

O dramatizare „enigmatică“

„ENIGMA OTILIEI“

la Teatrul Național

Bintuie de la o vreme moda dramatizărilor și ecranizărilor, și nu fără oarecare succes. Se pare că reușita se datorește mai mult arhetipului — de obicei epic — care este întotdeauna o operă de largă circulație; totuși o parte din lauri se „transferă“ firește și asupra autorului „adaptării“ respective.

Deși elementara buncredință îl cere criticului să nu pornească în aprecierea unei opere de la prejudecăți (în ultimele săptămâni pe ecrane a rulat chiar o astfel de „adaptare“ mai mult decât reușită — este vorba despre „Becket“) există totuși un viciu de principiu al genului. Nu se pot închide chipurile „călătoare“ ce se pretează la forme diferite. O întreprindere de acest fel înseamnă întotdeauna o sfărâmare a structurii (relația între planul conținutului și planul expresiei) adică o trădare a autorului respectiv. Ce mai rămâne din genul epic al lui Tolstoi (a cărui reușită dramatică în „Puterea întunericului“ este cu totul medioeră) în cazul unei versiuni scenice după „Război și pace“? Pe de altă parte, cum aportul „dramaturgului“ este minim, ca inventar, din moment ce acesta precizează o intrigă deja existentă, coeficientul de gratuitate al întreprinderii este maxim.

Din alt punct de vedere, logic vorbind, față de un text dramatic propriu-zis, spectacolul se constituie ca un metalimbaj de un tip special, regizorul cerindu-i-se calități exegetice nu substanțial diferite de acelea ale criticului literar. Or, în cazul unei dramatizări, calitatea de metalimbaj față de textul de bază, are o versiune scenică; regizorul nu-i rămâne altceva decât să interpreteze interpretarea. Firește că impasul logic este depășit atunci când talentul și entuziasmul (ținând, repet, esențialmente, de spiritul critic) intră în joc și când autorul spectacolului, de preferință aceeași persoană cu autorul adaptării, face corp comun cu opera prelucrată.

Această — mult prea lungă, poate — reflecție ne-a fost prilejuită de vizionarea spectacolului „Enigma Otiliei“ semnat de Iosif Bița (dramatizare) și Ion Cojar (regie).

Impresia predominantă pe care o lasă textul este aceea că aportul „original“ al lui Iosif Bița a fost de domeniul foarfecilor, nu al condeiului. Colajul nu este lipsit de unele abilități, ca aceea de a suprima plecarea lui Felix și a Otiliei la moșia lui Pascalopol, păstrându-se o singură „evaziune“ a Otiliei (precedată însă de acel ridicol joc de-a baba-orba), sau „dialogul“ dintre cei doi tineri după întoarcerea feței de la Paris. Cînd, logicismului pozitiv și candid al lui Felix, Otilia îi replică, subtilă și irațională, cu acorduri la pian. Textura rămâne totuși incoerentă, părăsind multe piste, după simpla lor enunțare („legănatul“ lui Titu Tulea (episodul are, în roman, autentice valențe comice) este expedit printr-o sumară explicație verbală ce nu se reține. La fel pluteste în vag „idila“ Titu-Georgeta.

Iosif Bița și Ion Cojar par să fi luat ad litteram pledoaria călinesciană pentru „schematismul“ clasic. Din oglinda poliedră a romanului n-a rămas decât anecdota sentimentală și eventual, în plan ce totuși secundar, avariția lui moș Costache.

Despre acesta din urmă, Pompiliu Constantinescu spunea: „Cît de puerilă și de romantică, de exterioră este avariția lui Hagit-Tudose al lui Delavrancea, față de spectacolul sobru, uman, de un tragie sinistru din romanul d-lui Călinescu“ (citez din programul de sală în care, cu totul inabil, a fost reprodus articolul criticului). Or, cu toate eforturile lui Ion Fintescu, în piesă apare un avar la Delavrancea.

Nimic din fascinația „pasiunii crepusculare“ (P. Constantinescu) a lui Pascalopol. Se insistă mai ales asupra laturii „paterne“ a acestuia. Geo Barton creează un tutore voluntar, ușor pervers, rigid și solemn (conversația cu Felix după întoarcerea de la Paris), care declamă pe un ton patetic replici ca acestea: „Întotdeauna am spus că ești o fată talentată“.

