



Dumitru Chirilă

TEATRU
fragmente dintr-o istorie trăită

Biblioteca Revistei Familia

Această carte a apărut în cadrul proiectului
Familia – 140, finanțat
de Primăria și Consiliul Municipal Oradea



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CHIRILĂ, DUMITRU

Teatru : fragmente dintr-o istorie trăită /
Dumitru Chirilă ; pref.: Mircea Morariu. - Oradea:
Biblioteca Revistei Familia, 2005
ISBN: 973-9401-49-X

I. Morariu, Mircea (pref.)

792

Redactor de carte: Ioan Moldovan
Coperta: Tudor Chirilă
Tehnoredactare: Miron Beteg

Tiparul executat la Imprimeria de Vest,
Oradea, Calea Aradului nr. 105.

România



—

Dumitru Chirilă

TEATRU
fragmente dintr-o istorie trăită

Ediție îngrijită și Cuvânt înainte de
Mircea Morariu

BIBLIOTECA REVISTEI FAMILIA
Oradea – România

2005

<https://biblioteca-digitala.ro>

DUMITRU CHIRILĂ s-a născut la 25 octombrie 1936 în Borșa, Bihor. A absolvit liceul „Emanuil Gojdu” din Oradea, promoția 1954. Din această perioadă datează debutul său scriitoricesc. Licențiat al Facultății de filosofie (secția Ziaristică) în anul 1960. Redactor la ziarul „Crișana”, secția culturală, în perioada 1960-1965. Din 1965 este redactor la revista „Familia”, iar din 1986 redactor șef adjunct până în anul morții sale, 2005. Colaborator la diverse publicații de specialitate, pentru rubricile de critică teatrală. De-a lungul vieții a publicat peste 700 de cronică dramatice, articole de analiză, interviuri și texte publicistice. Deținător în două rânduri (1981, 1987) a Premiului ATM pentru critică teatrală. De două ori a fost laureat al Premiului UNITER pentru cel mai bun critic al stagiunii (1997, 1998). Premiul de excelență la secțiunea publicistică al Primăriei și Consiliului Municipal Oradea. A rămas fidel toată viața profesiei pe care și-a ales-o, iubind-o cu pasiune și punând-o în slujba culturii și adevărului pînă la ultimul rînd tipărit.

Coperta IV: Colectivul revistei „Familia” la începutul anilor ‘70. De la stînga la dreapta: Dumitru Chirilă, Crăciun Bejan, Mircea Bradu, Stelian Vasilescu, Gheorghe Griurcu, Ovidiu Cotruș, Alexandru Andrițoiu (red. șef), François Pamfil, Vasile Spoială. Din fotografie lipsesc Nicolae Balotă și Radu Enescu.

Cuvânt înainte

În prefața piesei sale *Kathie și hipopotamul*, marele scriitor de origine peruviană Mario Vargas Llosa scrie - „Teatrul nu e viață, ci teatru, adică o altă viață, cea a minciunii, a ficțiunii. Nici un alt gen nu manifestă cu atâta strălucire ca reprezentăția teatrală natura problematică a artei .”

Gazetar pur-sânge, Dumitru Chirilă s-a apropiat de teatru tocmai fiindcă era preocupat deopotrivă de teatru și de viață. În 1965, odată cu reparația *Familiei*, a părăsit presa cotidiană spre a se dedica cu precădere reflecției asupra teatrului. A făcut-o cu simț artistic, slujindu-se de marile calități ale ființei sale - eleganța, sinceritatea, acuitatea observației, cultura, stilul, deci cu nedezmintit talent. Însă pe toată perioada cât a colindat teatrele din țară spre a vedea spectacole și a scrie despre ele, Dumitru Chirilă a rămas fidel concepției lovinesciene în conformitate cu care proba de foc a criticului, cea în urma căreia îți dobândești autoritatea în profesie, este cea a onestității și a caracterului. A onestității față de sine, față de alții, față de profesie. Știa că scriind despre ceva atât de perisabil precum spectacolul teatral nu e infailibil. Dar își dorea ca niciodată să nu aibă motive spre a-și reproșa vreodată că textul pe care l-a trimis la tipar ori tocmai a apărut în revistă e marcat de elemente extranece crezului său moral și estetic. Spunea Dumitru Chirilă, în ceea ce cred că a fost ultimul său interviu: „A trebuit să treacă o vreme ca să înțeleg bine teza lui Maiorescu după care criticul trebuie să fie transparent, să se lase străbătut de idei și de soluții care îl surprind”. Dar i-a fost clar întotdeauna că „fiecare spectacol este un început și ori de câte ori mă așezam la masă pentru o cronică, doar acel spectacol îl aveam în față”. Ținând cont de

prestigiul și dragostea de care s-a bucurat printre cronicari, e sigur că a izbutit să-și atingă țelul. A fost iubit și prețuit deopotrivă de actori, regi-zori și scenografi, chiar dacă uneori fișa postului i-a cerut să producă și supărări. Ele au trecut repede pentru că, odată consumată emoția, cei „supărați” nu puteau să nu realizeze calitatea argumentației, ordonarea ideilor și a cuvintelor, alcătuirea frazei, într-un cuvânt capacitatea de a reface prin cuvinte ceea ce s-a petrecut pe scenă. Faptul că în cronică se exprima un spectator avizat și atent și un analist reductibil era evident, tot la fel cum evident era că Dumitru Chirilă se număra printre acei comentatori care știau despre ce vorbesc și iubeau teatrul. De unde și exigența sa. Spunea colegul meu în același interviu — „Am fost cât se poate de exigent când dragostea mea pentru teatru atingea cote maxime”.

L-am cunoscut pe Dumitru Chirilă în urmă cu mai mult de 20 de ani și i-am devenit colaborator apropiat. Am știut întotdeauna că adora să meargă la teatru, tot la fel cum îi plăcea să spună și să asculte povești. Și asta pentru că teatrul e locul magic în care se spun și se văd povești frumoase. „A visa, a-ți imagina, a scrie ficțiuni (ca și a le citi, a le viziona sau a crede în ele) este un protest pieziș la adresa mediocrității vieții noastre de zi de zi și o modalitate, trecătoare dar efectivă, de a-i da cu tifla”, scria același Llosa. Când nu a mai putut vedea povești, când viața i-a dat cu tifla nemeritat și dureros, Dumitru Chirilă a devenit cel mai nefericit om. O nefericire mai mare decât boala, despre care prefera să nu vorbească, dar pe care i-o intuiam cu prilejul fiecărei întâlniri.

Acum, când nefericirile pământești ale lui Dumitru Chirilă s-au încheiat, revista *Familia* a hotărât să adune în pagini de carte o parte din cronicile scrise între 1965 și 2003. Fatalmente, selecția pe care am operat-o e incompletă, subiectivă și — oricând — amendabilă. Dar sper că va părea relevantă pentru amploarea preocupărilor și pentru ceea ce a însemnat pentru critica teatrală românească Dumitru Chirilă. Așa că nu pot decât să îmi doresc ca, pe celelalte tărâmuri, această carte să-i poată sluji colegului meu drept argument ca atunci când e întrebat „tu ce ai vrut să te faci de ai ajuns critic?”, să poată răspunde fără ezitare „asta am vrut, să fiu critic”.

Mircea Morariu

TEATRUL DIN ORADEA

ÎNTRE DOUĂ STAGIUNI

Cea de a X-a stagiune a secției române a Teatrului de Stat din Oradea a confirmat faptul că acest colectiv își desfășoară activitatea la un nivel artistic ridicat, deși nu se poate vorbi de un progres față de stagiunea anterioară. Semnificativ în acest sens ni se pare faptul că în fața comisiei de selecție pentru recenta decadă a teatrelor dramatice au fost prezentate două spectacole ale stagiunii 1963-1964 („Luceafărul” și „Vizita bătrânei doamne”). În evoluția unui teatru sunt posibile și asemenea mici descreșteri (au mai fost și la Oradea), ele nefiind alarmante decât atunci când apar tendințe de permanentizare. Nădăjduim că n-a fost decât o nedorită „relaxare” în preajma asaltului spre realizări neatinse încă în activitatea teatrului. Nu e un motiv de alarmare, dar nici nu trebuie trecut cu vederea acest fenomen. Seriozitatea unui colectiv teatral poate fi apreciată nu numai după „vârfurile” producției sale, ci și după limita inferioară a calității. Or, chiar dacă în această stagiune n-au fost egalele cele mai reprezentative spectacole ale sezonului anterior, nici nu s-a coborât sub un nivel onorabil, fixat de activitatea de până acum a teatrului și de nivelul mișcării noastre teatrale în ansamblul său.

