TRAGEDIA UNEI COLECTIVITĂȚI

De ce a fost realizat spectacolul **Maidanul cu dragoste?** Desigur, nu lipsește justificarea ceremonios-omagială a acestei opțiuni: restituire literară, simbolică reabilitare a unui scriitor eclipsat în timpul vieții sale de Mihail Sebastian, prilej aniversar ș.a.m.d., dar toate acestea țin mai degrabă de o anume somptuozitate a strategiei repertoriale a acestui teatru decît de temeiul, mai adînc, ce se lasă deslușit din spectacol. (De remarcat că toate dramatizările de pînă acum puse la cale și realizate de Teatrul Mic au avut o entuziasmantă priză la public și au jucat un rol greu de contestat în teatrul contemporan: **Maestrul și Margareta, Doamna cu camelii, Niște țărani...**). La prima vedere, titlul și montarea nu par a fi cerute de vreo urgență socială, etică, civică etc. și nici impuse de vreun ireproșabil imperativ estetic; ba mai mult, ținînd seama că, de obicei, premierele acestui teatru au fost iritante provocări la adresa clipei, că au fost montări ideatoare, de astă dată **Maidanul cu dragoste** pare că se mulțumește a fi doar o restituire literară făcută într-o croazieră de agrement cultural.

O OPTICĂ ASUPRA CULTURII

În general, teatrul, în lume, trăiește o perioadă de expectativă. Simptomele acalmiei au fost denunțate de mai mulți ani. Teatrul Mic și-a vădit sensibilitatea la această „maladie a liniștii" prin două montări: **Doamna cu camelii** și **Mielul turbat.** Cel puțin din anul 1985, Teatrul Mic **propune un alt mod de a înțelege rostul literaturii dramatice,** al literaturii în general, și, implicit, încearcă să impună și alte exigențe decît cele exclusiv **filologice, în judecata axiologică a operei literare;** aceasta este cărarea pe care, croindu-și-o, teatrul încearcă să iasă din stagnanța generală a artei teatrale.

Să ne aducem aminte: nu destinul unei femei ușoare interesa în **Doamna cu camelii,** ci alchimia nașterii unui contra-mit; nu literalitatea melodramei ci spectrul conjunctural care a impus melodrama drept aplaudată și, cîndva, îndelung gustată soluție de estetizare a unei mentalități sociale. **Doamna cu camelii** era **spectacolul recursului la metoda melodramatizării. Aceasta a fost prima experiență prin care T.M. a schițat ieșirea — prin exegeză spectacologică — dintr-un ipotetic prizonierat stilistic.** Dacă **Mielul turbat** a fost o prea vagă tentativă de exegeză politologică a textului lui Baranga, spectacolul cu **O scrisoare pierdută** este **prima tentativă de distanțare** exegetică față de un **clasic român;** prin viziunea lui Purcărete, Caragiale ni se înfățișează nouă ca un dramaturg văzut sau venit de pe alt continent. De la o foarte mare distanță. Un Caragiale „descaragializat", prin aceasta înțelegîndu-se un Caragiale desfășat din bandajele preferințelor și așteptărilor noastre. În montarea de la Teatrul Mic, Caragiale divulgă monstruosul care pîndește, gata să invadeze, dindărătul unor manevre electorale de operetă. Surdinizînd obișnuitul subtext al piesei, s-a vădit că acest veritabil clasic nu stă priponit de un unic idiom psihic și aperceptiv. Valeriu Moisescu l-a **desconspirat pe Caragiale ca fiind o europeană sursă a teatrului absurdului.** Montarea lui Purcărete ni-l descoperă pe Caragiale ca fiind înzestrat cu harul intuirii tragicului, de care personajele sînt despărțite doar prin distanța dintre vorbă și credință. Era suficient — ne spune montarea — ca un singur personaj, fie acesta și Cetățeanul turmentat, să se îmbolnăvească de fanatism pentru ca mascarada să ia turnura unei atrocități terorizante. O asemenea **revelație** te face să respiri ușurat — și nu să rîzi — de faptul că posibilul nu a fost realizabil. Capodopera în fața căreia — grație montărilor clasice — fiecare dintre noi hohotește caustic gîndindu-se la ceilalți din jurul său și nu la el, pentru ca, apoi, toți la unison, să ne simțim culpabilizați pînă la greață de levantinism, **aceeași capodoperă,** deci, în montarea de la T.M., **devine** — prin amintita distanțare — **context și premisă de psihanaliză a colectivității.** Am amintit procedura căreia i-a fost supusă piesa, procedură nesesizată pînă acum, pentru că și cu **Maidanul...** se petrece aceeași trecere din literar și literalitate în instrumentalitate. Abia întrevăzînd această strategie pe ter-

