ale unor piese scrise de tineri autori dramatici, interesanți dar necunoscuți chiar și pentru cei care și-au arogat rolul de a nega valoarea producției românești, oferindu-le argumente de părăsiere a scepticismului în ceea ce privește viitorul acestui gen.

A fost și concluzia celor care s-au înclinat la radio în cele trei zile de audite la un cenaciu de dramaturgie ad-hoc: Ovid S. Crohmălniceanu, Ion Bogdan Lefter, Marian Popescu, Cristian Teodorescu, Natalia Stancu, alături de pasionații rectori ai radio-ului Oana Serafim și Marina Spalax și bineînțeles de autori. Este vorba despre șase texte dramatice transpuse în spectacole radiofonice, ale unui prim „desant” dramaturgic: **Uhl-mul as de Horia Girbea**, regia Titel Constantinescu; **Matei Vișniec**, regia Dan Puican; **Hanibal Stănculescu**, **Migrena** — regia Dinu Tănase; **Anca Delia Comăneanu**, **Dezvelirea**, regia Laurian Oniga; **Emil Paraschivoiu**, **Cine mă trece strada**, regia Cristian Munteanu; **Valentin Petculescu**, **Cînd vor înflori magnolii sau Cum să sucești gîtul retoricii**, regia Titel Constantinescu. Necunoscuți sau prea puțin cunoscuți (cu excepția lui Matei Vișniec, ale cărui piese au intrat în circuitul scenic post-revoluționar) ca dramaturgi, autorii s-au îndreptat spre teatru după consacrări în proză sau poezie. Ca o constantă, piesele lor se detașează prin literaturitate fără a fi totuși marcate pregnant de formele specifice de expresie ale liricii sau prozei chiar dacă inserții pot fi depistate. Neîntînd o simplă producție de texte ci, alături de tonalitatea existențialistă și senzația de comprimare a experiențelor artistice anterioare, o necesitate încărcată adesea cu tentația regîndirii teatrului și a modalităților sale de expresie, textele își găsesc o individualitate, chiar dacă aparenta construcției drama-

tice trimite cu gîndul la categoria teatrului poetic.

Analiza acestor piese audiate la radio nu poate să ignore contextul dramaturgiei actual, dar și cel al circulației scenice, și cu atât mai mult diferența specifică. La nivel tematic există un spectru semantic bogat, presat de teme perene, dar actualizate ca mesaj, de la fenomenologia fricii la claustrarea ideologică în sistemele totalitare și cu repercusiuni asupra diagrafei axiologice a individului, de la libertatea generică la legitatea „necesar înțeleasă”. Drama personajului este tipic existențialistă chiar cu reflexe evidente din experiențe moderne de acest fel, cu rămășițe beckettiene sau kafkaene, însă ca o particularitate sub semnul unui permanent glisaj al celor două planuri: fictiv-real. Intertextualitatea afișată alături de curajul „la început a fost discursul” și căutarea unor modalități de deconstrucție dramatică sînt elemente ce conferă particularitate onora din piese. Teatralitatea se naște din chiar „drama teatrului disecat”, din ruinele tehnicilor și motivelor dramatice remodelate și recucite.

Bazîndu-se pe o identitate simbolică, autorii practică un teatru deschis, aspect relevat dealtfel și de montările profesionale de acum. Numirea convențională a personajelor, unele doar voci redundante într-un univers redundant și agresiv, prelungeste ideile existențialiste. Cel mai tradiționalist între toți este Horia Girbea, publicist prolific, poet și dramaturg al repiticii și ru al construcției. Prin barochismul eșafodajului dramatic, spectaculos, indicînd o bună cunoaștere a convenției scenice, se remarcă Valentin Petculescu. Diegeticul, story-ul, intriga în ultimă instanță sînt cărăsite în **Migrena** lui Hanibal Stănculescu ca și la **Anca Delia Comăneanu**, **Emil Paraschivoiu** și **Matei Vișniec** în favoarea unei „flagrante” a intertextului. Prelucrat cu maximă atenție, fiecare text poate fi identificat și remarcant ca apartinînd teatrului și nu doar literaturii.

