tragedia „destinului modern“

cronica dramatică

„Din jale se întrupează Electra“ de Eugene O'Neill pe scena Naţionalului ieşean

Teatrul american s-a născut ca şi cel european din tragedie: O'Neill este replica americană dată marilor tragedieni ai Greciei secolelor VI—V î.e.n. Distanţele în timp nu trebuie să deruteze; spiritualitatea unui popor se defineşte şi prin gradul de receptivitate faţă de zestrea altor popoare mai de timpuriu fixate în sferele culturii.

Pasiunea reconstituirii sensurilor mitice ale teatrului grec însoţită de interpretarea modernă a fondului psihic uman este pentru părintele dramaturgiei americane, Eugene O'Neill, o condiţie a evitării eşecului. Poezia dramatică se înnoieşte respectînd, prin preluare neabuzivă substanţa poetică a celor dintîi capodopere ale genului. „Tragedia, recunoaşte O'Neill, are sensul pe care i-l dădeau grecii antici. Ea le dădea exaltare, nu impuls către viaţă. Ea îi înălţa spre o înţelegere mai deplină şi-i elibera de cupiditatea meschină a situaţiei cotidiene“.

Ocolirea pastişei îl pune pe scriitor în siguranţă. Însă el nu se sfieşte să preia motivul vechi pentru a-i stoarce semnificaţii ce se dovedesc a fi inepuizabile. Tragedia familiei Atrizilor, cuceritori în războiul Troiei, dar apăsaţi de un destin atroce, are corespondentul modern în capodopera o'neilliană **Din jale se întrupează Electra.**

Reprezentată prima oară acum 35 ani, piesa avea să zguduie întreg New York-ul, făcînd, în scurtă vreme, ocolul lumii. Pasiunile vălmăşite, pustiitoare ating paroxismul. Eroii se zbat, cu puteri satanice, pentru a-şi învinge condiţia biologică — aşa cum altădată anticii îşi înfruntau cu ardoare fatalitatea destinului — dar aripile lor cad frînte.

Nu sînt neglijate implicaţiile sociale ale declinului unei familii blazonate, retrasă în fortăreaţa grea a suficienţei şi a puritanismului ipocrit. Germenii disoluţiei sînt cultivaţi sistematic de un tată zgîrcit, îngîmfat şi un soţ obtuz, conformist, cu un suflet ca o „gulie uscată“ — generalul Ezra Mannon. Convenţia subjugă sevele vieţii, tinzînd să le anuleze.

Ca şi la Ibsen soţia se învoieşte să-şi ducă multă vreme „crucea blestemată“, să-şi reprime elanul eliberator, să apere cu sacrificii onoarea „templului“ casnic.

Teza psihanalitică se insinuează adînc, vizîndu-se nu numai prisosul de viaţă al eroilor ci forţele elementare înseşi, dintr-o perspectivă biologizantă. Punctul de plecare al tezei stă însă în structura socială a familiei, cu urme precare în codul existenţei sale morale: Lavinia, fiica generalului înşelat, deschide procesul necruţător mamei, şi implicit, seria crimelor, nu atît dintr-o pasiune hamletiană, ori din puritanism cît mai ales din pasiune necenzurată pentru tatăl ei. Dar să nu uităm: adulterul mamei provine din alcătuirea şubredă dintru început, a familiei Mannon: sentimentele femeii nu aveau greutate în calculele „onorabile“ ale soţului devotat „blazonului nobiliar“, formelor uscate ale convenienţei.

Declanşarea tumultoasă a pasiunilor, menţinerea la nivelul temperaturii maxime, evoluţia lor spectaculoasă angajind zone secrete ale psihologiei, torturează pe spectator, îl aruncă parcă în valuri fără speranţa salvării.