Dar să recapitulăm stagiunea recent consumată.

„Horia” se înscrie pe linia fericitei inițiative a teatrului de a prezenta în fiecare an câte o piesă istorică. Principiul tematic, în primul rând, și posibilitățile de acoperire a distribuției au condus spre a-

legerea piesei lui Mihail Davidoglu, o lucrare ce ridică multe semne de întrebare asupra valorii sale artistice. Intervențiile asupra textului și spiritul de răspundere al trupei au făcut ca spectacolul să se prezinte la un nivel avansat. Afluența publicului orădean precum și primirea entuziastă de care s-a bucurat spectacolul în diferitele orașe în care a fost prezentat indică nu numai valoarea sa ci și utilizarea montării pieselor istorice, atât de apropiate sufletului fiecărui spectator. Regizorul Ion Deloreanu a confirmat că teatrul istoric reprezintă pentru el punctul forte, iar actorii Vasile Constantinescu (în rolul titular), Nicolae Toma, Liviu Mărtinuș, artistul emerit Dorel Urlățeanu, Eugen Țugulea, Anca Miere Chirilă, Valentin Avriganu și Mișu Vladimir au avut contribuția cea mai substanțială la reușita spectacolului.

Comedioara lui H.Nicolaide și I.Berg „Dragoste... poveste nouă” reprezintă punctul nevralgic al stagiunii. Producția unor astfel de lucrări, prelungire în diverse variante a teatrului boulevardier, este destul de prosperă în ultima vreme. Numai printr-o hotărâtă rezistență a teatrelor față de tentațiile acestui gen facil producția va putea fi oprită, evitându-se astfel cheltuiala inutilă de muncă și talent din partea trupelor, iar gustul public va fi ferit de acțiunea nocivă pe care o exercită manufacturile gen „Dragoste... poveste nouă”.

Una din izbutitele comedii ale lui Tudor Mușatescu, „...Escu”, a readus stagiunea la linia de plutire. Regia elegantă a lui Dorel Urlățeanu, realizările actricești datorate lui George Pintilescu, Lili Mihăilescu, Valeriu Grama, Constantin Simionescu, Jean Săndulescu ș.a. au concurat la realizarea unui spectacol de succes.

„Vopone” de Ben Jonson a adus în actualitate o veche problemă: cum și pentru ce îi jucăm pe clasici? Spectacolul realizat de Ion Deloreanu nu a dat răspuns întreg acestei întrebări, având o prea slabă rezonanță contemporană. În ansamblul său spectacolul a fost tenant, lipsit de vervă. Cauza, ni se pare, constă într-un exces de seriozitate (a se citi: uscăciune).

În sfârșit, cu „Vedere de pe pod” colectivul orădean a abordat marele repertoriu contemporan, în care a obținut de regulă succese de răsunet (vezi: „Ciocârlia”, „Omul care aduce ploaie”, „Vizita bătrân-

nei doamne”, „Poveste din Irkutsk”). Spectacolul acesta a păcătuit prin niște plusuri și minusuri. Plusuri în materie de dramatism, care a fost extins uneori până la melodramă, și minusuri în ce privește interiorizarea. Departe de noi gândul de a-l considera un eșec. Nu s-a ridicat însă la nivelul așteptat. Avem impresia că regizorul Valeriu Grama n-a reușit să-și impună concepția. Tot timpul ni s-a părut că regizorul a vrut altceva dar că intențiile sale au fost doar parțial realizate. Din distribuție reținem în primul rând pe Eugen Țugulea.

Stagiunea viitoare anunță: „N-a fost prea târziu”, de Virgil Stoenescu – o piesă despre tineri și despre etică, scrisă la nivelul mediu al dramaturgiei noastre actuale; „Mihai Viteazul” de Octav Dessila – în premieră pe țară și conformă acelui program de a aduce în fiecare an o filă de istorie în repertoriu; excelenta comedie a lui Evgheni Șvarț, „Regele gol”; „Jupiter se amuză” de Cronin, „Șantajul” de Irvin Shaw – de asemeni inedite în repertoriul teatrelor noastre – și de mult nejucata comedie a lui Tudor Mușatescu „Visul unei nopți de iarnă”.

Nu ne propunem să discutăm aci eventualele imperfecțiuni ale acestui proiect de repertoriu. Este greu să întocmești o listă (mai ales la rubricile destinate dramaturgiei originale) în care să fie numai piese de mare valoare, nejucate până acum la Oradea, pe cât posibil puțin jucate și la alte teatre, iar la televiziune deloc, care să atragă publicul și să corespundă posibilităților de distribuire pe care le are teatrul. Sunt o sumedenie de criterii care concură la întocmirea repertoriului și care, de multe ori, se exclud reciproc. Ce am dori însă pentru viitoarea stagiune? Ca odată această listă de piese adoptată, ea să fie și respectată. Cu un an în urmă, la plenara Consiliului teatrelor, proiectul de repertoriu al secției române a teatrului orădean a fost lăudat. Dar din acel proiect s-au jucat până la urmă doar două peise, și n-a fost singura stagiune în această situație.

Nu susținem că un repertoriu odată adoptat devine imuabil. Dacă, de pildă, în revista *Teatrul* ar apare o piesă excepțională (dă, doamne!) nu trebuie așteptată viitoarea stagiune pentru a o juca. Dar nici să ne jucăm de-a repertoriul nu se poate.

Sunt însă cazuri când schimbarea unei piese din repertoriu este determinată de alte motive, și cu asta ne referim la o greutate permanentă a teatrelor din regiuni. La alegerea unei piese s-a avut în vedere un anumit actor, dar până la premieră acesta s-a mutat la alt teatru. Unii actori sunt ca fotbalistii: păsări călătoare care se lasă racolate cu te miri ce. Indulgența regulamentelor în vigoare creează multe neplăceri și perturbații în activitatea teatrelor. Spectacole pentru care s-a muncit luni de zile și s-au cheltuit zeci de mii de lei trebuie scoase de pe afiș pentru că a plecat unul sau doi interpreți, iar înlocuirea lor ar cere timp îndelungat. De cele mai multe ori această migrațiune se face din motive minore, extraartistice.

Se discută în ultima vreme foarte mult despre pauperitatea repertoriului original contemporan. Într-adevăr, poți număra pe degete piesele bune apărute în ultimii ani. Ce ni se pare curios la secția română a teatrului orădean este constanța cu care s-a abținut să joace cele mai de seamă realizări ale dramaturgiei noastre. Și pentru că nu e greu de exemplificat, vom aminti că din piesele lui Horia Lovinescu s-a jucat doar „Surorile Boga”. Întotdeauna au existat scrupule privind distribuția. Ori nu înțelegem de ce o trupă care a abordat cu deplin succes mari capodopere ale dramaturgiei universale n-a avut curajul să-l joace pe cel mai reprezentativ dramaturg al nostru. Înscrierea în repertoriu a celor mai valoroase opere ale dramaturgiei originale, care discută aspecte majore, esențiale ale contemporaneității, o strânsă colaborare cu autorii dramatice (inclusiv sprijinirea și promovarea, sub egida calității, a autorilor locali) în vederea lărgirii ariei tematice și a valorii artistice a pieselor, iată câteva sarcini permanente și de primă importanță ale teatrului.