Ioan Cristescu

## PLASTICĂ

# Expoziția Victor Vasarely

**D**UPĂ cîteva decenii de la marea vogă a op-artei și apoi a artei cinetice, intrate cuminți în rama clasicității modernului, reînfrînarea cu unul din reprezentanții celebri ai acestor curente capătă o tentă nostalgică. Ne aminteste de toate acele nume care au ilustrat utopiile artistice jucăuse, iremediabil optimiste, incredzătoare în inocența și puritatea limbajului de forme, cu vocația acestora de a sta la îndemina tuturor nevoilor și gesturilor noastre cotidiene. Ne aminteste că de la Bauhaus-ul anilor 20 și gruparea „Abstraction-Création” (sfîrșitul anilor 30), la „Nouvelles Tendances” din anii 60, un lanț de bunăvoință, de fabricanți de jucării, „Lego”-uri artistice pentru adulți, s-au străduț să găsească „tehnicile de înfrumusețare a funcționalității pentru a inaugura o eră a nelincetatei nouă”, în care „Cetatea eternă”, cu rîurile, ruinele și protezele ei, să fie înlocuită de „Cetatea veșnic tinăra”. Se succed evocări iluzioniste de băi luxoase și carlaje în combinații cromatice aseptice, galerii de artă ca Art-Curial-ul parizian, holuri de hotel în Florida, o lume de vacanță și „loisir”-uri, cu parcuri și instalații vizuale tehnice perfecte, de o fantezie ordonată, cu subtext matematic, „făcute nu spre a fi citite, căci nu e nimic de citit acolo, ci doar spre a fi văzute”. Așa scria Theo van Doesburg în primul număr din 1930 al revistei „Arta concretă”, al cărei colaborator și adept a fost Vasarely.

Poate cel mai consecvent în această formă de misionarism artistic, Vasarely,

născut în 1908 la Pecs (Ungaria), discipol al lui Moholy-Nagy și ca atare indirect influențat de căutările Bauhaus-ului și în special de Josef Albers, a optat totuși pentru varianta pariziană a geometristului optic și cinetic, Vasarely s-a stabilit la Paris, în 1930, iar activitatea lui s-a încrucișat cu diversele ramificații ale artei nonfigurative, fiecare din acestea lăsînd câte o urmă, abil absorbită în creația lui. Hélio, uneori Jean Arp, Kemeny, apoi adepții francezi ai mișcării „De Styl”, toți și-au lăsat amprenta în creațiile entuziasmului energetic al lui Vasarely, întemeiat pe o adevărată vivacitate științifică („în anii 40 înghiteam cărți despre relativitate, mecanică ondulatorie, cibernetică, astrofizică”) și însoțit de o prezență pragmatică neobosită în domeniul design-ului industrial.

Opera lui Vasarely cuprinde două genuri de lucrări: a) de formate mici — tabloul-imagie în două dimensiuni, bazat pe compoziția grafic-cromatică, pe jocurile de culoare, exerciții de testare a efectului psihologic prin combinații cromatice alternative, alături sugestiilor cinetice ori iluzionist-spațiale; b) lucrări de mare amploare cu efect vizual în general tridimensional, creînd iluzia mișcării și obligînd privitorul la mișcare în jurul lor. Acest fel de lucrări, datînd în general din anii 50, includ și sofisticate procedee din tehnica fotografiei gigantizate; unele au jucat un rol important în arhitectură și urbanistică, de pildă cele de la Universitatea din Caracas.



JOC DE BALON

În expoziția bucureșteană de la Sala Teatrului Național, oferită de colecționarul maghiar Tibor Cseppey, figurează opere din prima categorie, suficient de diverse pentru a susține o caracterizare exactă și o identificare autentică a stilului și viziunii lui Vasarely, ca și a zonelor de influență care au acționat asupra lui. Din perioada de ecou Bauhaus „Formele geometrice” colorate ca un Bauhaus pentru copil, intitulată jucăuș VP-rb, VP-Host, Babel-4 și „Cubul duplicat” în culorile spectrului solar; din perioada gustului pentru design-ul de lux, calm și voluptăți, cum ar spune Baudelaire, datează „Idiomurile” albastre-verzi ca niște carlaje răcoase, ori „Prisma” cu rezonanțe elegant-orfiste; sînt lucrări care au mare succes de public, încîntă și tonifică. Pentru anii op-artei propriu-zise stau mărturie cîteva exemplare din faimoasa serie a „Zebrelor”, studii dinamice dominate de ideea unității formă-culoare, ca și foarte cunoscutul „Studiu op în alb-

negru”, prefigurînd neliniștitor arta computerizată. Centrul de interes al expoziției se află în pictura cu titlul „Malevici” (de fapt este o versiune a „Omagiului lui Malevici” din perioada 1948-1955). În variații pe alb-negru-gri, Vasarely a vrut să „dinamizeze” celebrul „Carcu negru” al pictorului rus și să-l propulseze în universul „ideilor cinetice”. Interpretarea acestei activizante a unuia din momentele de vîrf contemplative ale artei moderne ar putea deschide prin ea însăși șirul unor discuții fructuoase. Cîteva mici tablouri neașteptate, figurative, aluzii la jugendstilul maghiar, presărat cu elemente folclorice, precum și cîteva „obiecte cinetice”, solemn colorate în negru și aur, invitîndu-l pe vizitator să le inconjoare prezența plăcut enigmatică, întregesc această expoziție de tinuță și, în fond, de istorie a aventurii artistice moderne.

Amelia Pavel