

MARTOR AL THALIEI  
ȘTEFAN OPREA

ȘTEFAN OPREA

---

MARTOR  
AL  
THALIEI

---

JUNIMEA - 1979

Papil Panduru reușește să ne convingă de drama lui Leontes. Actorul exteriorizează frământările regelui, chinuit de gelozie și împins spre gesturi disperate.

Note foarte bune trebuie să acordăm lui Costel Popa (Camil), Gelu Zaharia (Clovnul), Adrian Tuca (Păstorul), Geo Costiniu (Florizel), Virgil Costin (Antigon) și Mircea Florin (Timpul).

Fără reproș au fost interpretate cele două personaje feminine de către Violeta Popescu (Hermiona) și Liana Mărgineanu (Paulina). (1974)

### ANCA OVANEZ : ritm și inventivitate

Anca Ovanez, regizoare neliniștită, inventivă, dinamică, nu întotdeauna suficient de temeinică, dar mereu în căutarea temeiniciei, a găsit la teatrul ieșean exact ceea ce îi trebuia pentru începutul unei cariere marcate de asemenea trăsături; a găsit, adică, o generație de actori cu vastă și bună experiență de teatru, capabilă să ajute dar să și tempereze un regizor expansiv, alert, gata să ia de bună orice idee nouă, chiar înainte de a fi verificată; a găsit, apoi, o altă generație, tânără, deschisă spre originalitate și inventivitate, în stare să urmeze cu credință un regizor capabil să formuleze enunțuri noi, chiar dacă acesta — și a fost nu o dată cazul Ancăi Ovanez — nu are puterea să ducă pînă la capăt, să rotunjească artistic adică, în spectacol, un enunț teoretic. Anca Ovanez a urmat la Iași, poate nu întotdeauna conștientă de ceea ce i se întâmplă, o bună școală la care ea a fost și elevă și profesoară. A venit din institut cu multe lucruri învățate, dar nu toate îi erau clare, nu pe toate le știa temeinic. A avut însă o imensă putere de muncă și dorință de a învăța lucrind; am simțit în spectacolele ei, de multe ori, calitatea de extemporal, adesea de nota 10, dar extemporal. Au urmat teze de elev premiant, pentru ca în sfîrșit să o vedem lucrind cu siguranța artistului împlinit.

A plecat de la Iași tocmai cînd găsisese ritmul pe care îl căuta, tocmai cînd descoperise structura intimă a colectivului și cînd ar fi urmat, deci, realizarea marilor

spectacole. E drept că a revenit din cînd în cînd și a colaborat cu actorii ieșeni, dar ne-am dat seama că lucrul ei, deși de bun nivel profesional, se întîlnea cu lucrul actorilor pe coordonate exterioare; acea fuziune intimă a ideilor și sentimentelor care se instalează între regizori și actori în cazurile exercițiului permanent împreună pe perioade lungi, nu se mai producea sau avea fisuri vizibile.

Iată, în continuare, cîteva referiri la spectacole semănate de Anca Ovanez, spectacole, credem, caracteristice, ilustrative pentru cele spuse mai sus.

### „RĂZBOIUL VESEL“ de Carlo Goldoni

Comediile lui Goldoni, aflate într-o zonă dificilă a teatrului italian — zona de trecere de la Commedia dell'arte la teatrul realist — pun în fața actorilor probleme specifice, mult diferite de cele ale unei comedii moderne — „Opinia publică“, să zicem — pe care aceiași actori o interpretează cu brio, paralel cu „Războiul vesel“.

La apariția lui Goldoni, literatura italiană oscila „între prețiozitate și sentimentalism pastoral, între emfatic și vulgar“ (De Sanctis), iar teatrul se rezuma la farse triviale, la hiperbole, la ridicolul uriașului și al romanescului — cum zicea însuși Goldoni. Ieșirea dintr-o asemenea stare nu se putea face decît printr-o reformă totală și el, Goldoni, și-a propus și a realizat o asemenea reformă a cărei esență constă în introducerea naturalului, a realității în artă, în locul manierei și convenționalului.

Perimarea Comediei dell'arte (cu convenționalul, cu artificialul, cu rolurile ei fixe) adusesese teatrul italian în impas; trebuia spartă o rutină seculară și Goldoni își asumă o asemenea răspundere. Convingerea lui cea mai adîncă era că noua comedie trebuia și putea să intereseze publicul *prin ea însăși*, fără măști, fără miraculos, fără spectaculosul uriaș, ci prin lumea ei interioară luată din realitate. Natura bine observată era pentru el mai bogată decît toate combinațiile fanteziei. El pune *caracterul* în locul intrigii specifice vechii comedii. Și

comedia de caracter — observă De Sanctis — înseamnă să scoți efectul nu din mulțimea întâmplărilor neobișnuite, ci din dezvoltarea unui caracter chiar în situațiile cele mai comune ale vieții. La Goldoni caracterele sînt surprinse în plinătatea vieții reale, ies în relief viu colorate, originale, sugerînd o lume de o mare autenticitate.