www.ziuaconstanta.ro

men lung — în care obiectivele se arată a fi: ieșirea din stagnanță stilistică a artei teatrale și depistarea acelor dimensiuni și potențialități (invizibile în epocă) aflate în operele patrimoniului nostru literar — poate fi înțeleasă motivația aducerii pe scenă a **Maidanului cu dragoste***).

PUBLICUL, CA TEMĂ

Așadar, de ce o versiune scenică după romanul **Maidanul cu dragoste** și după comedia tragică **Domnișoara Nastasia**? De ce nu doar piesa? Care este subiectul? Cine este personajul principal? Dar tema? Spectacolul, așa cum a fost conceput, conține toate ingredientele unui divertisment atractios: taraf de lăutari, cîntece de dragoste și de pahar, scene pitorești de dănțuială în familie, de amor furat, aduce în scenă picante fete de consumație, încornorați, triunghiuri conjugale și cîte altele.

Și totuși, spectacolul nu este ceea ce vrea cu tot dinadinsul să pară: după căderea cortinei, deasupra noastră rămîne un nour de îngîndurări.

Nu e greu de înțeles că pe realizatorii spectacolului nu i-a interesat prea mult destinul Nastasiei și al lui Vulpașin ori al vreunui alt personaj din cele aduse, cu dibăcie, din roman pe scenă. Montarea de la T.M. nu este o restituire literară de tip „digest" și nici o reconstituire „arheologică".

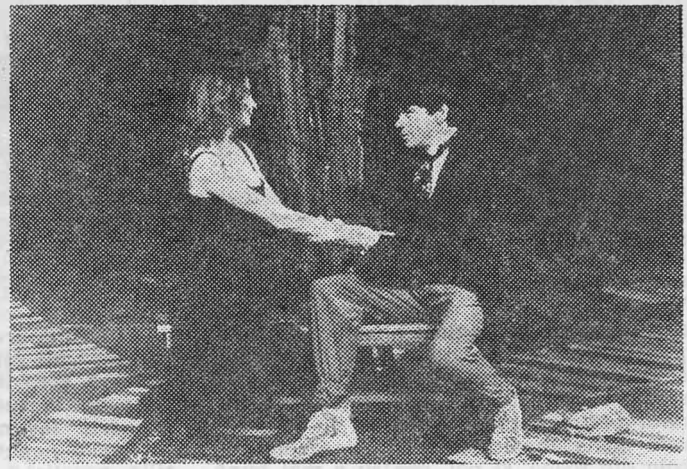
Scenariul **Maidanului...** este un mozaic în care toate personajele care-l compun sînt cît mai egale cu putință: nici una dintre componente nu se desprinde, nu se individualizează. Programatica omogenizare a prezenței destinelor definește **Maidanul...** ca fiind spectacolul inconștientei tragedii a unei colectivități. Se vădește că și prin acest spectacol este cultivată o salutară atitudine teoretică de avangardă, relevîndu-ne că opera lui George Mihail Zamfirescu se constituie sui-generis, într-un patetic document de antropologie culturală.

Unicul personaj principal al montării îl constituie CÎNTECELE — adevărate gheizere prin care ies la suprafață și se pierd eliberator în neant febrile speranțe, obsedante iluzii, clocotitoare patimi, dezastruoase implozii sentimentale etc., nesfîrșit de multe și de anonime. Numai cîntecele — vietăți psihofage și longevive — se pot desprinde, ca o miasmă, din sumbra lor lume natală, spre a porni, prin timp și în toate direcțiile, întocmai unor ambasadori pauperi și slăbăticiți, pentru a repeta la nesfîrșit enigmaticele ecouri ale unui „exotism" sufletesc și social care se poate ascunde în fiecare dintre noi.