(Revista *Familia*, nr.1/1965)

ROMULUS CEL MARE

Dürrenmatt este la ora actuală unul dintre cei mai jucați autori străini pe scenele noastre. Teatrele găsesc în piesele sale o formulă fericită de întâlnire a unui text dens în idei cu succesul de public, pentru că Dürrenmatt este unul dintre puținii autori care n-au uitat că teatrul este o artă a maselor și pentru ca să fie într-adevăr eficient trebuie în primul rând să se facă accesibil. Cu *Romulus cel Mare* autorul elvețian înnoadă o tradiție strălucit reprezentată cu câteva decenii în urmă de Shaw. Ne aflăm în fața unui text în care istoria este folosită ca pretext pentru dezbaterăa unor idei contemporane. Și credem că termenul de dezbateră își găsește rar o mai deplină accepție decât la Dürrenmatt, ale cărui lucrări sunt întotdeauna teze dezbătute, cu concluzii clare, discutabile ce-i drept sub aspect politic și sociologic, dar în nici un caz de desconsiderat. Dürrenmatt este un sceptic. Concluziile sale comportă o mare neîncredere în posibilitățile ființei umane de a se pune de acord cu sine însăși și de a pune un semn de identitate între principii și viață. Pentru noi, cei multă vreme obișnuiți cu o literatură funciar optimistă, aceste concluzii par scandaloase. Dar după o nu prea îndelungată meditație, păstrând numeroase rezerve, sfârșim prin a face unele concesii, pentru că adevărul stă foarte rar în extreme.

Spuneam că *Romulus cel Mare* este o piesă de factură shaw-iană. Da! Prin replicile spirituale și aluzive (aluzii care, evident, vizea-

ză contemporaneitatea), prin gaguri, prin șarjarea unor realități istorice și prin anticiparea ironică a unor comentarii istoriografice („Ne așteaptă un întunecat ev mediu” spune unul din personaje în ziua căderii imperiului roman). Asemenea dese „trimiteri” au, pe lângă strălucirea comică, rolul de a pune în evidență actualitatea care stă la baza piesei.

Înfățișând ultimul act al prăbușirii imperiului roman. Dürrenmatt are în vedere societatea în care trăiește, intrată după părerea sa într-un iremediabil proces de descompunere. Răul constă – continuă demonstrația lui Dürrenmatt – în însuși lăuntricul acestei societăți care preferă rațiunii forța. Și cum el exclude orice posibilitate de transformare sau purificare a societății, unica soluție este condamnarea, în sensul cel mai strict, judecătoresc, al termenului. Împăratul Romulus a jucat douăzeci de ani rolul de bufon, ocupându-se exclusiv de creșterea orățăniilor, urmărind cu calm prăbușirea imperiului și obstrucționând orice tentativă de redresare, așteptând ziua când el, Romulus, își va juca rolul de judecător și va pronunța sentința de pieire a imperiului. Dar odată sosită această zi, Romulus va constata că imperiile nu dispar ci doar se înlocuiesc și că în esență nimic nu se schimbă. Aceleași tare care l-au determinat să condamne propriul imperiu se prefigurează în stăpânirile viitoare. Dialogul său cu Odoacru, căpetenia vandalilor victorioși, este colocviul a doi oameni care se recunosc învinși în încercările lor de a asana societatea, pentru că în orice moment al evoluției acesteia poate apare un Theodoric, a cărei unică rațiune este forța, în vreme ce rațiunea nu este niciodată o forță. În asemenea condiții bunele intenții ale unui Aemilian și sincerele lui suferințe devin don-qi-jotism, în vreme ce sunt scoși la suprafață indivizii submediocri de genul lui Tullius Rondus și Mares, cei doi miniștri a lui Romulus. Iar speranțele unora că un anumit grad de civilizație, cultura ar putea ține piept militarismului se dovedesc de un ridicol total. Este inutil să mai arătăm că în acest punct Dürrenmatt polemizează cu acei intelectuali contemporani care cred că cultura poate, singură și prin simpla ei existență, să asigure pacea în lume. Asemenea paralelisme (dar care, poate, nici nu

sunt paralelisme ci pur și simplu idei sau fenomene contemporane plasate într-o „comedie istorică, cu totul neistorică”) sunt multe în piesa lui Dürrenmatt. Aroganța și puterea fabricantului de pantaloni Caesar Rupf amintesc de raporturile actuale între marea finanță și stat. Uneori aceste transplantări sunt atât de transparente încât îmbracă o haină pamfletară care impietează asupra valorii artistice a piesei, indicându-ne momente de un prea evident tezism. E vorba însă de impresii pasagere, care nu pot întuneca pe cea generală: o comedie suculentă, uneori de un umor amar, în spatele căruia se ascunde un om ce își pune grave întrebări în legătură cu destinele actuale ale omenirii și care nu găsește acestor întrebări răspunsuri pozitive.

Regizorarea Sanda Manu de la Teatrul „C.I.Nottara” din București nu a avut o misiune facilă, fiind obligată să omogenizeze o echipă care, deși era alcătuită aproape în exclusivitate din actori de comedie, nu era deloc unitară în ce privește modalitatea de interpretare a comediei. Chiar dacă nu este integrală, reușita e apreciabilă, spectacolul dovedindu-se bine gândit și bine articulat, regizorarea găsind partiturilor actricești un numitor comun, fără a stânjeni particularitățile interpreților. Este ceea ce am admirat în primul rând la talentata regizoare: această știință de a-și impune concepția în deplină concordanță cu personalitatea actorului, de a găsi fiecăruia locul potrivit în structurile ample ale spectacolului.

În confruntarea cu textul lui Dürrenmatt, Sanda Manu a subliniat universul crepuscular al piesei, urmărind cu savoare zbaterea sterilă pentru salvarea unei lumi din care n-au mai rămas decât formele goale și reprezentată de niște oameni care mai păstrează doar măștile. Spectacolul său a pierdut însă un punct esențial: dialogul Romulus-Odoacru, prin care Dürrenmatt avertizează că în orice moment al istoriei se va găsi un stat care se va impune prin forță. În acest moment se află cheia de boltă a spectacolului, dar el n-a căpătat greutatea cuvenită. Poate că nici interpreții n-au dat aici totul. Atât George Musculeanu (Romulus), care a avut în spectacol scene pur și simplu strălucitoare, dovedindu-se posesorul unui stil de comedie de o fermecătoare eleganță și de mare acuratețe, stăpân pe resorturile și miș-

cările intime ale eroului, cât și partenerul său Eugen Țugulea (Odoacru) trebuiau să-și înzestreze în acest moment personajele cu mai multă luciditate. Este o scenă de joncțiune și de stabilire a unei simetrii. Până atunci Romulus a trăit dedublat într-un împărat-bufon și a ajuns în punctul în care dedublarea dispare, omul întâlnindu-se cu sine însuși. Dar acesta este și punctul de început al dedublării lui Odoacru, care va trebui în viitor să stea în fruntea unor acțiuni pe care le detestă. Cerând interpretului lui Odoacru o gestică à la Hitler, prezent în conștiința spectatorului ca simbol al fanatismului și demenței, regizoarea a dezechilibrat simetria atât de frumos propusă de Dürrenmatt.

În afara interpreților deja amintiți, spectacolul a mai beneficiat de câteva certe realizări actricești. Am admirat masca satirică a lui Ion Mâinea (Tullius Rotundus), cu o neschimbată expresie de calm indiferent de gravitatea momentelor și tocmai prin asta generatoare de comic; umorul grotesc atât de specific lui Ion Pater (Zenon), șarjele nu lipsite de feminitate ale lui Maud Mary (Julia) și Gina Nicolae (Rhea), jovialitatea arogantă a lui Octavian Uleu (Caesar Rupf), jocul sincer și nu lipsit de rezonanță gravă a lui Nicolae Barosan (Aemilian), tipul de militar limitat realizat de Vladimir Jurăscu (Mareș), cuplul comic Nicolae Toma-Jean Săndulescu (Achille-Pyram) și nu în ultimul rând pe George Pintilescu (Theodoric), autorul unui tip generic de militar al cărui creier a coborât în vârful spadei. Deși inegale, decorurile lui Traian Nițescu se acordează eleganței și fineții spectacolului, care – în întregul său – reprezintă în actuala perioadă de răscruce a teatrului orădean un util punct de reper.