Pasională, abilă, lucidă şi pură, îndîrjită şi tandră, închisă într-o citadelă care se dovedeşte a fi un real „templu al urii“, Lavinia — Electra modernă — îşi diriguieşte voinţa în perspectiva împlinirii unor fapte mari. Emancipată de spaimele frivole ale tatălui, de rigorismul uscat şi ipocrit al moralei nobiliare, stigmatizînd patetic manevrele mamei adultere, bravînd eroic, devotată pe rînd dragostei şi urii, Lavinia nu e cu nimic mai prejos de sinonimul ei antic.

O'Neill nu depăşeşte „modelul“ euripidian în rezolvarea destinului eroinei. Tragismul întregii familii, provocat pînă la un punct şi de Lavinia, nu tragism, însă, fără proporţiile epice ale strangulării unor mari idealuri, este împărtăşit şi de ea în chip voluntar. Claustrarea impusă, între zidurile detestate, vădeşte sensul consecvent reliefat al piesei: ultima descendentă a nenorocitei familii Mannon rămîne să împărtăşească stigmatul ucigător al acesteia, chiar dacă logica faptelor de pînă aici i-ar fi justificat divorţul energic de „casa cu stafii“. Eroina relevă, în final, incapacitatea sustragerii destinului biologico-social. Este corolarul pesimist al concepţiei dramaturgului.

Curajul de a menţine integritatea sensurilor, de a nu interpreta „creator“ pesa o'neilliană s-a materializat la Crin Teodorescu într-un spectacol-reprezentativ. Spaţiile tragice se preiau de către registrul actoricesc fără pierderi ori ocluziuni.

Regizorul, după o îndelungă colaborare cu echipa ieşeană, orientat spre drama contemporană, intuieşte disponibilităţile proprii ale actorilor înriurindu-i în accentele individuale ce se aşează pe fondul generos dar şi foarte sever cu actorii, al piesei. Cele două cupluri ale familiei Mannon, dispuse elastic pe întreaga arie — rigidul general Mannon (Teofil Vîlcu), vicleana-i consoartă Christina (Adina Popa), apriga fiică Lavinia (Elena Bartok) şi fratele său Orin (Ion Omescu) — se întretaie şi se destramă, se iubesc şi se ucid într-o tensiune dramatică irezistibilă.

Teofil Vîlcu şi Elena Bartok avînd în spectacolul cu **Vrăjitoarele din Salem** un precedent avantajos, descoperă calea pătrunderii adînci în psihologia eroilor, potenţînd sensurile într-o convergenţă lăudabilă.

De asemenea, Adina Popa, stimulată de o categorică reuşită în **Vară şi fum**, interiorizînd cu putere tonuri tragice, întîlneşte în Ion Omescu calmul meditat şi finetea nuanţei. Stridenţele, afară de cele provocate de dramaturg, ce se disting uneori, fără voia ei, în intonaţiile Elenei Bartok, sînt izgonite, iar cumpănirea matură a tonului, stăpînirea deplină a „ariilor“, unitatea de ton, gestica îndelung supravegheată aşează spectacolul în sfera cea mai vie a interesului.

Teofil Vîlcu, sobru, prevenitor, descoperă în generalul Mannon un conţinut filistin, rigiditate blazonată, autoritate exterioară, tăişul prejudecăţii, dar şi mai mult, unda unei pasiuni neîmplinite, reprimate pentru soţia senzuală. La rîndu-i, Adina Popa alcătuieşte în rolul Christinei o replică febrilă, condusă cu abilitate şi stăpînire pe sine, pentru a contura imaginea femeii ofensate, cu mari dispoziţii pasionale ce se cer epuizate dacă nu în forul familiei, oriunde aiurea.

Jocul foarte complex care solicită deopotrivă tandreţe, disimilare, adesea perfidia, violenţa amantei denunţate, dezinvoltura, vădeşte la tînăra actriţă un registru interpretativ de anvergură.