Clanul Tulea și Rațiu (Aglia — Maria Voluntaru; Aurica — Raluca Zamfirescu; Titu — Gh. Popovici-Poenu — Stănică — Dem. Rădulescu; Olimpia — Cristina Buzanu) execută un „balet“ ridicol cu un puternic iz de bileci și mahala. La căpătîiul lui Costache, lovit de damba, apar în corpore, în sir indian, punându-l pe Titu să-i einte... Marseille-a la vioară, Aurica plinge cu suferință: „Așa mă apucă citeodată cînd aud muzică bună“, menajul Olimpia-Stănică își rezolvă pugilistic, într-un local, diferențele de familie, etc. Din rapacitatea de polițier monstruos a acestui personaj colectiv (în roman) nu rămâne decât o caricatură jalnică și inutil sarjată.

Figură bună face doar generalul Păsărescu (Nicolaie Brancimir), în postura sa de „gaga“ simpatic și „om de lume“.

Cu totul neconvingător este mai ales cuplul central Felix-Otilia.

Nimic din mobilurile care motivează personajul călinescian. Dorința de a face carieră se împotmoleşte în stadiul verbal, enunțată numai. Felix (Traian Stănescu) apare ca un puber inabil erotic, patetic și pisălog. Rigiditatea lui, care în roman era reacția unei moralități contrariate, apare în piesă ca simplu teribilism și bătărănie adolescentină. Cînd tînărul refuză dăruirea Otiliei, el rostește replica ingenuncheată într-o poză de erou hugolian.

În concepția lui Călinescu, Otilia era o personificare a aceluși „ewige weiblich“ și un flaubertian alter-ego al autorului, un reflex feminin al acestuia. În dramatizarea lui Iosif Bița, „enigma“ se rarefiăază pînă la dispariție. Femininitatea eueceroară și indecisă se transformă într-o strengărie frivolă. Valeria Seciu intrupează o ingenuă zvînturatică ce acompaniază la pian certurile familiei Tulea sau furtul banilor lui Costache și lungeste „visător“ vocalele („Te iubește!“) stîrnind delicioase sălii. Din cînd în cînd își reaminteste că trebuie să fie „subtilă“ și atunci teoretizează: „sărutul nu trebuie să aibă rapacitatea asta alimentară... cocoșată pe un scaun.“

Un cuvînt bun se poate spune totuși, la sfîrșit, despre decorurile Adrianiei Leonescu. „Lectura“ plastică a textului este mult deasupra celei dramatice sau regizorale. Casa din strada Antim are o pregnanță, o viață proprie și pe scenă. Scenografia a intuit esența aceluși „fin de siècle“ care trăiește în barocul provincial și decrepît al casei „unde nu stă nimeni“ și știe să comunice această întuție prin coloanele asimetrice și coșevite, ce străpung radicalul podea, ca niște arbori mincinoși de scorburile abia ascunse de scoarță.

Victor IVANOVICI

teatru

De vorbă cu

ION COJAR

despre „Enigma Otiliei“ și dramatizări

— Ce a însemnat pentru dumneavoastră primul contact cu dramatizarea făcută de Iosif Bița după romanul lui Călinescu?

— Un foarte bun pretext pentru un spectacol. Nu am considerat însă această dramatizare ca definitivă. Am raportat-o la roman, considerînd ca obligatoriu din partea mea — atît pentru nivelul la care m-am strădui să gîndesc spectacolul, cît și pentru respectul datorat lui Călinescu — să nu ocolesc dificultățile unei astfel de confruntări, indiferent de timpul afectat acestei operații.

— Care ar fi meritul esențial al acestei dramatizări, și ce v-a impus el?

— Felul în care au fost evitate șabloanele abundente în asemenea întreprinderi. În consecință am căutat să folosesc cît mai mult virtuțile acestei forme foarte scenice a Enigmei Otiliei. Mi-am propus ocolirea unei atitudini obiectiviste față de roman, atitudine ce ar fi dus la enunțarea evenimentelor prin intermediul cortinei scrise, povestitorului; să urmăresc destinele personajelor importante ale romanului nu prin componentele anecdotice, cronologice, ci prin păstrarea unei modalități de expresie specifice romanului lui Călinescu. Considerînd, deci, că acest spectacol trebuie să-l reprezinte în primul și în ultimul rînd pe Călinescu am confruntat împreună cu Florin Nicolau, la modul cel mai sever, dramatizarea cu romanul. De aici s-a născut și dorința mea de a da spectacolului un stil clasic, pe alocuri subliniat printr-o modalitate realistă, care să corespundă caracterului general al preocupărilor lui Călinescu în acest roman balzacian.

— Deci?

