

Ion Colan, Tudor Gheorghe și Remus Mărgineanu

Adesea situația deghizat istorică intonează o arie parodică pe o temă delicată. Scena bocitoarelor pe cîmpul de luptă pune în discuție — într-o manieră inconfundabilă — statutul artei, atît libertatea de expresie, cît și proprietatea acestei expresii, pătrunderea conținutului ei profund, înțelegerea resorturilor specific estetice de influențare a receptorului. Actualizarea problematică e la Marin Sorescu un procedeu ținînd de extrapolare. Actualizînd fățiș, dramaturgul transformă cunoscutul procedeu al anacronismului (mai propriu ar fi al acronismului sau antecronismului) în sursă nu numai a comicului, ci și a libertății de mișcare a problematicii. Pentru un răstimp scenic, problema actuală — cu efect tonic asupra receptorului — se transformă în accentul focal al dramei, pentru ca ulterior să fie resorbită firesc, cu profit insolit, de șuvoiul intrigii istorice.

Acest joc prezent-trecut-viitor, foarte firesc în toate sensurile, se produce și în cazul preluării unor situații-tip din drama tradițională. Cunoscutul conflict erotic din drama istorică romantică, precum și tipul străinului **raisonneur** iau în **A treia țeapă**, în subsidiar, aspectul șăgalnic al amorului riscant între o romîncă și un străin (un italian). Constituind în subsidiar poate și o parodie la adresa lui Delavrancea, acest episod erotic îmbogățește intriga soresciană pe linia nuanțării portretului lui Vlad Dracul. Aceeași funcție de portretizare o are, aparent după tipic tradițional, și judecata păcătoasei Joița — în spectacol, Rodica Radu, voinică, plină de viață, hăituită de cei doi gealați, Chioru — Mircea Hadîrcă și Pîrvu — Petre Iliescu Anatin, dar întreaga scenă mizează pe complicitatea cu spectatorul actual.

Spectacolul craiovean, în ciuda imperfecțiunilor sale, are meritul de a repune în circulație firească — scenică — una dintre capodoperele dramaturgiei românești care, aidoma întregii creații soresciene destinate teatrului, stăruie inexplicabil în ipostază literară. E adevărat că, lucru mai puțin obișnuit, și la lectură această creație oferă delicii incontestabile, comparabile cu marile realizări ale dramaturgiei lumii.

Doina MODOLA

www.ziuaconstanta.ro

Cearta mimului cu spațiul

Actorul poate imita, poate reprezenta, vizualiza, trăi, simula, orice — dar nu și spațiul în care se află, în care pretinde a se găsi, spre care presupunem că se îndreaptă.

Întotdeauna între ACTOR și LOCUL în care el apare pentru a-și arăta eu-ul de împrumut, se înfiripă relația afectuoasă dintre favorizat și protector; primul se desfășoară, se răsfață folosindu-se de orice pentru a copleși; celălalt — mereu îndatorat, mereu robit — se complace în a se ști încununat doar cu virtuțile modeste ale unui vasal credincios care e acceptat numai pentru că e capabil să dilate meritele stăpînului său în ecouri persistente.

Ce actor ar suporta un spațiu periculos de indiferent față de el? Ce actor ar rezista într-un perimetru, într-o scenă unde, deodată, scări, uși, pereți ar începe, tăcute, ca într-un coșmar, să-și schimbe locul, să dispară, să i se opună, să-l conteste sfidîndu-i strălucirea boreală atît de fascinantă pentru noi? Aceste uluitoare mișcări se întîmplă în fiecare spectacol, dar nu **contra** actorului, **ci pentru** el. Numai închipuind răzvrătirea atîtor elemente aflate în scenă devine — în sfîrșit! — vizibilă cea mai orgolioasă însușire a marilor scenografii: cinetismul.

Scenografia mulează spațiul — divizîndu-l, secționîndu-l, stratificîndu-l, etajîndu-l — în jurul actorilor. Astfel prelucrat, spațiul îl refractă pe actor, îi conservă, îi marchează și, în final, îi absoarbe prezența.

Scenografia este cea care face să vină „muntele la Mahomed"; ea concentrează imensitatea întinderilor, suprimă distanțele, preschimbă destinația, modifică identitatea — căci este exterioritatea neexprimabilă a actorului — și populează bietul perimetru al scenei (oricît ar fi aceasta de mare este întotdeauna mai mică decît ceea ce pretinde că ar conține) astfel încît actorul, exprimîndu-se pe scenă, este asaltat numai de împrejurări favorabile.