Cu totul remarcabilă, Elena Bartok, purtătoarea celor mai dificile sensuri ale piesei. Dozarea reacţiilor de la ura stăpînită, în primul act, faţă de o mamă deformată, pînă la acţiuni precipitate, epuizante, în actele următoare, este mărturia unui talent de certă valoare. O calmă prestanţă se întrerupe brusc pentru o zvîcnire spectaculoasă, elogiul poetic al iubirii pe o delicată coardă este urmată de hotărîrea năpraznică a răzbunării, clamarea pasiunii evită retorismul, iar interferenţa de tonuri se lasă ghicită.

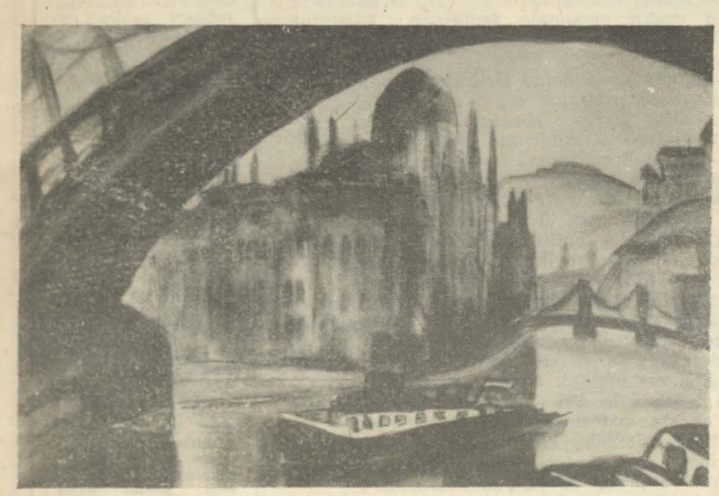
Actriţa se realizează cu deosebire în momentele marii încordări, de adînc tragism, cînd arcuirea tonului însoţind pe cea a corpului, ordonarea vibraţiei vocalice, atenţia la gestul revelator impresionează prin naturaleţe şi relief.

Ion Omescu, incisiv şi detaşat, a frapat prin variaţia subtilă a gestului,sugerînd convertibilitatea sentimentelor în spiritul rolului, o uşoară naivitate şi devoţiune filială, o structură delicată ameninţată de fixism şi rapidă degradare.

Constantin Popa (căpitanul Adam Brant) a conturat statura unui amant, care redă frumuseţea virilă şi mai puţin gingăşia sentimentului. Puiu Vasiliu, interpretînd pe bătrînul Seth Becwith, dezvăluie o undă de amor resemnat ce tincturează solida înţelepciune a vieţii apropiată de natură dar, mai ales, omenia eroului. Corect, fără însă a străluci, este cuplul Peter şi Hazel Niles, interpretat de Sergiu Tudose şi Cristina Deleanu.

Sugestivă, deplin sudată cu ansamblul, a fost construcţia, în viziunea lui Paul şi a Mariei Bortnovschi, a unei case mari, cu pereţi masivi, cu piloni grei şi zăbrele ameninţătoare, întărind impresia de austeritate voită.

