



CRONICA DRAMATICĂ

de Marina
Constantinescu

Dragostea și bunul Dumnezeu

PROBABIL că foarte mulți dintre noi au citit în adolescență *Scrisorile portugheze ale Mariane Alcoforado*. Deloc preocupati de valoarea stilului epistolar, destui pactizau necondiționat cu biata călugăriță părăsită și sufereau împreună cu ea. În ofițer era identificat *bărbatul*, cel care nu merită dragoste și devoțiune, cel care înșeală, cel care cultivă aventura, cel care pleacă și uită. Mariana Alcoforado era femeia care se livrează fără să țină seama de absolut nimic. Nici de Dumnezeu. Ce primește în schimb? Amintiri, amintiri... După 200 de ani, romantismul va răsturna această imagine și va crea, pentru femeie, o alta, la antipodul ei, modelul *Carmen*, dacă vreți. Personal, nu m-am atașat atât de tare de călugăriță și de scrisorile ei. Lamentația ei fără sfârșit mi se părea lipsită de demnitate. Un abia mijloc spirit critic îmi ținea loc de experiență.

Plecând spre Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și recitând acest text tradus de Veronica Porumbacu (moartă și ea la cutremurul din 1977), mă gîndeam cu mare curiozitate ce fel de spectacol va fi făcut regizorul Mihai Mănișiu. Cum va

Teatrul Tineretului Piatra Neamț: *Noptile călugăriței portugheze*. Versiune scenică de Anca Mănișiu după *Scrisorile portugheze ale Mariane Alcoforado*. Traducerea: Veronica Porumbacu. Regia: Mihai Mănișiu. Decor: Mihai Mădăscu. Costume: Doința Levintza. Muzica: Iosif Herțea. Distribuția: Oana Ștefănescu (Mariana Alcoforado), Daniel Beșleagă, Ionuț Cucoară, Mihai Danu, Iurie Luncașu, Radu Mateescu, Pompiliu Ștefan (Ofițerul). Muzicieni: Fanel Pojoagă, Dan Costea, Ciprian Vasiliu.



CRONICA PLASTICĂ

de Pavel
Șuşară

DUPĂ expoziția lui Bernea, care însumează cam treizeci de ani de pictură, dar evită așezarea sub semnul retrospectivei, o nouă expoziție, asemănătoare ca anvergură, deschide la Etaj 3/4 sculptorul Paul Vasilescu. Deși se referă cam la același interval de timp ca și Horia Bernea, marcat fără îndoială de etape, interese și vârste diferite, Paul Vasilescu refuză și el să-și subsumeze discursul ideii de retrospectivă. Nu știu dacă acest refuz are exclusiv resorturi psihologice sau el dezvăluie și o neîncredere ascunsă în sintezele expoziționale care se visează, dacă nu opera însăși, oricum o fidelă imagine a ei, dar în mod cert el amină moral întâlnirea definitivă și aduce, în compensație, o anumită stare de mister. Importantă întotdeauna, copleșitoare uneori prin dinamică, tonus, măsură a efortului și putere de cuprindere, o asemenea expoziție lasă deliberat senzația omisiunii și induce privitorului o stare de relativism în ceea ce privește percepția și judecata. Confortul artistului care își rezervă dreptul de a nu spune totul, prezervându-și penumbrel și ocrotindu-și cu grijă tainele, rimează complementar cu disconfortul consumatorului, captiv în acest joc indecis al părții cu întregul. În această situație este și expoziția de sculptură și desen a lui Paul Vasilescu. Deși ea cuprinde multe etape, inventariază tehnici, materiale și stiluri diferite, nici selecția lucrărilor și nici desfășurarea lor în spațiu nu intră în ceea ce s-ar putea numi o logică a retrospectivei. Pentru că sculptorul nu este interesat în primul rând să-și stabilească

fi adoptat un text nedramatic pentru scenă. Cum va fi susținut, cu argumente regizorale, un monolog poetic destul de amatoricește scris.