Și totuși, pentru că la teatru mergem pentru actori, pentru replica spusă, jucată, trăită de ei, rolul scenografiei — dincolo de eventualul deliciu oferit de prezența ei ornamentală — rămîne obscur și în ultimă instanță chiar plicticos de urmărit; ieșiți din amorțeala atenției încordate, de sub mirajul spunerii prin actor, abia dacă mai acordăm vreun merit RESTULUI; restului care tace. Dar pentru că poate prevesti ceea ce abia începe, pentru că poate contrazice în mod imprevizibil așteptările, pentru că uneori are elocința celei mai subtile pledoarii, în timp ce, alteori, este de o severitate agravantă, MUȚENIA scenei, a scenografiei, nu e vid sonor, ci murmur de semne; un murmur care se poate articula limpede, oricînd, în răspicate concluzii, în nerostite înfruntări, în premise inițiatoare, în reversul celor afirmate și petrecute în lăuntrul ei.

Numai dacă actorul ar fi părăsit de cuvinte, de replici, am putea simți în jurul lui foind, invizibil, îngerul păzitor — dar, totodată, și recipient — al actelor sale: spațiul. Doar actorul care renunță la sunetul glasului său, care adoptă tăcerea ca inviolabilă condiție a prezenței sale pe scenă, poate **accepta** lupta cu ceea ce el nu poate fi — cu spațiul. Acest actor este mimul. Unică prezență pe o scenă goală, rareori instrumentat de vreun alt obiect. El apare pentru a se arăta pe sine prin peripețiile ce i-au fost lui, și numai lui, hărăzite. De cele mai multe ori aceste peripeții se iscă din impactul cu **concretul**: un concret suferind de labilitate, bîntuit de duhul provizoratului, apt să-și improvizeze de la o clipă la alta o altă alcătuire, un concret entuziasmat de faptul că rămîne, pentru noi, ceilalți, nevăzut cîtă vreme mimul nu îl atinge, pînă cînd atingerea nu se confundă cu forma, pînă cînd gestul nu i-o stabilește, trădîndu-i prezența. Și acele concreteți se perindă, par a mișuna, asal-

www.ziuaconstanta.ro





Exerciții prezentate la Gala Recitalurilor de Pantomimă de la Pîriul Rece

tîndu-l pe mim cîtă vreme el se mișcă în scenă, dîndu-ne pentru prima oară certitudinea că spațiul e dinamic, că rulează sub picioarele sale venindu-i în întîmpinare, glisînd în sus și în jos, prăbușindu-se asupră-i, încolțindu-l ori prelingîndu-i-se pe de lături ca un tunel care-și zvîrcolește traseul. Și fiecare modificare numai de el, de mim, simțită, fiecare dintre schimbările capricioase ale spațiului îl afectează. Acele perceperi tactile ale spațiului concret sînt concomitent traduse în reacții afective față de ceva existent, dar neprecizat. Fiecare detaliu pus în evidență de gesturile mimului este prilej pentru spațiu de a-și modifica indiciile și constituția.

Iată practic cum este definită o incintă: mimul pășește într-un ÎNĂUNTRU, deschizînd și închizînd cu infinite precauții o ușă. A pătruns. Mimul își plimbă mîinile pe pereți. Deci incinta e goală. Întinde palmele în sus pînă dă de netezimea fermă și impenetrabilă a tavanului. Precipitat, revine la zidul în care se afla deschizătura ușii — aceasta nu mai e. Mirare, derută; faptul e de necrezut, de neconceput, și totuși ușa nu mai e de găsit. Nu mai e. Febril, panicat, își reia căutările sale tactile. Într-adevăr e închis, e zăvorît, e ferecat. Zbaterea lui disperată îi înghite volumul încăperii; pereții se apropie între ei astfel că mimul se simte ca între fălcile unui clește care se strîng implacabil, gata să strivească. Aceasta este una din temele harnicului începător într-ale pantomimei *. Dar nu tema, nu povestea ne interesează, ci spațiul: în urma palmelor și tălpilor sale se încheagă suprafețe transparente — invizibile și totuși evidente. Aceste suprafețe se distorsionează după volume și forme presupuse, sugerînd obiecte vag precizate. Suprafața sugerată de gestul mimului este un acoperămînt, o husă peste identități fugare — obiectele concrete — concrete în măsura în care gestul le definește — sînt prilejul și suportul unei mereu prezente epiderme de aer. Numai în contact și raportîndu-se la ea mimul și peripeția lui există: în golul real al scenei e ceață pînă la gest. Bîjbîiala uimită, curioasă, îngrijorată, stupidă, mijlocește surpriza: acea ruptură a coerenței de tegument a suprafeței. Spațiul — ca derulant și derulat al suprafeței — este însă una din însușirile mimului — aceea de explorator al propriei sale invenții — și nu o particularitate fizică la care s-ar referi actorul. Poate că acum este evident că scenografia — instalînd pe scenă în mod real ceea ce mimul a fabulat prin gesturile sale — este un spațiu recesiv.