Lumea de pe scenă este lumea de sub aceste cîntece: periferia — spune G.M.Z. — pe care azi o putem înțelege ca expresia unei tribalități freatice, persistente pînă în zilele noastre și în toate colțurile mapamondului; tribalitate înțeleasă ca organizarea infrasocială spontanee la care aderă indivizii excluși din societatea stratificată, în virtutea deplinei egalități a lipsei lor de șanse. Forma de relief a Periferiei este deșertul, imbatabila lui planeitate orizontală, lipsită de orizont social. Iată și ucigașa însușire a Periferiei: pe teritoriul ei autoritatea unui individ nu poate emana nici o doctrină, ori măcar vreun crez comunizant. Vulpașin este suportat, îngăduit, ascultat și respectat din frică: din frica **personală** a fiecăruia dintre cei aflați imediat în preajma sa, și nu pentru că el ar constitui o amenințare la adresa comunității. Spectacolul lui Grigore Gonța perindă prin fața noastră destine răzlețite sau tainic înlănțuite în pilcuri de cîte trei, care se petrec simultan și independent și care mai degrabă își trăiesc starea de învecinare cu ceilalți decît propria traiectorie. Periferia trăiește în afara Timpului Istoric, într-o izolare desăvîrșită: în ce an are loc tragedia Nastasiei? N-are nici o importanță! Nimic din ce se petrece dincolo de ei nu răzbate, nu are ecou, nu influențează: rămîn definitiv absorbiți numai de ceea ce se întîmplă cu ei și între ei. Actorii au avut de ce fi descumpăniți: personajele întruchipate de ei nu cunosc contradicția, nici îndoiala de sine; ele se complac în a fi așa cum se știu, nu au ascensiune: eventual se justifică, se căinează, iar cînd tulburele, îndoiala, insuportabilul, nelămuritul, inexprimabilul le bîntuie — cîntă. Cîntecul nu este spovedanie, nici căință, ci dovada că fiecare a urcat pînă la punctul maxim al intensității sentimentale, emoționale, pînă la cea mai posibilă exprimare abstractă, de dincolo de cuvinte.

*) De altfel, orice mare cultură, cît ar fi ea de permeabilă și de asimilatoare, își regenerează energiile tinzînd să se distanțeze **de sine, prin sine**; ea nu va aștepta cu mîna întinsă din partea altor culturi judecăți evaluative și recunoașterea, ci se va confrunta cu celelalte, reconsiderîndu-și critic propriul tezaur pe temeiul exigențelor și așteptărilor pe care **și le născocește, și le propune, și le formulează din interiorul său.** O mare cultură suferă de blestemul regelui Midas: orice dorință atinsă, orice ipoteză mînuită se transformă în aurul propriului său tezaur. Ar fi stupid să nu recunoaștem că T.M., alături de încă alte — nu prea multe! — teatre, chiar participă direct la constituirea unei atare culturi și a unei astfel de optici asupra ei.

www.ziuaconstanta.ro



Nastasia (Rodica Negrea) și Vulpașin (Gheorghe Visu) — ființe blestemate să nu-și vadă realizate modestele lor năzuințe

Cîntarea acelei melodii este expresia solemnei mîndrii de a se fi putut cufunda în anonimatul aceluiași pîrîiaș de sunete și cuvinte în care se dizolvă toată lumea lor. Cîntecele sînt totemuri profane: în ele își găsește strămoșii orice stare sufletească ar apela la „serviciile" lor.