Ion Apetroaie



„Sub podul Margareta“

FISIER

Cu mai bine de un an în urmă, Teatrul de Stat din Piatra Neamţ prezenta în premieră pe ţară piesa de debut a Ecaterinei Oproiu, „Nu sînt turnul Eiffel“, regia aparţinea lui Ion Cojar, iar decorurile şi imaginea Adrianei Leonescu, ambii de la Teatrul Mic din Bucureşti. Încă de la premieră s-au remarcat, în presă, virtuţile incontestabile ale spectacolului, calităţile actoriceşti deosebite ale interpreţilor principali (Eugenia Dragomirescu şi Virgil Ogăşanu în „Ea“ şi „El“). Ulterior, în special după montarea piesei şi la Municipal, au urmat pasionate polemici în jurul textului, ceea ce n-a făcut decît să reactualizeze interesul pentru o evidentă reuşită dramatică românească. (De altfel, după cum am aflat din interviul acordat de autoare „Contemporanului“, piesa a deşteptat un viu interes şi peste hotare, urmînd a fi jucată pe mai multe scene de prestigiu din străinătate). Revista noastră a considerat de datoria sa să consemneze, cea dintîi, premiera pietreană, subliniind în cronica din iunie anul trecut, că lucrarea Ecaterinei Oproiu „vădeşte o viziune cinematografică asupra realităţii... este o piesă modernă prin ritmul deosebit al succesiunii scenelor, prin limbajul ei contemporan, prin problematică“. În continuare cronicarul apreciază că: „Ajutat de o **„scenografie dinamică“**... Ion Cojar creează un spectacol cu un ritm alert pronunţat, într-o linie simplă şi poate şi prin aceasta deosebit de actuală“. Merită rememorate şi judecăţile de valoare asupra unor interpreţi: „Sub raportul interpretării actoriceşti întîlnim un adevărat recital Eugenia Dragomirescu, Virgil Ogăşanu. În rolul „Ea“, Eugenia Dragomirescu şi-a afirmat bogatele resurse artistice întemeiate pe un amplu registru dramatic... emoţionează prin elocinţa mişcării în scenă, prin uşurinţa cu care trece de la o stare sufletească la alta, printr-o emisie vocală de mare corectitudine şi frumuseţe“. (**„Ateneu“**, nr. 6/1965: **„Pasiune şi lucidi-tate“**, de Constantin Potingă).

Încununarea spectacolului pietrean cu premiul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă pe anul 1965, şi a protagoniştilor cu premiile de interpretare, răsunetul de care s-a bucurat în presă, bucură sincer publicul spectator care a răsplătit, el însuşi, cu recunoştinţă, spectacolele cu „Nu sînt turnul Eiffel“, pe care a avut prilejul să le vadă la Piatra Neamţ, Bacău sau Bucureşti.

*

Ultima premieră a stagiunii teatrale de la Bacău este un spectacol Brecht, prima montare a unei piese aparţinînd marelui dramaturg german pe această scenă. Realizînd în regia artistului emerit Mauriciu Sekler, „Domnul Puntila şi sluga sa Matti“, teatrul a accentuat caracterul popular al repertoriului său, ilustrat şi în premierele anterioare ale actualei stagiuni. În distribuţie: Ion Niculescu-Brună, artist emerit, Mihai Stoicescu, Irene Flamann, Ion Mihăilescu, Mişu Rozeanu, Virgiliu Florescu, Lucia Cosmeanu, Constanţa Zmeu, Lori Cambos etc. Decorurile aparţin lui Al. Olian.

Revista noastră va reveni într-un număr viitor asupra acestui spectacol.

Euritmie şi virtuozitate. Expoziţia Iulia Hălăucescu „Note de drum din R. P. Ungară“

În cariera artistică a Iuliei Hălăucescu „notele de drum“ din ţările socialiste vecine ocupă un loc deosebit de important, fiindcă ele au marcat încheierea unor perioade de creaţie şi au constituit în acelaşi timp punctul de plecare pentru altele.

Astfel, acuarelele vaporoase, de o seducătoare poezie, din R.S. Cehoslovacă ce-au încununat prima perioadă de creaţie a pictoriţei, au prevestit nu numai tema ei predilectă — peisajul citadin — din lucrările ulterioare, ci şi vigoarea ei şi năzuinţa de a realiza imagini solid arhitecurate, de o construcţie lapidară, cu ajutorul unui limbaj plastic expresiv şi original. Aceste imagini, Iulia Hălăucescu le-a adunat cu neastîmpăr atît de pe şantierele industriale cît şi din oraşele în plină transformare urbanistică.

Înzestrată cu o rară spontaneitate a notaţiei, ea a adus pe lîngă savanta cunoaştere a specificităţii culorilor de apă şi o viziune modernă perfect accesibilă, exprimată în această tehnică abreviativă, duşmană acumulării de amănunte nesemnificative şi împovărătoare.