(Revista *Familia*, nr.10/1967)

MICUL INVERN

Această comedie de Mircea Ștefănescu a ajuns în repertoriul Teatrului din Oradea în speranța realizării unui spectacol de succes, care să optimizeze raporturile dintre teatru și public, mai ales că de data aceasta colaborarea cu regizorul Sică Alexandrescu și talentatul actor de comedie Marcel Anghelescu presupunea un spor de interes din partea publicului. Acum, la câteva săptămâni de la premieră, se pare că previziunile nu se adevăresc, succesul spectacolului fiind relativ, în orice caz nu mai mare decât al altor spectacole din stagiune. Oricât de instabil s-ar dovedi publicul și oricât ne-am plânga de lipsa unor criterii după care să-i putem defini opțiunile, se pare că el dispune de antene secrete prin care – măcar din când în când – reușește să evite mediocritatea. „Micul infern” este, din toate punctele de vedere, o piesă mediocră, în care autorul a pus puțin sentimentalism, puțină duiosie, puțin umor și câteva sentințe morale, cu scopul unic de a place. Nu negăm faptul că piese și mai slabe au avut în alte ocazii succes mai mare, dar nici nu ne întristează rezerva publicului pentru acest gen de piese „bine făcute”, dar lipsite de o autentică vibrație.

Eforturile lui Mircea Ștefănescu de a surprinde în trei etape diferite – tinerețe, maturitate și bătrânețe – evoluția unui cuplu familial, nu depășesc cadrul unei povestiri moralist-sentimentale, în care soții pun la cale farse nostime pentru a se salva reciproc de la adulter, în care rivalii potențiali nu stârnesc decât zâmbete și sunt înlăturați cu

delicatețe, iar recapitularea este prilej de concluzii juste pe marginea vieții conjugale. Dacă teatrul modern, cu întrebările sale grave și cu eroii săi contorsionați, în general, nu a reușit să cucerească pe deplin publicul, nici această piesă simplută nu reușește să-l „prindă”. Chiar dacă pe afiș apare numele lui Sică Alexandrescu sau Marcel Anghelescu.

Reputatul maestru al teatrului caragialean și totodată cel mai încercat regizor în montarea pieselor lui Mircea Ștefănescu, Sică Alexandrescu, a făcut și la Oradea un spectacol de înaltă profesionalitate. Un decupaj foarte studiat pune în valoare scenele-cheie ale spectacolului, punctând fiecare act cu câteva momente – fie comice, fie sentimental-idilice – ceea ce într-o anumită concepție despre teatru are darul de a mobiliza spectatorul, fie prin râs, fie prin lacrimi. Între aceste momente spectacolul curge ca un recitativ între două arii (pentru că sunt spectatori pe care nu-i interesează decât ariile), dar trebuie să apreciem lucrul bine făcut, munca de artizan care știe să dea un lustru materialului cu care lucrează indiferent de calitatea lui.

Prezența lui Marcel Anghelescu în distribuție a fost – probabil – stimulatorie, întreaga echipă prezentându-se într-o plăcută omogenitate. Invitatul de onoare al spectacolului a interpretat rolul Doctorului, cu o înclinare specială spre latura sentimentală a personajului, cu o dublă subliniere a delicateții și purității sale sufletești ce-l face ca o viață întreagă să iubească o femeie inaccesibilă lui. Existau destule resurse pentru ca interpretarea să fie mai nuanțat-ironică la adresa unui – în fond – ratat, chiar dacă ratarea este din motive sentimentale.

Spectatorii orădeni s-au bucurat de reîntâlnirea cu una din actrițele lor favorite: Lili Mihăilescu, de care teatrul s-a lipsit cu prea multă ușurință în ultimele două stagioni. Interpreta a trecut cu aplomb prin stadiile pe care le presupune personajul, de la soacra autoritară și excesiv de curioasă, până la bătrâna care a căzut în mintea copiilor. De altfel aceasta este personajul cel mai izbutit al piesei, cu reacțiile cele mai puțin convenționale.

Cuplul celor doi soți a fost interpretat de Nicolae Toma și Simona Constantinescu. Poate cu un joc mai puțin spontan și mai lipsit

de naturalețe ca de obicei, Nicolae Toma a evoluat totuși la un nivel superior, așa cum talentul său îi cere și îi permite. Dar talentul refuză convenționalul și de aceea actorul s-a simțit stânjenit în numeroasele scene de o banală convenționalitate cărora a trebuit să le facă față. Foarte bună în actul al doilea, atunci când personajul trece de la maturitate spre bătrânețe, Simona Constantinescu dovedește surprinzătoare înclinații spre compoziție.

În rolul Curtezanului, George Pintilescu are o evoluție extrem de inspirată. Personajul său, în compunerea căruia infatuarea și prostia se alimentează reciproc, reușește să depășească condiția textului, constituindu-se ca un tip uman cu putere generalizatoare. O impresie bună lasă în spectacol și Ion Martin în rolul (mai mult decorativ) al Ordonanței.

* * *

Încercările Teatrului din Oradea de a atrage cât mai mult atenția spectatorilor asupra activității sale are rezultate contradictorii. Colaborarea cu personalități marcante ale scenei românești – regi-zori și actori – trebuie continuată. Dacă nu întotdeauna această colaborare înseamnă și succes de public, cauza trebuie căutată și în calitatea textului.

(Revista *Familia*, nr.5/1969)

•

CEZAR ȘI CLEOPATRA

Stagiunea orădeană s-a încheiat printr-un bun spectacol cu „Cezar și Cleopatra” în regia lui N.Al.Toscani, spectacol mult controversat aici la Oradea, din motive nu întotdeauna clare. Faptul că – după o stagiune lipsită de relief – apare un spectacol incitând la discuții e un semn bun, o dovadă că revirimentul deocamdată gestant își anunță apariția. Cu toate neîmplinirile sale, acest ultim spectacol al stagiunii rămâne evenimentul cel mai important nu numai prin valoarea textului literar, poate cel mai valoros din întreaga dramaturgie shawiană, ci și prin reușita artistică.

N.Al.Toscani a realizat un spectacol echilibrat, păstrând echidistanța între o interpretare rutinieră și formulele novatoare cu reușite improbabile, degajat de artificiile care îi tentează pe mulți interpreți de astăzi ai teatrului lui Shaw, cât și de pitorescul la fel de tentant al Egiptului antic. Toscani a urmărit cu precădere și suficientă consecvență ideea: o mare personalitate în raport cu iubirea și puterea.

În raport cu celelalte personaje istorice care au devenit eroi ai pieselor sale, Shaw manifestă față de Cezar un evident complex de inferioritate. De Cezar, Shaw se apropie pentru ca să-l vadă și să-l analizeze, nu pentru a-l arăta zeflemitor cu degetul, ca în cazul lui Napoleon, supus în „Omul destinului” unui necruțător proces de – cum numim noi astăzi – demitizare. Din punctul de vedere al lui Shaw, Cezar este superior și Ioanei d’Arc, pentru că actele sale se nasc din impul-

suri umane, nu are grația mistică ce a constituit forța Sfintei Ioana. Napoleon, în plină glorie militară, după ce descoperise că „dacă un tun lovește un om îl omoară”, rămâne în continuare sclavul conjuncturii și al căsniciei. Cezar este un individ liber, fiecare act al său emanând din conștiință proprie, prin voință proprie. În fața aceleiași situații – pedepsirea dușmanilor, de pildă – poate avea reacții diferite, și condamnă uciderea lui Pompei pentru că nu s-a făcut din porunca sa. Chesterton, unul dintre cei mai prestigioși și severi comentatori ai operei lui Shaw, spunea despre acest erou: „E gata să plonjeze într-un măcel pentru un scop măreț, după cum e gata să plonjeze în mare. Dar să facă așa ceva atât de altul i se pare o atingere a prestanței, la fel de gravă ca și cum l-ar fi îmbrâncit cineva în apă”. Singura obiecție pe care o formulăm față de această afirmație se referă la „scopul măreț”. Cezar nu are neapărat scopuri mărețe ci scopuri pur și simplu. Reținem însă ideea libertății de acțiune pe care și-a cucerit-o Cezar.