Ce înseamnă cîntecul pentru oamenii de la Periferie: acesta este subiectul spectacolului. Întrucît nu fidelitatea față de cele două opere literare conjugate a stat în intenția urcării pe scenă a **Maidanului...**, veritabilul obiect al interesului nu-l constituie personajele literare, ci interpretarea lor. Am afirmat mai sus că s-a făcut simțită o descumpănire, abia perceptibilă, a actorilor. Dificultatea pe care ei au avut-o de înfrînt a fost necesitatea de a face roluri de compoziție din personaje a căror esență este însuși chipul care le înfățișează. De aici decurge, poate, dificultatea interpreților de a trece — cu acel jenant simplism psiho-afectiv, greu de înțeles și de mimat, al omului de periferie — de la vorbire la cîntec. Drama cea mai puternică și axul spectacolului le duce pe umeri Gore: Papil Panduru își înzestrează personajul cu o naivitate pătimașă, cu o credulitate stupefiantă, însoțite de blîndețe și smerenie. Masiv, puternic și disperat, Gore reprezintă, împreună cu Ion Sorcovă al lui Sorin Medeleni, **fundătura resemnării celor de la periferie.** Deasupra și dedesubtul axei Gore-Sorcovă se află Fane și Salomia și, respectiv, Luca-Nastasia. Prin Nicolae Dinică, personajul Fane este un fericit, un extaziat, un hedonist ditirambic, înfiorat de norocul de a fi întîlnit-o pe Salomie — Doina Tamaș —, ființă care acceptă cu plăcere și răsfăț narcoza omului ei, rămînînd, totuși, mai cu picioarele pe pămînt; Fane este un propovăduitor, înzestrat cu harul metaforei, al rețetei sale de viețuire. E un Stîrcu strîns de pe drumuri. (Prin Ioan Chelaru, Stîrcu e întruchiparea acelui Don Juan din Popa Nan, fante ocolit de necazuri, ferchez, șmecher și parșiv). Luca ar fi ajuns, împreună cu Nastasia, vecinul lui Fane, (sigur, fără acareturile și averea acestuia), dacă fatalitatea nu ar fi întrerupt tentativa. Reprezintă Nastasia un ideal luminos de viață? Pentru el și față de-alde taică-său, Sorcovă, față de Vulpașin, Ionel, Paraschiva, Niculina et. Co., probabil, da! Dar numai în acest context! Altfel nu și-ar fi subintitulat G.M.Z. piesa **comedie tragică**. Comică este convingerea fanatică a Nastasiei că, trecînd dincolo de barieră cu domiciliul, ea va fi alta, va duce o altă viață! (**In West Side Story**, portoricanii au trecut o graniță statală! Ei și?) Idealul Nastasiei este respectabilitatea. Tragic e faptul că îi este ucisă și șansa realizării acestui minimal deziderat. În spectacol, o anume răceală și lipsă a gesturilor inocente dar patetic senzuale, din interpretarea Rodicăi Negrea, ne spun despre Nastasia că ea îl iubea pe Luca pentru că dragostea lui Luca față de ea era singurul vehicol pe care biata fată de Periferie îl putea lua pentru a ajunge dincolo de barieră... Astfel că, de fapt, Nastasia este ea însăși și se arată a fi în întregime a Periferiei, abia din scena priveghiului. Pînă atunci trăiește ca în transă hipnotică, drogîndu-se cu unul și același gînd. Faptul că Nastasia nu apare în spectacol ca fiind o „extraterestră", împrizonierată într-o lume improprie ei, este meritoriu. Pedepsirea lui Vulpașin prin sinuciderea din noaptea nunții este un monument de voință și disperare, dar un monument ce va rămîne culcat între buruieni, nu va cunoaște niciodată verticala unui înțeles care să depășească Periferia. Remarcabil e faptul că nici Gheorghe Visu, nici Rodica Negrea nu-și investesc personajele cu dimensiuni mitologizabile: Vulpașin și Nastasia rămîn

www.ziuaconstanta.ro

să fie niște amărîte ființe blestemate să nu-și vadă realizate nici modestele lor năzuințe. Ființa cu adevărat misterioasă este Maro — cea bolnavă de un erotism masochist, cea care, atunci cînd ceilalți încearcă să intrevină pentru a o salva, hotărăște să migreze în locuri unde nimeni nu-i știe taina. Simona Măicănescu emană întunecate nostalgii abisale. Este singura ființă condamnată la dedublare. Grigore Gonța a intuit de minune faptul că mai pe măsura Periferiei este ca Vulpașin să-și piardă mințile. Periferia nu are acces la tragicul absolut. Cel mult poate ajunge la balamuc. În finalul spectacolului se face însă resimțită inoperanța obișnuinței de a impune destinul unui personaj ca o emblemă în fața căreia toate încremenesc și, împreună cu cele din scenă, și noi, pentru o mai bună dacă nu definitivă îmbibare a minților noastre cu înțelesul ei. După ce în corul răcnetelor celorlalți nuntași, Vulpașin o descoperă pe Nastasia spînzurată, în clipa cînd începe să țopăie cu mințile rătăcite, îngînînd versul unei strigături : Uite una ! Uite una !, **se făcea simțită în scenă nevoia** ca Periferia — în afara cercului de nuntași uluiți — să trăiască și să petreacă indiferentă, ori surdă, ori isterizată de propria ei dorință de a trece peste orice, călcînd în picioare întîmplarea, cu deplina și adevărata ei inconștiență. Spuneam că după spectacol peste public planează îngîndurarea ; **tema acestei montări** nu se află închisă în spectacol ; ea **se formulează în afara sa**, ca expresie a conștientului colectiv. **Tema** Maidanului cu dragoste **este publicul său.** Aceasta este cauza pentru care spectacolul riscă să-și afle atribuite însăși păcatele lumii pe care o developează pe scenă : rudimentarismul vieții exterioare și univocul vieții interioare. (rudimentarism în sens de primitivism intelectual, de precaritate a vieții cotidiene acceptată cu voluptatea resemnării și ranchiunei și nu aleasă ca eventual mijloc al desăvîrșirii destinului ; univocitatea vieții afectiv-spirituale este cea care i-a obligat pe actori să facă roluri de compoziție, ale simplismului cu nesfîrșitele lui nuanțe monocrome).