Folosind, după întoarcerea de la Praga, pe o scară tot mai largă, geometrizarea exterioară şi notaţia stenografică, Iulia Hălăucescu şi-a manifestat aproape constant repulsia faţă de pitorescul dulceag şi de prestidigitaţiile feerice. Ea aduce în acuarele un peisaj în care sintetizează caracterele obiectelor, cu contururi îngroşate, de preferinţă, cu tuş negru, şi un colorit intens.

„Notele de drum din R.P. Bulgaria“ — expresie elocventă a acestui stadiu evolutiv — au constituit în acelaşi timp şi preludiul noii perioade în care Iulia Hălăucescu a fost preocupată de redarea lucrurilor în esenţialitatea lor printr-o cutezătoare pătrundere în intimitatea structurii lor şi prin ritmarea măiestrită a compoziţiei.

După cît se pare, şi lucrările pe care le-a expus recent la Bacău încheie o perioadă, dar, spre deosebire de lucrările din perioadele anterioare ele lasă să se întrevadă mai puţin drumul de mîine al pictoriţei. În orice caz, ele nu lărgesc registrul ei tematic — peisagistica — ci doar îl variază puţin cu „Nalbele negre“ şi cu „Florile“ care-i trădează nu numai fermitatea, ci şi rafinamentul care merge pînă la artificiul tehnic.

Iulia Hălăucescu n-a trecut indiferentă pe lîngă grafia unui Braque sau Marquet şi nici pe lîngă notaţiile stenografice ale lui Dufy. Meritul ei esenţial însă constă în faptul că n-a neglijat lecţiile de artă din ornamentica noastră populară şi din scoarţele moldoveneşti în care domină cîmpul negru.

Valorificînd o serie de elemente din creaţia populară, ea a ajuns la un stil propriu, la o esenţă formală căreia i-a aplicat una coloristică. În acest stil abundă curbele graţioase şi liniile de fugă, cu ajutorul cărora se caligrafiază poduri suspendate, străzi întortochiate sau edificii patinate de cernerea necurmată a vremii („Pod suspendat în Budapesta“, „Circulaţie pe pod“, „Treptele pescarilor“, „În port“, „Supleţe“ etc.) care ne înfăţişează un univers deosebit de solid în sobrietatea şi măreţia lui.

În alte lucrări („Parlamentul în zi umedă“, „Plouă în Buda“ etc.) se observă ecoul acuarelelor din Cehoslovacia şi îndeosebi a celei mai izbutite dintre ele — „Praga în ploaie“ — în care Iulia Hălăucescu renunţă la contururile îngroşate cu tuş şi la coloritul saturat de negru în favoarea unei palete bogate în griuri verzui.

De asemenea, în expoziţie au figurat şi cîteva lucrări („Soare pe Balaton“, „Simetrie pe Dunăre“) în care pictoriţa renunţă aproape complet la linie, sugerînd spaţiul doar cu ajutorul nuanţelor.

Toate aceste căutări ale artistei din reportajele prezentate, care sînt documente veridice din ţara vecină şi prietenă, ne arată că Iulia Hălăucescu nu vrea să folosească procedee în general cunoscute. „Han vechi“, „Cartier vechi din Budapesta“, şi alte lucrări atestă că pictoriţa experimentează o altă gamă cromatică, mai caldă şi mai vibrantă.

Grigore V. Coban

orizont artistic

III

realitate şi adevăr în pictură

Poate fi vorba de realitate ca element esenţial în judecata creaţiei artistice? Departe de a însemna o dovadă în sprijinul arbitrarului, al indiferenţei faţă de adevăr, constatarea că o informaţie falsă poate fi tot atît de fecundă pentru o operă de artă ca şi o informaţie adevărată, ne situează, cred, pe un teren foarte solid. O anumită veste îmi poate provoca o bucurie (sau o durere) puternică: sentimentul acesta pe care simt nevoia să-l comunic, să-l exteriorizez, poate da naştere nu numai unui chiot primar, ci şi, pe o treaptă superioară, dacă am aptitudini artistice, unui cîntec sau unei picturi exuberante.