O sursă a superiorității lui Cezar față de cei din jur constă în puterea de a-și cenzura sentimentele, de unde posibilitatea de a aprecia fiecare act prin finalitatea sa. Același Chesterton spune că „Cezar e superior nu pentru că iubește mai mult, ci pentru că urăște mai puțin. Cezar este mărinimos nu pentru că inima lui e atât de fierbinte încât să fie răzbunătoare”. Cu alte cuvinte: „Cezar e la fel de rece și singuratic și mort ca și Sfinxul”. Acest atribut, de esență virilă, nu și-l va putea însuși Cleopatra cu toate eforturile sale de a învăța de la Cezar arta guvernării. Ea ordonă uciderea lui Pothinus nu pentru un beneficiu politic, ci doar pentru că acesta a înfruntat-o. Răscoala care izbucnește se datorează faptului că Cleopatra a pus orgoliul deasupra rațiunii. O greșeală pe care Cezar n-ar fi făcut-o. Actul Cleopatrei este un reflex al feminității sale opulente și agresive, în raport cu care Cezar dă un examen suplimentar. Frumoasa egipteancă poate să-i placă lui Cezar, dar nu să-l subjuge.

Vorbeam mai sus de niște pericole majore pe care a reușit să le evite spectacolul lui N.Al.Toscani. Dar teatrul lui Shaw este plin de curse și cine scapă de una cade în alta. Cursa în care a căzut spectaco-

lul orădean este însuși... shawismul. Terorizați de paradoxurile, anacronismele și ironiile din alte piese cu pretext istoric, autorii spectacolului – în frunte cu regizorul – n-au vrut să creadă până la capăt că „Cezar și Cleopatra” este realmente o piesă istorică, o dramă, nu comedie. Replici inteligente și spirituale ale personajului au fost mereu suspectate de o subversivă maliție a autorului. Unele suprimate, dar Cezar a fost apropiat nepermis de generalul Burgoyne și în prea mică măsură luat în serios, autorii temându-se probabil că ar putea fi acuzați de prea multă seriozitate. Cu alte cuvinte au „shawinizat” excesiv. Oscilarea între caracterul acestei piese și imaginea curentă despre teatrul lui Shaw a încetșosat puțin spectacolul, unele scene (când strigătul unui soldat roman imită o sirenă de alarmă, de pildă) sunt de o mare vulgaritate și distonează în spectacol. Ea se răsfărge însă mai ales asupra interpretării lui Mircea Olariu, merituoasă în datele sale esențiale și obligând la o apreciere generală favorabilă, construită pe un teren insuficient de ferm. Există câteva scene – prologul, confruntarea cu Lucius Septimius ș.a. – în care Cezar apare în lumina justă. Există și o permanentă preocupare a interpretului pentru dezvăluirea inteligenței personajului. O inteligență activă, în spiritul autentic al piesei. De n-ar fi fost acel Elemon al comediei...

La debutul său pe scena orădeană, Elisabeta Jar a fost pusă în fața unui greu examen, Cleopatra fiind un rol de mari pretenții. Actrița își bazează interpretarea în primul rând pe plasticitatea mișcării, deosebit de expresivă. Rezultatul a fost atins mai ales în tablourile inițiale, când am văzut o Cleopatră merituoasă în datele sale esențiale și obligând la o apreciere generală favorabilă, construită pe un teren insuficient de ferm. Există câteva scene – prologul, confruntarea cu Lucius animal de pradă, viclean și mereu gata de atac, dar amânând mereu decizia. Această ipostază se cerea depășită, iar complexitatea pe care trebuie să o capete personajul în final ne-a apărut sărăcită.

Câteva din personajele din planul doi rețin în mod special atenția. Ne gândim la Rufio al lui Octavian Uleu, tip de ostaș supus și de o gâlgâitoare vitalitate; la Britannus realizat de Ion Măinea cu un

umor sec de cea mai bună calitate; la Pothinus, în interpretarea căruia Jean Săndulescu se distinge prin sobrietate și expresivitate și la monologul Zeului Ra, spus cu vervă de Ben Dumitrescu. Îi completează cu succes Alla Tăutu (Ftataetea), Eugen Țugulea (Theodotus), Marcel Segărceanu (Achilles) și Carol Lavotta (Lucius Septimius). Pe Nicolae Barosan (Apolodor Sicilianul) îl paște pericolul superficialității, iar Ana Popa l-a apropiat prea mult pe nepotul Ptolomeu de copii din schițele lui Caragiale.

În egală măsură funcționale și creatoare de atmosferă, decorurile Tatiane Manolescu-Uleu completează meritele acestui spectacol pe care-l considerăm punte spre o viitoare stagiune mai bogată în succese.

(Revista *Familia*, nr.6/1969)

UN OM = UN OM

Un Brecht = un Brecht? Se pare că nu întotdeauna. În ultima vreme am văzut pe scenele noastre câteva montări din dramaturgia brechtiană sustrase principiilor teoretice ale vestitului autor și regizor privitoare la arta spectacolului. Spectacolul realizat de Alexandru Colpacci pe scena orădeană se încadrează acestei tendințe de reinterpretare a lui Brecht în afara formulei, ajunsă repede la dogmă, a teatrului epic.

Un om = un om se numără printre piesele de debut ale lui Brecht, fapt care trebuie neapărat subliniat deoarece aparține unei anume perioade în evoluția ideologică a dramaturgului. Mai mult decât în oricare din lucrările sale ulterioare, Brecht este aici un individualist, un solitar. Ideea sa fundamentală este apărarea individului în fața agresiunii colectivului. Galy Gay al său își are un strălucit oponent în Beranger al lui Ionescu. Galy Gay suportă aceeași presiune de „rinocerizare” și – spre deosebire de eroul ionescian – este învins, el este omul care *nu știe să spună nu*, pune mâna pe pușcă nu pentru a se apăra, ci *după* pierderea identității. Ionescu vorbește despre un om care se salvează în fața spiritului distructiv al forțelor gregare, Brecht despre unul care cedează. Am insistat asupra acestei paralele, deoarece ni se pare că prea mult s-a vorbit despre Brecht la modul ideologic-dogmatic, izolându-l din contextul celorlalte importante tendințe ale dramaturgiei secolului XX. Deși vine de pe alte poziții i-

deologice și politice, Brecht se întâlnește cu mulți contemporani ai săi în ideea apărării individului. Curios însă, deși a fost un marxist declarat și cu toate că a teoretizat un teatru în care „omul este obiect de cercetare”, în care „omul este transformabil și transformă”, cele mai multe din personajele sale parcurg drumul în sens negativ, sunt individualități în dizolvare, dramaturgia sa conținând o respectabilă colecție de victime. E adevărat, deși formal vine din expresionism, Brecht își plasează personajele în condiții sociale concrete, ba încearcă și explicații teoretice prin acele monoloage lungi și (astăzi) atât de fastidioase.