Astfel stînd lucrurile, apare evident interesul de care dramaturgia lui Goldoni s-a bucurat două secole fără întrerupere și continuă încă să se bucure. Reprezentarea „Războiului” pe scena Teatrului Național a beneficiat de o tratare adecvată, bine gîndită și temeinic lucrată scenic. Mai întîi, regizoarea Anca Ovanez a adăugat titlului determinativul „vesel”, sesizînd că ne aflăm în fața *părții comice a unei realități dramatice*, și a dezvoltat, a amplificat această parte fără a anula accentele grave. A știut însă să le strecoare — pe acestea din urmă — aproape pe neobservate, încît spectatorul se distrează copios, dar în două sau trei momente (întîlnirea comandantilor, monologul final) are revelația unui timp „în care războiul e o latență și o realitate permanentă”.

Calitățile principale ale spectacolului Ancăi Ovanez sînt ritmul și culoarea; spectacolul este antrenant, viu, are un potrivit ton de șarjă, aproape că invită spectatorul pe scenă să participe direct la întâmplările „eroilor”. Interpretînd intențiile lui Goldoni, regia a reușit să elaboreze un comic ce nu se dezvoltă pe calea glumelor, a reflecțiilor și a descrierilor, ci izbucnind din vioiciunea situațiilor și a contrastelor. Expresia acestui comic este caricatura veselă și fără răutate, împinsă doar spre ironie. Inventivitatea, măsura, culoarea și spontaneitatea sînt atributele spectacolului. Deși scena este mereu aproape plină, nimic nu este de prisos. Bogata figurație introdusă de Anca Ovanez este judicios distribuită în spațiul spectacolului, astfel încît acesta nu are goluri și fisuri, dar nici nu pare încărcat fără sens. Unii dintre bunii actori de comedie ai teatrului fac aici o figurație inteligentă și atent colorată (remarcăm pe Petru Ciubotaru, Adrian Tuca, Gelu Zaharia ș.a.). Dar valoarea spectacolului stă în excelența interpretării. O distribuție largă, cuprinzînd actori din toate generațiile de la cei maturi (Ștefan Dăncinescu, Rella Ghițescu, Traian

Ghițescu, Al. Blehan, Sorin Lepa, Puiu Vasiliu), la cei din generația de mijloc (Cornelia Gheorghiu, Liana Mărgineanu, Dionisie Vitcu, Costel Popa, Valentin Ionescu, Valeriu Oțeleanu), și pînă la cei tineri (Emil Coșeru, Aurora Roman, Cornel Constantiniu) este strînsă într-o unitate stilistică demnă de remarcat. Subliniem totuși, ca reușite individuale deosebite, contribuția artistului emerit Ștefan Dăncinescu, cu un excelent dozaj între comedie și gravitate, apoi noua postură în care îl întîlnim pe Sorin Lepa (cu un umor gros, de bună factură) și, în sfîrșit, (dar nu în ultimul rînd) perfecta sudură a cuplului principal Cornelia Gheorghiu — Emil Coșeru. De asemenea, cuplul Rella și Traian Ghițescu are vervă comică, siguranță și măsură, în buna tradiție a acestei scene.

Ca și în alte reprezentații (mai ales în „Opinia publică”) Dionisie Vitcu are o excelentă contribuție, într-un registru comic foarte personal și foarte eficient (atît în sensul slujirii fidele a partiturii, cît și în sensul întîlnirii cu spectatorul).

„Războiul vesel” este un spectacol de largă accesibilitate, de succes sigur, o comedie plăcută și alertă, căreia nu-i lipsesc unele foarte discrete trimiteri la realități contemporane. (1969)

### „TROIENELE” de Euripide

În atmosfera de oboesală și perfect anonimă de la jumătatea acestei stagiuni ieșene, spectacolul experimental al Ancăi Ovanez cu „Troienele” lui Euripide a introdus un aer proaspăt, reconfortant și, sperăm, tonifiant.

Opțiunea pentru „Troienele” trebuie privită în dublu sens: mai întîi se rezolvă o problemă de repertoriu, tragedia antică (și nu numai tragedia) lipsind de mai multă vreme de pe scena Naționalului (acum s-a întîlnit cu „Filoctet” datorită unor lungi tergiversări a reprezentării acestuia); apoi, piesa, prin construcția ei dramatică simplă și prin regula celor trei unități, îi îngăduia regizoarei traducerea în spectacol a ideilor sale de montare modernă. Anca Ovanez a urmărit să redimen-

sioneze câteva din relațiile fundamentale ale teatrului, în special relația actor-public; prin aceasta spectacolul ei își merită calificativul de experiment. Sigur că tinăra regizoare nu este prima care încearcă aceste redimensionări, dar soluțiile aduse de ea în actualul spectacol probează o gândire îndrăzneță, originalitate.