Cîntecul sau tabloul se pot naşte şi-şi păstrează valoarea iniţială chiar dacă ulterior bucuria se dovedeşte nejustificată, bazată pe o confuzie. Nu are cum se ivi însă opera atunci cînd vestea, chiar adevărată fiind, nu răspunde încordării interioare a fiinţei noastre şi deci nu poate stîrni o emoţie autentică — victoria echipei de fotbal nu-mi spune nimic dacă pasiunea mea e matematica sau dansul.

Este obligatoriu să ştim că numai de la acest punct în sus se poate vorbi de artă, de comunicare artistică, de importanţa mesajului, de mijloace, stil, specific, înrudiri, delimitări şi toate celelalte mult prea multe elemente ale criticii de specialitate. Orice tentativă, oricît de doctă şi de perseverentă, de a discuta, cerceta, îndruma, în afara realităţii primordiale a sentimentului, nu are valoare.

Realitatea aceasta a sentimentului situînd obiectul artistic în cîmpul artei sau în afara lui, este cea dintîi clauză nu şi ultima. Artistul este un om care trăieşte între oameni şi se adresează oamenilor. „Sînt om şi nimic din ceea ce este omenesc nu mi-e străin“ (Terenţiu) sînt cuvinte sub care ar trebui, poate, să semneze fiecare artist din lume.

Există o realitate exterioară în mijlocul căreia ne aflăm cu toţii, există o realitate interioară — viaţa sufletească a fiecăruia dintre noi — şi există o năzuinţă generală spre fericire sau spre adevăr, care este imboldul oricărei existenţe omeneşti. Între aceste coordonate se situează şi domeniul socotit atît de mişcător şi nesigur al picturii. Dînd expresie unor emoţii, materializîndu-le, opera de artă cuprnde implicit un ideal uman şi estetic — tendinţa spre fericire, spre absolut, — o reprezentare — chiar subiectivă — a realităţii şi o dorinţă de adevăr. Fără a uita clauza iniţială, trebuie să înaintăm cît de puţin şi în teritoriile învecinate esteticii.

Viaţa se întemeiază şi avansează pe contradicţii dialectice, iar cunoaşterea de asemenea, fiecare etapă a cunoaşterii reprezentînd depăşirea lor. Arta făcînd parte într-un sens larg din viaţă şi acţionînd nu identic, ci paralel şi interdependent cu filozofia şi ştiinţa, nu poate ignora această lege fundamentală fără să se autoanuleze automat. Chiar în clipa cînd vorbim de realitate şi de adevăr, avem de-a face nu cu egalităţi sau sinonime, ci cu o primă şi principală contradicţie („adevăr = ceea ce îi este impus prin propriile sale structuri“; şi „realitate = ceea ce corespunde structurii lucrurilor“).

Agnosticii, dezertorii, apologeţii iraţionalului, nevrînd să cunoască datoria specific umană de a înfrunta şi depăşi — de fiecare dată provizoriu — contradicţiile, lărgesc prăpastia dintre adevăr şi realitate în direcţia completei dezmembrări. Pe de altă parte, neînregistrarea acestei contradicţii, neînţelegerea ei, împiedică însăşi tentativa de depăşire, te lasă în afara unui zid de a cărui existenţă nici măcar nu iei act. Pare surprinzător cum tocmai unii teoreticieni care tratează arta ca un compartiment al cunoaşterii, nu se opresc la problema contradicţiei dintre realitate şi adevăr şi continuă să judece opera numai în funcţie de corespondenţa cu realitatea exte-

Adrian Petringenaru

(continuare în pag. 14)