Reinterpretarea dramaturgiei brechtienne de care aminteam și pe care a încercat-o, cu mai mult sau mai puțin succes debutantul regizor orădean, pornește de la însumarea experienței diverse a teatrului contemporan. Alexandru Colpacci transformă evoluția lui Galy Gay dintr-o existență posibilă în anume condiții concrete, într-una reală, atenuând în schimb concretețea circumstanțelor în beneficiul unei posibile generalizări. Dar Brecht nu se supune atât de ușor transformărilor, iar regizorul nu a avut nici puterea nici metoda de a se impune total. Modalitatea epică propusă de Brecht rezistă tendinței de încorporare a evenimentului în actul scenic, din care cauză spectacolul este inegal și discontinuu în ce privește concepția. Sunt scene în care intențiile regizorale sunt limpezi și exact exprimate, alternând cu altele nebuloase. În orice caz, tânărul regizor nu-și poate trece acest spectacol de debut la capitolul succese, dar nici de un eșec nu poate fi vorba. Este pur și simplu o încercare îndrăznească, o dovadă de talent, dar în același timp și dovada unei lipse de profesionalitate și – ca urmare – lipsa posibilității de a se impune sau de a convinge echipa actoricească. Ne sprijinim afirmația pe o constatare din spectacol: rareori regizorul a reușit să aducă la un numitor comun modalitățile diferite de interpretare cu care fiecare actor s-a prezentat încă la prima repetiție. Interpretarea cu influențe de pantomimă a lui Grig Dristaru (Jip), șarja lui Ion Abrudan (Fairchild) sau realismul lui Octavian Ulei (Polly), ca să luăm numai exemplele extreme, greu pot fi cuprinse de aceeași acoladă, deși, fiecare pe linia sa, nu poate fi negată.

Rămân însă în această distribuție eterogenă câteva certe realizări, în primul rând cea a lui Nicolae Toma în rolul principal. Actorul trece convingător prin diferitele ipostaze ale personajului: naivul și timidul comisionar, soldatul de ocazie asistând cu o imensă uimire (momentele cele mai remarcabile din spectacol) la transformarea sa și – în cele din urmă – războinicul feroce. Interpretarea lui Toma este nuanțată, punctată cu umor, încadrată unei viziuni dramatice. Pe o linie unitară, pare-se mai apropiată de intențiile regizorale, evoluează Ion Măinea (Uria) – viguros, stăpân pe mijloacele de exprimare –, Ben Dumitrescu (Jesse) și Gina Nicolae (văduva Begbick). Notăm și pe Gheorghe Stana (Wang), Grig Schițcu (Mah-Sing) și Doina Ioja (Nevasta).

Spectacolul acesta a avut una din cele mai lungi perioade de pregătire din ultimele stagii, prelungire cauzată și de unele schimbări fortuite de distribuție. În aceste condiții devine și mai greu de înțeles lipsa de unitate a spectacolului, pe care nu o putem trece pe de-a-ntregul în contul regizorului. Spectacolul suferă și din cauza figurației, în care apar câțiva actori buni ai teatrului. Se pare că rolul de figurant lezează orgoliul profesional (ne abținem să judecăm dacă îndreptățit sau nu), dar în numele aceluiasi orgoliu profesional fiecare actor este obligat să se achite cu conștiinciozitate de orice obligație în clipa intrării în scenă. Au fost în acest spectacol momente penibile, când unui ochi avizat i-a fost ușor să sesizeze lipsa de participare a oamenilor de pe scenă, ajungând să regrete absența mașiniștilor, cei care îndeplineau de obicei asemenea treburi. În momentul când asemenea probleme – mărunte în aparență – devin vizibile în spectacol, ele încetează să mai fie o chestiune internă a teatrului.

(Revista *Familia* nr.1/1971)

APUS DE SOARE

În 1933 se juca la Oradea, după o pauză care a durat peste o jumătate de secol, „Luceafărul”, piesa cu destinul cel mai nefericit din trilogia istorică a lui Delavrancea. Spectacolul de atunci a însemnat pentru Teatrul din Oradea un succes important, îmbunătățind pentru o vreme raporturile cu publicul și atrăgând asupra sa atenția concentrată a criticii teatrale. S-ar putea ca același rol să-l joace acum noua montare din Delavrancea – „Apus de soare” – spectacol remarcabil din multe puncte de vedere, și în primul rând pentru lumina nouă sub care se privește piesa. Fără să fie acoperită de uitare ca „Luceafărul”, nici despre „Apus de soare” nu s-ar putea spune că a fost în permanență în atenția teatrelor, fiind considerată de un retorism excesiv. Călinescu a analizat cu ascuțimea-i de spirit proprie particularitățile retorismului lui Delavrancea, demonstrând că nu iese din zona dramaticului, fiind vorba de un stil propriu celui care a fost unul dintre marii oratori români, idei a căror valabilitate a fost pe deplin justificată de memorabilul spectacol Sadova-Calboreanu, realizat acum 15 ani pe scena Naționalului bucureștean. Creația maestrului Calboreanu în rolul lui Ștefan a intrat de acum în istoria teatrului românesc, fiind în același timp și un factor inhibant pentru actuala generație de actori, o eventuală abordare a rolului însemnând implicit o confruntare cu marele actor, cu forța sa dramatică recunoscută. Abordând drama lui Delavrancea din unghi inedit, regizoarea Nico-

leta Toia a dat interpretului lui Ștefan cu totul alte sarcini decât în versiunile tradiționale, situație în care comparațiile sunt neavenite, iar a-i reproșa interpretului Nicolae Toma că nu are forța dramatică a lui Calboreanu înseamnă refuz de a accepta o altă ipostază a personajului. Spunem toate acestea pentru că la Oradea s-au purtat și se mai poartă aprinse discuții utile și interesante atâta vreme cât nu sunt dominate de spirit conservator.

Regizoarea Nicoleta Toia propune, în locul unei evocări cu mijloacele artei monumentale, o proiecție în legendă, fără ca personajul să-și piardă, din contră, adâncindu-și, datele umane. Esența spectacolului nu mai constă în a aduce în fața publicului monumentul unui supraerou, ci a deschide prin aburi de legendă o fereastră spre o epocă și spre eroul său, surprins în momentul stingerii. În felul acesta Ștefan nu mai este un munte care se prăvale, ci un om care se stinge, cu conștiința datoriei împlinite, dar mai ales cu conștiința că moartea este singurul dușman asupra căruia nu are șansă de victorie, decât posibilitatea de a amâna înfruntarea decisivă. În fața morții Ștefan filozofează, își păstrează seninătatea, își transmite – grav – testamentul spiritual, glumește, se înfioară, dar nu se înspăimântă. Actor de sensibilitate, cu ample vibrații interioare, Nicolae Toma a fost avantajat de concepția regizorală, personajul fiind apropiat mijloacelor actoricești cu care el reușește să se exprime cel mai bine, realizând un Ștefan interiorizat, meditativ, cu reacții temperamentale cenzurate dar nu excluse. Drama se constituie în această viziune asupra piesei lui Delavrancea din ciocnirea dintre marele apetit de acțiune al eroului și limitele la care îl obligă boala și vârsta. Cu fiecare efort cheltuit moartea se apropie, confruntarea devine inevitabilă, pentru ca în final această confruntare să fie precipitată de către Ștefan însuși, în împlinirea unei ultime datorii față de țară. Și Ștefan se stinge, împăcat cu sine și liniștit, ca un gospodar care se duce la odihnă după ce a orânduit totul în casă și afară.

Piesa lui Delavrancea, atât de pronunțat contrară legilor arhitecturii dramatice, a fost convertită de Nicoleta Toia într-o baladă scenică, pentru a cărei realizare au fost chemate în ajutor producții folclorice: cântecul, balada, bocetul, fiecare cu funcții precis stabilite, punctând și potențând momentele-cheie ale spectacolului. Calitățile vo-

cale ale Ancăi Miere Chirilă au fost subordonate unor sarcini dramatice, contribuind la amplificarea scenelor de tensiune. În acest sens cel mai mult și-au atins scopul balada suprapusă rugăciunii spusă de Ștefan în timpul operației și bocetul (interpretat împreună cu Simona Constantinescu). Același aer de baladă este transmis și de scenografia Elizei Popescu-Zisiade, constituită din planuri înclinate ce sugerează suișuri și coborâșuri, „picioare de plai” componente ale spațiului ondulat teoretizat în filozofia noastră culturală.