Tragedia „Troienele“ poate cea mai reprezentativă dintre operele lui Euripide, nu atât sub raportul structurii dramatice cât al ideilor înalte și al lirismului, al umanismului cald pe care îl degajă — este un elogiu adus nobletei sufletești, tăriei de caracter a celor în suferință. „Nici o altă tragedie antică — scrie M. Pohlenz — nu este consacrată într-un mod atât de exclusiv înfățișării suferințelor. Nici una nu are un caracter atât de liric și în nici una un poet tragic nu s-a înfățișat atât de pătrunzător simțurilor, ochilor și auzului pentru a emoționa prin spectacolul suferinței“.

Citatul poate sta ca motto la spectacolul Ancăi Ovanez, căci acesta traduce cu exactitate ideile exprimate de Pohlenz: el se adresează direct și pătrunzător tuturor simțurilor emoționând prin intensitatea suferinței și a demnității umane. Pe Anca Ovanez a cucerit-o în primul rînd acest *sentiment al demnității ființei umane în suferință* și a concentrat toate mijloacele spre realizarea acestei idei, trecînd în plan secundar trăirile intermediare: durerea, ura, compătimirea, dorința răzbunării.

Dar cum a procedat, de fapt, regizoarea pentru a-și concretiza în spectacol ideile? Mai întîi a anulat *distanța dintre interpreți și public*. „Ceea ce consider eu experiment în acest spectacol este, în primul rînd relația public-actor“ îmi spunea Anca Ovanez în timpul repetițiilor. Și într-adevăr ea realizează, cum și-a propus, un teatru dinamic, viu, în care se angajează un dialog imediat între actor și spectatorul devenit *activ*, participant direct la actul teatral. Spațiul în care se desfășoară spectacolul (scena mare a teatrului, pe care urcă și spectatorii) este însăși cheia acestuia; *dimensionarea de spațiu ca dimensionare estetică* este una dintre problemele cele mai acute ale teatrului modern, căreia Anca Ovanez îi dă aici o excelentă rezolvare. Cele două rînduri de bănci rezervate spectatorilor (80 locuri) se află

situate chiar în spațiul de joc. Actorii joacă în fața, în spatele, în dreapta și în stînga spectatorului, acesta fiind plasat deci în centrul desfășurării acțiunii. A dispărut distanța obișnuită dintre actorul de pe scenă și spectatorul din stal. Dar, nu e vorba numai de o distanță măsurată în metri, nu numai aceasta dispăre, ci și o anumită *distanță interioară* măsurată în sentimente, în intensități afective; trăirea actorului și cea a spectatorului devin instantanee, capătă un ritm cu totul inedit, care, deși șochează, păstrează permanent o temperatură ridicată a *participării*. Sigur că lipsa noastră de obișnuință cu o asemenea modalitate ne mai face uneori să privim asupra unor lucruri neesențiale din ținuta actorilor, dar aceste „distrageri“ sînt neînsemnate și nu se produc decît în momente de slăbire a tensiunii spectacolului; ele nu țin deci de concepția unei asemenea modalități spectacologice, ci de dispoziții subiective, înlăturabile cel puțin teoretic.

Avem a face — cum se vede — cu un experiment asupra condiției spectatorului. Rămîne ca acesta să a-rate în ce măsură acceptă noile dimensiuni artistice care i se oferă. Au fost deja prezentate câteva spectacole și circulația de opinii ni se pare cît se poate de favorabilă.

Dar experimentul se referă — cel puțin în aceeași măsură — și la condiția actorului. El nu se mai află detașat, retras într-o lume a lui — lumea scenei, cu decoruri și lumini care-l izolează de spectator, care îl „mitizează“ într-un anumit fel, îl supradimensionează. Acum el stă în imediata apropiere a spectatorului, fără grimă, nescăldat în lumini misterioase de reflectoare, într-o costumație simplă și trebuind să facă uz numai de mijloacele sale, de expresivitatea corporală, de știința gestului, de capacitatea de a da cuvîntului vibrația și sensul fundamental; el trebuie deci să-l cîștige și să-l convingă pe spectator fără a fi ajutat de o întreagă mașinărie scenică, ci doar prin forța, prin expresivitatea și prin sensibilitatea ființei sale. Corpul trebuie să exprime plastic, la fel de expresiv și inteligent ca și vocea, sensul cel mai intim al textului, pentru că numai

astfel o stare afectivă puternică poate fi transmisă complet spectatorului modern.