Schimbînd complet registrul, Mihai Mănișiu a realizat un spectacol vizual, cu imagini picturale, cu perdele de lumini meșteșugit folosite (amintind de efectele cu totul speciale din *Orfanul Zhao* pus în scenă de Alexandru Dabija la același teatru) care, totuși, se bazează în mod fundamental pe text. Scurtat, periat, adaptat de Anca Mănișiu, scenariul gradează tensiunea, alternează și punctează foarte clar schimbarea registrelor, pendularea între dragoste și ură. Demonstrația lui Mănișiu ni se pare extrem de plauzibilă și iscusit pusă în pagină: călugărița nu are deloc vocație mistică. Nu are acces la divinitate și nici măcar nu este în vreun fel tulburată de Dumnezeu. Singura obsesie este cea legată de o experiență pur pămîntescă, soldată cu un eșec uman ordinar. Obsesie erotică, pasiunea, patima sint, desigur, tot altele fețe ale păcatului. Mariana Alcoforado este o femeie ancorată în lumea și obsedată de ce a trăit. Poate, abia în final, își asumă experiența. Pînă acolo, ea își expune suferința, și-o demonstrează. Nu cred că este vorba despre exorcizare în acest monolog și nici despre analiză. Este o formă de exteriorizare, de incunoștiințare a partenerului, de împovărare și culpabilizare. Și poate, doar așa, o formă de eliberare. Deși captivă a unui spațiu închisat rugăciunilor și apropierea de Divinitate, călugărița își transformă chilia într-un spațiu de pedeapsă: a iubit pe cine nu a meritat. Mai mult. În spectacolul lui Mănișiu, filonul erotic este foarte prezent. Aducerile aminte augmentează experiența trecută și o încărcă

de erotism. Chilia este un spațiu oniric în care se rememorează și aproape se re trăiesc plăcerile amorului. Mănișiu îi dă Mariane Alcoforado, pe parcursul celor cinci epistole trei ipostaze distincte: călugărița, mireasa, iubita provocatoare și chiar vulgară, gata să satisfacă dorințele ofițerului. Astfel, Mihai Mănișiu accentuează lipsa ei de vocație. „Dacă ar fi vorba de a alege cu oarecare chibzuință iubita, călugărițele pare-mi-se că ar trebui preferate altor femei: pe ele nimic nu le împiedică să se gîndească neîntrerupt la pasiunea lor“, mărturisește Mariana Alcoforado. Cu alte cuvinte, în categoria nimeni și nimic intră și Dumnezeu. În chilia călugăriței, păcatul și ispita lui s-au instalat definitiv și au închis orice cale de acces spre Dumnezeu. Nu în sus privește Mariana, ci în jos spre freamătul trupului pămîntesc. Noaptea, orice control dispăre. În vis, erotismul își face loc fără opreliște.

Într-un decor auster, semnat Mihai Mădăscu, un arbore dezgolit de flori și frunze devine un fel de axa lumii. „În planul lumii fenomenale, trunchiul înălțat spre cer, simbol eminent solar de forță și putere, nu este altceva decît Falusul“, citim în dicționarul lui Chevalier Gheerbrant. Un tur de forță face Oana Ștefănescu în rolul călugăriței. Riguroasă, corectă în interpretare, Oana Ștefănescu își nuantează nu foarte variat monologul, prea constant linear. Tonul abordat scoate mai mult în evidență suptenia în fața devoratoarei patimi ofițeresti, decît revolta. Cele trei ipostaze amintite îi reușesc doar în parte actriței,



Oana Ștefănescu (Mariana Alcoforado) în „Noptile Călugăriței“. Teatrul Tineretului Piatra Neamț. Regia Mihai Mănișiu.

din cauza monocromiei tonului. Mai exact, nu rupe foarte clar, nu construiește un contrapunct pentru *iubită*. Multiplicat de șase ori pe scenă de imaginația ei onirică și erotică, Oana Ștefănescu stabilește mereu o relație foarte precisă cu acest *personaj* ce o secondeață tăcut, secătuiind-o de energie. Semnul cifrei șase poate duce și la bine dar și la rău, la comuniunea cu Divinitatea sau la revolta. Ceea ce se întîmplă. Personajul Oanei Ștefănescu este foarte bine evidențiat și prin limbajul costumelor, extraordinar gîndite și realizate de Doința Levintza, marcînd succesive transformări. De multe ori, aceste costume decor în sine. Discretă dar obsedantă și ea este muzica lui Iosif Herțea. Amplasarea micii orchestre (contrabas, saxofon, violoncel, clarinet) într-o lojă, în mijlocul spectatorilor a creat un efect special, de participare directă, de implicare, ca un fel de ecou, de răspuns al sălii. Bine construit, rotund, solicitant, scoțînd la iveală și alte valențe ale regizorului Mihai Mănișiu, spectacolul *Noptile călugăriței* mi se pare a avea totuși o hibă: este prea sofisticat, prea încărcat de simboluri, de la un punct încolo, în raport cu stilul mult prea simplu și direct, deloc preocupat de artă, al autoarei.