„Apus de soare” este unul din acele texte dramatice care se centrează în jurul unui singur personaj, solicitând la maximum interpretul principal. Distribuția amplă a chemat pe scenă aproape întregul colectiv, uneori pentru o singură replică. Se pun în asemenea cazuri importante probleme de mișcare scenică, de organizare a grupurilor și reacții colective, rezolvate uneori excelent prin priceperea regi-zoarei și conștiinciozitatea interpreților. Dintre cei cu sarcini mai importante în spectacol, subliniem ținuta și sobrietatea Aliei Tăutu în rolul Doamnei Maria, grația juvenilă pe care Dorina Păunescu a conferit-o Oanei, energia și devotamentul lui Moghilă, frumos exprimate de George Pintilescu. Interpreții boierilor dizidenți – Jean Săndulescu (Ulea), Nicolae Barosan (Drăgan) și George Stana (Stavăr) au fost la înălțimea sarcinilor dramatice, rămânând cu totul remarcabil dialogul Drăgan–Stavăr din actul III, unde cei doi tineri interpreți s-au întrecut în subtilități și fugă de ostentație. Mai remarcăm pe Eugen Țugulea (Arbore) și Geo Nune (Petru Rareș).

Salutar prin originalitate, spirit creator, dorință de inovare, acest spectacol cu „Apus de soare” invită la o și mai mare grijă față de repertoriul clasic original. În numărul trecut al revistei, scriind despre „Despot Vodă” de la Timișoara, ajungeam la concluzii asemănătoare, ceea ce ne-ar permite să credem că ne aflăm în fața unui „nou val” în preluarea regizorală a fondului de aur al dramaturgiei românești. Cât despre teatrul orădean, spectacolul în discuție confirmă că posibilitățile sale sunt mai mari decât se exprimă în mod curent, dar se cere o mai multă efervescență, înlăturarea spiritului rutinier care conduce la soluții de minimă rezistență.

PESCĂRUȘUL

Cehov a fost întotdeauna un examen greu pentru orice teatru, cu atât mai mult pentru un teatru mic cum este cel din Oradea, aflat în căutarea propriei personalități. Pentru un asemenea act momentul trebuie pregătit și pândit, ținându-se cont de alcătuirea trupei și conectarea ei la o anumită tensiune artistică (în teatrele din provincie existând din păcate frecvente „căderi” ale acestei tensiuni, iar fluctuația cadrelor nu dă decât rareori certitudinea unei distribuții adecvate). La Oradea s-a găsit un asemenea moment propice, așa că „Pescărușul” tânărului regizor Alexandru Colpacci și-a luat zborul sub auspicii favorabile. Dincolo de aceste elemente de circumstanță, Cehov însemnează un examen de gândire și maturitate artistică, o solicitare maximală a tuturor disponibilităților de talent și profesionalitate.

Alexandru Colpacci a pornit la realizarea „Pescărușului” de la o experiență fundamentală a teatrului românesc de azi: „Livada cu vișini” în montarea lui Lucian Pintilie, spectacol care a indicat un drum nou în viziunea asupra dramaturgiei cehoviene. Raportul între cele două spectacole nu este de epigonism, ci de comunitate estetică, de continuitate și unitate în diversitatea. Ca și Pintilie, Colpacci apropie pe Cehov de dramaturgia modernă, înglobându-l în tema predilectă a acesteia: alienarea individului și alterarea raporturilor interumane într-o lume crepusculară, ajunsă la punctul de suprasaturare când în

alcătuirea ei nu se poate dizolva nici un element nou care să-i modifice structura. În această lume oamenii se deplasează pe traiectorii definitiv stabilite, valențele libere au dispărut, comunicarea este iluzorie, la fel ca și efortul de voință. Singurul mod de existență a acestor oameni este chinul, un chin în egală măsură vrednic de ironie și de compătimire. Simbolul pescărușului a fost în interpretările tradiționale suprasolicitat (nici Colpacci nu face suficiente eforturi pentru a scăpa de această tiranie), o supralicitare de natură lirică, Nina Zarecinaia fiind tratată doar ca o victimă a unei anumite lumi, când de fapt ea este în primul rând o parte componentă, în egală măsură cauză și efect în caruselul iubirilor nefericite din această piesă, unde fiecare aleargă după altcineva fără să ajungă nicăieri: Medvedenko iubește pe Mașa, Mașa pe Treplev, Treplev pe Nina, Nina și Arcadina pe Trigorin, Dorn (pare-se) pe Arcadina, Polina pe Dorn ș.a.m.d. Fiecare aleargă după iluzia sa suferind, nimeni nu se uită înapoi spre suferința celuilalt: fiecare strigă, nimeni nu aude; fiecare își dorește fericirea, nimeni nu face un gest pentru fericirea celuilalt. În atari condiții însăși ideea de iubire este alterată și redusă la un șir de umilințe care împing individul la o totală depersonalizare. Sinuciderea lui Treplev înseamnă un plus de luciditate, rezistența Ninei un plus de tărie, care îi nuanțează în raport cu ceilalți, dar nu îi trece în altă categorie existențială.

Materializarea acestui program regizoral s-a făcut cu unele șovăieli. Probabil din teama de a nu fi înțeles, regizorul a făcut unele sublinieri ostentative, ca de exemplu în cazul lui Trigorin, căruia i s-a impus o tentă de farseur, contraindicată după opinia noastră. Trigorin este într-adevăr o glorie de mûcava, dar ideea aceasta îl chinuie și pe el, o și previne pe Nina, aceasta continuând să fie îndrăgostită de imaginea sa despre Trigorin, nu de Trigorin cel real. Aici, în raporturile dintre cele două personaje, s-a rupt ceva în echilibrul spectacolului. Foarte talentata Ruxandra Sireteanu a încercat o nuanță critică față de personaj atunci când Nina aleargă spre Trigorin, dar poziția incertă a regiei față de acesta a fost derutantă, atât pentru George Pintelea (interpretul lui Trigorin), cât și pentru parteneră. Am văzut

spectacolul la vizionare și la premieră, pe parcursul a trei zile Trigorin s-a transformat dintr-un ratat într-un cabotin. Prima variantă trebuia păstrată și perfecționată sub aspectul realizării scenice pentru că permite o mai mare complexitate a momentelor nodale ale piesei Nina nu este atrasă în capcană de Trigorin (cum apare în varianta finită a spectacolului) ci intră singură, acceptată (ca o compensație împotriva ideii de ratare a celui care știe că producțiile sale literare vor fi întotdeauna taxate ca „drăguțe” dar mai slabe ca ale lui Tolstoi sau Turgheniev) și până la urmă abandonată pentru că nu și-a găsit locul în golul existenței lui Trigorin. Vorbind despre sublinierile excesive, ar fi trebuit să începem cu micul prolog conceput de regizor: traversând în fugă scena și culisele, personajele se strigă și se caută, ceea ce – mărturisim – ne-a lăsat aceeași impresie ca rezumatul imprimat pe manșeta unei cărți. Gândindu-și atât de frumos spectacolul – în datele sale esențiale – regizorul nu a fost destul de încrezător în propriile sale gânduri, cerând un decalaj – nu prea mare dar sesizabil totuși – între nivelul ideatic și întruchiparea scenică a spectacolului, care rămâne, în ciuda acestor impurități, un moment de artă autentică în palmaresul teatrului orădean. În substanța sa spectacolul a încorporat și contribuția majoră a scenografiei Floricăi Mălureanu. Dincolo de funcționalitate și plastică expresivă, decorul este creator de atmosferă: o vegetație descărnată, agonizantă, fără să dea certitudinea că vreodată a trăit cu adevărat, se conectează excelent la starea de spirit a oamenilor.