RISCURILE PRUDENȚEI

Apăsata învinuire ce i se poate aduce spectacolului este molipsirea sa de maladiile acelei lumi. Diagnosticul transparenței e dedus din caracterul prea enunțiativ al viziunii regizorale. Prudența este, astfel, răstălmăcită ca fiind puținătate ideatică. Să se fi temut Grigore Gonța de supradimensiunile ce stau să izbucnească din scenariu ? Căci în personajele Nastasia și Maro zac răsadurile unor tragedii dintre care primul se vestejește în derizoriul unei răfuieli mulțumite de ea însăși, iar celălalt — în loc să crească spre afundul întunecărilor unui matriarhat genuin — se înecă în estuarul scandaloaselor rubrici ale faptului divers. Dacă s-ar fi lăsat ademenită de speculații livrești, punerea în scenă ar fi păcătuit prin mania mitologizării cu orice preț, dacă ar fi persiflat eșuările în neant ale unor ipotetice mari teme (pe care orice om care a citit mai mult de două cărți le întrevede în conflict), risca să se acopere de ridicolul pretențiilor fără substanță : periferia nu generează mituri. Punerea în scenă a acestui text dezvăluie dificultăți greu de crezut. Să se fi lăsat, atunci, regizorul fascinat de apocrifa lume a periferiei neputîndu-se dezbăra de deliciile narației ? Spectacolul are neutralitatea estetică a unui act documentar : „iată ce s-a întîmplat cîndva ! Ce ziceți de asta ?“ El nu incriminează, nu exacerbează, nu condamnă, nu aureolează, pur și simplu etalează eșantioane, etalarea fiind ea însăși un comentariu sec și neprezumțios. Doar detașarea de acea lume, detașare obturată abil de patima detalierii minuțioase dar totodată și simplificatoare, conține într-însa un sîmbure de atitudine „programatică“, „teoretică“, artistică. Așadar, importantă în acest spectacol rămîne **tema :** reacția spectatorilor. În pretențiile avute de la acest spectacol, în iritările, dezamăgirile, reproșurile entuziasmele, bucuriile și ideile stîrnite de „Maidan“..., fie acestea formulate aluziv, abrupt, protocolar-metaforic ori speculativ, se vor deslușI nu numai rolul de test socio-psihologic al acestei reprezentații, ci și rostul și virtuțile unei atare atitudini față de o operă clasică.

Paul Cornel CHITIC

cronica dramatică

(continuare din pag. 50)

toria teatrului, spectacolul **Mizantropul** e nu mai puțin reprezentativ pentru cultura teatrală și modernitatea actului scenic oficiat la Teatrul „Bulandra“. În fișa de creație a regizorului Valeriu Moisescu el ocupă un loc aparte, avînd semnificația confruntării artistului cu sine, mijloacele artei sale căpătînd întotdeauna valoarea conștiinței artistice încorporate.

V. P.

P.S. Subtitlul **Eleganță și stil** din cronica trecută, apărut la p. 48, se va citi, corect, la p. 50, înaintea spectacolului **Dona Juana** de Radu Stanca, la care se referă.

www.ziuaconstanta.ro