— Am încercat să scot în relief felul în care Călinescu a preluat idela „Comediei umane“, dîndu-ne în romanul său acea galerie de tipuri ale societății românești de la începutul secolului. Am renunțat la orice preocupare pentru elementul așa zis modern teatral sau montendat teatrală. Aspectul primordial al temei mele a fost, deci, analiza straturilor intime ale mecanismului omenesc. Am căutat să găsesc echivalențe scenice pentru mijloacele folosite în roman și bucuria mea, poate cea mai mare legată de acest spectacol, a fost aceea că mulți confrăți au subliniat felul în care am reușit să dau spectacolului acel parfum al romantismului. Sînt conștins, firește, că realizarea unor scene, roluri, este încă deschisă discuțiilor.

— Ce ne puteți spune despre „poziția“ atribuită dramatizării, în contextul literar-teatral?

— Este greu de a împăca opinii atît de diverse cum sînt cele exprimate despre oportunitatea sau inoportunitatea dramatizărilor. Nu vîd, însă, de ce ar fi un sacrilegiu să utilizăm materialul de viață existent în prozele de primă mînă mai ales în cazul cînd o dramaturgie, cum este cea a noastră, este săracă. Mă alătur celor spuse de Matei Călinescu chiar în revista dumneavoastră în legătură cu posibilitatea montării scenice a unor dintre „Dialogurile“ lui Platon. Teatrul „Bulandra“ a demonstrat cu „Nepotul lui Rameau“, legalitatea, acoperirea artistică a unor astfel de spectacole. Putem folosi orice material literar, în teatru, care constituie într-o măsură îndestulătoare pretextul, motivul unui spectacol. Ar fi naiv însă, dacă am crede că toate încercările de acest fel sînt sortite succesului.

— Dramatizarea capătă drepturi de text literar cu circulație și statut identic tuturor celorlalte forme de literatură. Credeți că este justificat acest drept de cetate?

— Nu, nu și nu! O dramatizare nu trebuie să aibă circulație. Trebuie să rămînă ceea ce este, textul de spectacol pe care lucrează regizorul spectacolului respectiv în colaborare cu cel care efectuează prima formă a dramatizării. Spun prima formă, fiindcă în timpul elaborării spectacolului intervin nenumărate modificări. Se scot scene, replici, momente în favoarea altora, considerate mai potrivite, ajungîndu-se ca în final dramatizarea să reprezinte colaborarea regizorului cu autorul textului inițial al dramatizării. Așadar, textul, forma lui finală, nu poate reprezenta decât acel spectacol, modalitatea artistică în care a fost gîndit acel spectacol și numai el. Folosind acest text alt regizor folosește de fapt o muncă de gîndire și creație ce nu-i aparține. Finalul „Enigmei Otiliei“, mă refer bineînțeles la spectacolul nostru, s-a născut cu cîteva zile înaintea premierei. El, textul respectiv al acestui final, nu poate reprezenta decât munca noastră, a celor care au realizat acest spectacol.

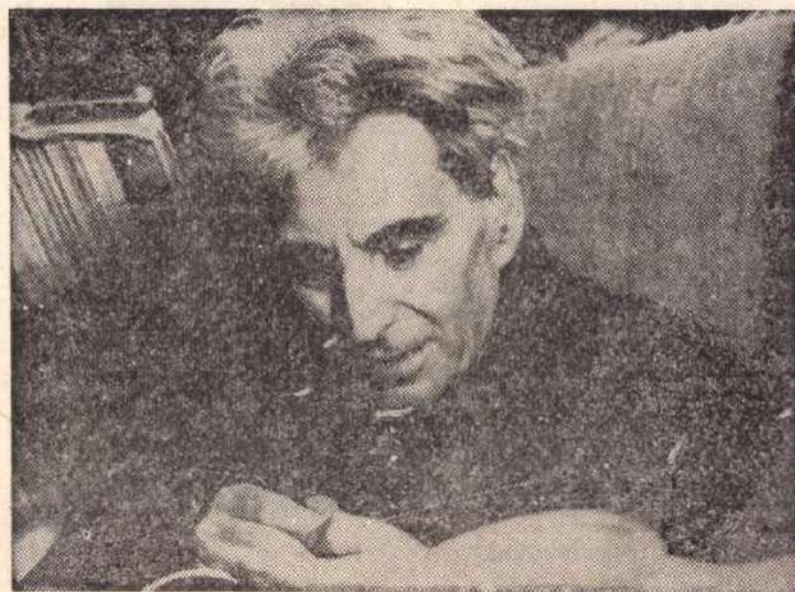
— Pentru cazul în care autorul dramatizării este și autorul romanului dramatizat sau atunci cînd același regizor ar pune în scenă aceeași dramatizare a doua oară, lucrurile rămîn la fel? Adică poziția dumneavoastră este aceeași?