Gîndind și realizînd spectacolul cu „Troienele“, Anca Ovanez a avut tot timpul în vedere acești doi factori principali: *spectatorul și actorul* și relația permanentă dintre ei pe toată durata spectacolului. Conștientă că spectacolul există numai la timpul prezent, ea a căutat mijloacele cele mai eficace pentru a oferi spectatorului posibilitatea unei receptări imediate, spontane și directe. Și nu există mijloc mai potrivit decît actorul. Prin el prind viață ideile regizorului. Mișcarea și vorbirea actorului sînt mijloace infailibile de vizualizare a cuvîntului.

Și Anca Ovanez a găsit în colectivul artistice al Teatrului Național din Iași actorii de care avea nevoie, buni interpreți de tragedie, artiști cu nebănuite rezerve de sensibilitate și expresivitate, cu potențe încă nepuse în valoare în spectacolele de factură clasică în care au jucat pînă acum. Adina Popa (Hecuba) duce pe umerii ei întreg spectacolul, dovedindu-se, odată mai mult, o actriță de mare sensibilitate, cu alese virtuți de tragediană, cu forță și rezistență în fața unei partituri foarte grele nu numai prin întindere, ci și prin intensitate dramatică; expresivitatea corporală, gravitatea tragică a figurii și adecvarea perfectă a tonului i-au îngăduit actriței conturarea unui personaj cu valoare de simbol — căci Hecuba e simbolul durerii și demnității umane. Cu rolul Andromacăi, Cornelia Gheorghiu înscrie un nou succes al ei în această stagiune (după rolul, excelent interpretat, din „Viața lui Galilei“). Interpretarea ei se află într-o perfectă consonanță cu ideea regizorală, sentimentul durerii fiind comunicat aproape fizic. O bogăție de nuanțe, fin subliniate și prin voce și prin gest, o contorsionare corporală expresivă, traducînd durerea, sînt principalele calități ale interpretării Corneliei Gheorghiu. Violeta Popescu întruchipează o Casandră eterică, fascinantă; în ochii ei arde o flacără inefabilă, iar chipul îi e transfigurat de suferință și de scînteia prevestirii. Liana Mărgineanu este o Elenă frumoasă, adevărată cauză a răului. Deși are un rol de altă factură decît celelalte din această piesă, actrița a găsit mijloace să se integreze consonant în spectacol, dove-

dînd, ca și colegile ei, maturitate artistică, adecvare la cerințele spectacolului modern.

Deși este un spectacol prin excelență al actrițelor, trebuie să subliniem și contribuția de aleasă ținută a bărbatilor: Teofil Vălcu, Sergiu Tudose și Costel Constantin. Un grup de șase studenți ale Conservatorului de muzică alcătuiesc (excelentă idee) corul, în fruntea căruia Cori-fee (Cornelia Hincu) impune prin acuratețea gestului și distincția replicii.

O reprezentare modernă și totuși extrem de fidelă textului, o apropiere marcată a tragediei antice de sensibilitatea și înțelegerea spectatorului modern — iată ce a realizat Anca Ovanez și interpreții cu acest spectacol, impresionant nu numai prin ținuta lui de ritual sacru, ci și prin capacitatea lui de a integra spectatorul în universul său, insinuîndu-se în același timp în universul complex al acestuia. (1969)

### „DON JUAN...“ de Max Frisch

Prezent pentru prima dată în repertoriul Teatrului Național „Vasile Alecsandri“, Max Frisch, dramaturgul elvețian de notorietate europeană, nu ne apare la dimensiunea renumelui de care se bucură, poate și pentru că piesa reprezentată — „Don Juan sau dragostea pentru geometrie“ — e inferioară altora („Andora“, „Biedermann și incendiarii“) care i-au făcut faima. Nu atît pulverizarea unui mit și-a propus autorul, cît afirmarea ideii că adevărurile cele mai perene, cele mai limpezi ni le poate oferi doar știința (în speță geometria), în opoziție cu labilitatea și impuritatea adevărurilor ce sălășluiesc în sufletul omului. Frisch are în vedere, evident, condiția omului într-o societate viciată, alterată de minciună, de infidelitate, de lașitate, o societate în care valorile morale se ordonează pe o scară răsturnată. Eroul său, cu sesizabile reflexe autobiografice, are o replică cheie: „N-ai simțit niciodată uimirea lucidă în fața unei științe care spune adevărul? De pildă: ce e un cerc? Puritatea unui loc geometric. Mi-e dor de puritate, prietene, de luciditate, de precizie; mi-e groază de mlaștina stărilor noastre sufletești... Acolo (în știință, n.n.), nu sînt nici