*) *Datorez observațiile de mai sus Taberei Naționale de Pantomimă desfășurate la Sibiu, precum și primei ediții a Galei Recitalurilor de Pantomimă, desfășurată între 24—27 noiembrie 1987, la Pîriul Rece, în organizarea B.T.T.*

www.ziuaconstanta.ro

Mecanismul esențial al pantomimei — iată-l : apariția imprevizibilă a unei alte suprafețe care aparține unui obiect instabil, confundabil și capricios metamorfozabil în altul din pricina similitudinii de formă. Miraculoasa schimbare de identitate a obiectului cu aceeași suprafață este o surpriză enormă, o descoperire echivalentă cu schimbarea de sens a mișcării și prin aceasta cu o mutație în destinul personajului. Ceea ce este evident în cazul pantomimei, pentru că este unicul fapt petrecut pe scenă, pe scena spectacolului cu replici se petrece în planul II față de atenția noastră ; acolo, „în spate", se petrece apriga dispută pe tăcute între configurația spațiului și ceea ce se spune înăuntrul lui.

Pantomima presupune spațiul ca fiind o realitate trainică, doar consistența fiindu-i aleatorie ; cu excepția podelei, întreg universul neștiut, dar dibuit pas cu pas, este o plasmă febrilă mereu dispusă a alcătui alte prezențe și de a ridica în calea mimului obstacole pseudomorfe. În spectacolul celălalt, pentru că scenografia instalează la vedere repere fizice, substanțialitatea, volumul, dimensiunea lor nu mai e nesigură ; doar atitudinea actorului îi atribuie alte destinații ; același obiect fizic, foarte precis, în scenă, din pricina actorului, este polimorf ; concreteța sa intră în disjuncție cu propria-i realitate, și, inevitabil, același obiect devine multiplu al realului.

Mimul este personaj însingurat ; el nu se ceartă cu alte personaje, ci cu lumea spațiului ca sursă de obstacole. Umanitate travestită în obiecte existente doar pentru și numai prin mim. Deznodămîntul unei pantomime este mai întotdeauna o împăcare cu un spațiu alergic la încremenire : fie că, înfrînt, mimul îi acceptă povara și condamnarea ; fie că, învingător fiind, spațiul cedează în fața sa renunțînd de a-l mai agresa și așternîndu-se cuminții în alcătuiri neechivoce. Dincolo, în spectacolul cu vorbe — dimpotrivă — spațiul conceput de scenograf ascultă de cuvinte, chiar contrazicîndu-le, pentru că este astfel modelat, imaginat și constituit, încît deznodămîntul, indiferent care e, să fie însuși sensul existenței sale : el trebuie să fie de o unicitate atît de incontestabilă, încît fie și cea mai mică abatere de la alchimia conceperii sale să-i anuleze prezența și sensul.

Paul Cornel CHITIC

Fotografii de
Codruța DRĂGOESCU

www.ziuaconstanta.ro

Ana Ciontea

O actriță care așteaptă

Îmi place să cred că am înțeles la timp sensul discuției dintre vulpe și Micul Prinț al lui Saint-Exupéry : „Devii întotdeauna răspunzător de ceea ce ai domesticit". Parafrazînd, s-ar spune că un critic devine întotdeauna răspunzător de soarta actorilor despre care a scris, fiindcă ce altceva sînt aprecierile critice la adresa talentului, decît domesticiri ale actului viu, ale trăirii concrete, sub cravașa unui dresor fără milă : cuvîntul ? Despre Ana Ciontea s-au paginat pînă acum suficiente cuvinte, aproape toate superlative. A terminat institutul de teatru în 1982, și-a făcut stagiul la Piatra Neamț și este, de doi ani, actrița Giuleștiului bucureștean. A luat premiul special al juriului la Gala Spectacolelor pentru Tineret (1982) și, în același an, premiul revistei „Amfiteatru". În 1983, pentru rolul din **Jucăria de vorbe,** a luat premiul de interpretare la Costinești și premiul revistei „Viața studențească". Tot atunci, a primit premiul ACIN pentru debut — rolul din filmul „Întoarcerea din iad". 1984 i-a adus un premiu ATM pentru Maria din **Piticul din grădina de vară.**

S-a spus despre ea că are : „o sensibilitate ieșită din comun" (Natalia Stancu), „un uimitor, absolut uimitor simț al compoziției" (Aurel Bădescu), „clipe de scînteiere și comunicativitate apreciabilă"



În „Pescărușul" de Cehov, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

www.ziuaconstanta.ro