— Bineînțeles. Rebreanu rămîne pentru romanul „Ion“ și nu pentru o eventuală dramatizare după această proză, efectuată tot de el. Eu dacă pun în scenă „Enigma Otiliei“, la alt teatru, nu pot păstra decât schema generală, modalitatea de a cuprinde într-o formă teatrală un roman. În rest totul ar fi altceva, deci și textul dramatizării ar suferi noi modificări. Ar trebui să renunț și la decorul excelent, atît de puternic aluziv, al Adrianiei Leonescu.

— Care sînt nemulțumirile dumneavoastră legate de spectacolul cu „Enigma Otiliei“?

— Au existat aceste nemulțumiri, profesionale, estetice, morale. S-au ivit mai ales atunci cînd descoperam imposibilitatea de a aduce pe scenă momente de o majoră semnificație în roman dar nerealizabile scenic. De-abia în asemenea întreprinderi deosebite simți amara tiranie a limitelor artei căreia te-ai dedicat.

Dorin TUDORAN



ARLECHIN

G CĂLINESCU
DESPRE TEATRU

Un model admirabil de armonie plastică, de desfășurare a grupurilor scenice, de dozare și orchestrare a replicilor, de folosire inteligentă a elementelor dublate și triplate, este „Vlăcu Vodă“. Nici o masinarie, nici un amuzament. Grupele de boieri și țărani simbolizînd țara sînt majestuoase.

Ștefan Vodă, prin ideea pe care o exprimă, vorbește mai tare decît oamenii comuni. Bătrîn și în lupți cu moartea, și totodată disimulat, își trage cuvintele din memorie mai sonor sau mai „în petto“ mereu majestuos și hohotitor ca orga. Căci el își spune în piesă testamentul său, pe marginea grupii. E mîndru, poruncește în gemete și reprimă scrișnirea.

Expresionismul în teatru, ca și suprarealismul francez în poezie: o încercare de a evada din realitatea rezultată din percepție, spre a urca spre ceea ce se pretinde a fi esențele.

Suprarealiștii bergsoniani se refugiază în presupusul flux vital constituit de vis, profesînd deci onirismul și, în ultimă analiză, iraționalismul. Expresionistii, indiferent de aspectele particulare ale dramaturgiei lor, foarte diverse, fugină de naturalism și de raționalism, au ambiția de a se ridica la „idei“, adică la categorii. Teatrul lor este foarte abstract, geografic și viitorist și, din această pricină, cum recunoștea și Werner Mahorholz (Deutsche Literatur der Gegenwart), eminentement pitoresc. Din cauza abstracției și a tipizării excesive, personajele teatrului expresionist nu răsufliă omeneste. Un teatru abstract, chiar cînd are velleitatea de a fi ideologic, rămîne un joc rece fără priză asupra noastră, și ca atare o producție gratuită.

Electra reprezintă în tragedia greacă tema cea mai shakespeariană. Eschil în Choeforele e mai analitic modern, acoperînd cu ceață londoneză spasmurile conștiinței. Sofocle expediază subiectul sumar și brutal propunînd fără să-și dea seama și cu mare claritate un caz de clinică.

Cum un actor retrăiește pe altul în relații de timp, anecdotice, esența îi scapă sau cel puțin n-o poate prinde decît jucînd-o ca pe un rol.

Este iluzia naturalistă că în viața de toate zilele noi vorbim șters și banal și aproape numai în frînturi incoerente. De aceea unii încearcă a spune sublimitățile din Ibsen cu tonul cu care ai cere o perie de dinți. Eroarea stă în aceea de a crede că în planul diurn noi folosim vreo dată asemenea coloquiu lipsit de nervi. Noi țipăm, declamăm, facem țapa, nu cunoaștem efectul muzical al monotoniei.

Se întîmplă uneori ca actorul să uite rolul, sau mai bine zis să nu-l pătrundă, de la început pînă la sfîrșit. În această împrejurare rezultatele sînt dezagreabile. Apare în arta actorului țesătura total desfigurată a tot ce este omenesc, teatralismul în tot ce are mai regretabil.

Cornelle a avut intenția de a zugrăvi „sufflete tari“ într-o epocă mergînd spre moliciune, într-asta constînd romantismul pieselor sale. Eroi sînt victime ale ideilor clare și distincte care nu pot face sinteza elementelor contradictorii, proprii dialecticii vieții.