Disconfortul memoriei

și, mai apoi, să-și argumenteze traseele continuității, el nu urmărește metamorfozele formelor sau recurența lor în timp, ci se îngrijește cu precădere de identificarea unor nuclee care ulterior se dezvoltă și se definesc aproape independent unele de altele și care nu au, nici măcar luate împreună, sentimentul ansamblului. Chiar dacă disocierea este făcută, aparent, după criterii tematice, în profunzime ea este o disociere formală, pentru că fiecărei provocări tematice sculptorul îi răspunde cu alte mijloace, cu alte criterii de reprezentare și, finalmente, cu alte formule stilistice. Portretistica, de pildă, care își stabilește drept modele personaje contemporane, este tratată și interpretată după rigorile tradiției acestui gen în care importanță nu este atât valoarea de pretext a modelului, cît acuratețea și exactitatea lui. Artistul se apropie de particularitățile somatice ale personajului cu intenția explicită de a-i determina psihologia, de a-i surprinde individualitatea adîncă, și nu cu gîndul ascuns de a folosi aceste elemente ca simplu material într-o demonstrație a neîngrăditelor sale libertăți. Un impresionism temperat, care nu sacrifică volumul în beneficiul excesivului joc pe suprafețe, este numitorul comun al întregii portretistici, dar rezultatele sale majore se regăsesc în portretele lui Jebeleanu, Napoleon Tiron sau Nichita Stănescu.

Proiectele monumentale, indiferent dacă au fost sau nu finalizate în spațiul public, repun în discuție relația dintre volum și suprafață. Fără a-și pierde propriu-zis ponderea lor volumetrică, ele

suportă o adevărată ofensivă a suprafeței care părăsește natura ei plană și se preschimbă într-un alt fel de volum; accidentat, cu o irepresibilă dinamică spațială și în care fluiditatea și spontaneitățile temperamentale se regăsesc în egală măsură. Hieratismul de fond și statica axelor, care abolesc tranzitoriul și introduc ideea atemporalității, sînt absorbite în acest modelaj energetic, a cărui vitalitate sfîrșește prin a fi chiar dimensiunea morală a lucrării și cîmpul ei de semnificații. Fără să mitizeze excesiv și fără grandilocvențe retorice, sculptura monumentală a lui Paul Vasilescu împacă, într-o mai mare măsură decît portretistica, autoritatea modelului cu libertatea exprimării. Nemaifiind vorba despre personalități cu un cert profil psihologic și cu acte de stare civilă în regulă, ci de sublimări ale istoriei în idee, de fapte care și-au pierdut consistența reală identificîndu-se doar cu un set de principii și de valori abstracte, sculptorul își valorifică întreaga imaginație și își folosește toate libertățile de expresie. Și poate că această zonă a statuarului monumental este și cea mai reprezentativă, mai lipsită de precauții inhibitorii, din întreaga sa expoziție.

La celălalt capăt, al rigorilor geometrice și al visului abstract, acolo unde forma încearcă să se detașeze de substanță, Paul Vasilescu își abandonează senzualitățile de modelator și romantismul acrobațiilor spațiale pentru a se lăsa în voia contemplațiilor clasice. De la materialele autoritare, cum ar fi ghipsul, marmora și bronzul, sau de la tehnicile imemorale - cioplire, modelaj tur-

nare -, el trece la materiale anodine și la tehnici tîrzii, cum ar fi bara de sîrmă și sudura. Dar tocmai ele, care trimit mai degrabă spre experiment și spre teritoriile derizorii, îndelung ignorate de către artistul de filiație renașcentistă, îi facilitează sculptorului accesul la clasicism, la ordinea sa formală și la imperturbabilitatea lui relație cu spațiul. Sudînd bară lângă bară, preluînd aceleși verticale și horizontale într-un sistem de modulare infinită, *plinul* fragil al sirmei generează, în negativ, o indescifrabilă rețea interstițială care modelează și ordonează eterul. Forma care se naște astfel, prin această construcție din aproape în aproape, este o arhitectură a vidului, definitivă și deschisă în același timp. Sinteza celor două dimensiuni majore ale acestei sculpturi, cea figurativă și animată, pe de o parte, și cea geometrică și statică, pe de altă parte, este ciclul cuburilor și al micilor coloane de bronz în care acuratețea volumului și vibrația subtilă a suprafețelor se întîlnesc. Aici, Paul Vasilescu rezumă și, într-un fel, conciliază, o nostalgie a ordinii și a stabilității cu vocația și cu neliniștea gestului.

Chiar dacă aceste cicluri, asemenea tuturor celor amintite pînă acum, ar putea fi, din exterior, integrate unei imagini globale, ele se înțeleg ușor în absența oricăror conexiuni și sculptorul însuși pune un accent special pe autonomia lor. Și tocmai din această pricină expoziția, în întregul ei, nu este o retrospectivă. Refuzînd continuitatea în beneficiul fragmentului, individualizînd în loc să integreze, Paul Vasilescu apare ca un artist fără memorie. Dacă el nu acceptă în mod declarat, dar și implicit, să-și extragă formele prezente din cele anterioare, nici ideea de retrospectivă nu poate fi operantă. Lipsa cronologiei aduce totul în sincronie și depozitează particula *retro-* de toate sensurile ei obișnuite.