Spuneam că la Oradea a fost găsit momentul propice pentru această piesă prin posibilitățile de acoperire a distribuției. Am vorbit despre interpreții a două roluri importante, dar dacă momentul amintit nu este rotund, nu actorii poartă principala răspundere. Spunând asta ne gândim la celelalte momente din evoluția lor. Ruxandra Sireteanu este în primul act o Nina Zarecinaia plină de sensibilitate, un copil cu pupilele dilatate de uimire în fața vieții în care se aruncă fără o suficient de severă cenzură, iar în final o întruchipare a tristeții pricinuite de amare experiențe, prea tare pentru a se declara învinsă, prea slabă pentru a putea fi învingătoare. Pe Trigorin, George Pin-

tilescu l-a surprins de câteva ori în foarte expresive ipostaze: rob al propriei reputații, derutat de succese, doritor de și mai multă glorie, fără a fi pe deplin convins că o merită. Excelent cuplul Mașă-Medvedenko în interpretarea Dorinei Păunescu și a lui Gheorghe Stana, fiecare exprimând nuanțat povara unei grele cruci: iubirea umilitoare, fără sens și fără liman, întruchipând poate cele mai expresive piese ale dramei neînțelegerii și neîmplinirii. Eugen Harizomenov a întruchipat un Treplev într-o perpetuă neliniște: bucuriile îi sunt chinuite de întrebări, speranțele cenzurate de temeri: un însetat de absolut, incapabil să-l ajungă lucid pentru a pune capăt luptei. O compoziție minuțioasă realizează Jean Săndulescu în Sorin, martor implicat afectiv în patimile celorlalți și destrămându-se odată cu ei. Simona Constantinescu a realizat o Arcadina rece, la care iubirea este egoism, lipsa de înțelegere o lezează, dar nu poate da nici pe departe atât cât cere. Ion Măinea (Dorn), Doina Ioja (Polina) și Grig Schițcu (Samraev) s-au încadrat spiritului și atmosferei spectacolului prin evoluții expresive, just dimensionate.

(Revista *Familia* nr.4/1972)

VLAD ȚEPEȘ ÎN IANUARIE

Nu există o obligație expresă pentru teatru față de dramaturgii locali și e bine că nu există, pentru că dacă ar fi s-ar constitui urgent un „repertoriu de provincie”, bântuit de mediocritate și obligații birocratizante. Pe de altă parte, teatrele au o datorie morală de a privi cu atenție în jurul lor pentru a detecta prezența unor virtuali dramaturgi sprijinindu-i (în sensul major al termenului) și lansându-i, nu pentru a agita flamura local-patriotismului, ci pentru a îmbogăți patrimoniul literaturii noastre dramatice. Învingându-și unele rezerve inițiale, teatrul orădean se vede astăzi în postura de beneficiar al debutului unui dramaturg în deplinul înțeles al cuvântului, dincolo de orice suspiciune de provincialism, pentru că formula de dramaturg orădean în cazul lui Mircea Bradu trebuie redimensionată la proporții reale. Știu că nu-i va fi ușor să cucerească scenele bucureștene, despre care se spune că ar fi singurele în măsură să ateste consacrarea (cunoscându-le neîncrederea în numele noi, mai ales fără buletin de București), dar „Vlad Țepeș în ianuarie” este de pe acum o realitate în dramaturgia românească și faptul că numai o problemă de planificare a făcut ca premiera absolută să aibă loc la Oradea și nu la Brașov dovedește că noul dramaturg a început să intre în circuitul teatral.

Am trăit nu cu mulți ani în urmă o modă a dramaturgiei de inspirație istorică, oscilantă între evocarea poetică și alegorie.

Mircea Bradu nu face nici frescă, nici alegorie, drama sa nu re-produce faptul istoric, ci îi caută implicațiile și rațiunea politică. Des-compune acest act, îi caută resorturile declanșatoare, îi stabilește fi-nalitatea, îi pune în valoare semnificația, nu odată pe un ton polemic. Figura lui Vlad Țepeș – pasionantă, misterioasă și controversată – se pretează de minune unei astfel de drame. Mircea Bradu are excepțio-nala idee (din punct de vedere dramatic) de a imagina un Vlad Țepeș care se scoală din mormânt pentru a discuta cu cronicarii săi, de varii apartenențe, explicându-și faptele. Se știe că acești cronicari, în spe-cial cei germani, au acreditat ideea unui Vlad Țepeș (Dracula) de o nemaipomenită cruzime, făcând din el protejatul tiranului sangvin, partizan al crimei gratuite, idee care s-a perpetuat peste veacuri, fiind și astăzi inspiratoarea unor cărți și filme de groază denaturante, în ca-re nu se mai păstrează nimic din esența marelui domnitor, uneori nici măcar apartenența națională. Pledoaria lui Vlad nu este nici scuză, nici apărare, ci o explicare a necesității măsurilor externe. Scena cu boierii este foarte elocventă; aceștia se manifestă fățiș pentru su-punere față de Poartă și manevrează pentru diminuarea puterii cen-trale, împiedicând-o să se împotrivească asupritorului. Apelul lui Vlad la solidaritate în vederea luptei pentru neatârnare rămâne fără ecou în rândul boierilor care, pentru păstrarea privilegiilor, preferă autoritatea externă celei a domnitorului. Măsura lui Vlad este de na-tura unei intervenții chirurgicale: taie în carne vie pentru a opri can-grena să cuprindă întregul organism. În cazul dat numele cangrenei este compus de niște substantive comune: frica, lașitatea, cupiditatea și turpitudinea. Vlad nu cere supușilor săi decât solidaritate, credință în puterile țării și demnitate. Întreaga sa acțiune este îndreptată înspre ridicarea țării la demnitatea ce i se cuvine, aceasta fiind ceea ce cere supușilor și apără în fața vrăjmașilor. Măsurile sale extreme și neprotocolare față de solii turci sunt reacția fermă a demnității ultra-giate, Vlad neînțelegând să facă nici un fel de concesii atunci când sunt nesocotite drepturile și obiceiurile pământului.

O altă idee pe care o abordează piesa lui Mircea Bradu este a- ceea a raporturilor țărilor mici cu istoria. Vlad se plânge mereu că ța-

ra sa e mică și tocmai de aceea nu are dreptul să piardă momentele favorabile afirmării pe care împrejurările i le oferă. Având conștiința propriei valori, Vlad se simte chemat să-și conducă țara spre libertate („Dacă tot suntem un trimis al domnului pe pământ, am vrut să fim și un trimis a neamului meu la poarta cerului”), dar pentru asta nu are prea mult timp la dispoziție, opera sa este o cursă contratimp, actele sale trebuie să fie rapide, atacurile surprinzătoare și fără posibilitatea de replică: „N-am osândit fără dovezi, dar nici prea multe dovezi nu mi-au trebuit. Dușmanii nu i-am căutat, dar nici nu m-am ferit de ei”. Este „într-un fel” o reeditare a mitului lui David, care pentru a-l învinge pe Goliat nu are la îndemână prea multe soluții și nici timp. Intrarea fulgerătoare a lui Vlad în Giurgiu, acolo unde tocmai i se întinsese o capcană, a fost un asemenea act în care îndrăzneala și priceperea au fost stimulate de disperare. Este ceea ce explică și Vlad lui Mehmed în discuția ce urmează bătăliei, când își revendică dreptul de a face totul pentru libertatea țării sale.

S-a spus despre piesa lui Mircea Bradu că ar fi deficitară sub raportul construcției dramatice și al ritmului. Afirmatia conține o bună doză de adevăr, dar pentru perspectivele noului dramaturg nu mi se pare a fi vorba de o deficiență esențială. Meșteșugul construcției se învață, important rămânând talentul, adică posibilitatea de a crea tipuri care să se definească prin acțiune și replică plină de miez. Chiar și în această primă piesă jucată, Mircea Bradu avea posibilitatea de a dinamiza acțiunea dacă rolul cronicarilor în scenă ar fi fost mai activ. În fond aceștia au fost cei care au polemizat cu un Vlad postum, așa că în discuția imaginată de autorul nostru ei puteau fi mai mult decât simpli ascultători, creându-se astfel un conflict scenic deschis, permanent și nu redus doar la momentele evocate.

Regizoarea Magda Bordeianu a simțit caracterul mai static al piesei, mai ales în prima sa parte și a căutat să-l remedieze prin montare. O măsură inspirată și de mare rafinament a fost aceea a transformării evocărilor făcute de Vlad în scenele de „teatru în teatru”, soldații din garda domnitorului fiind cei care joacă – pe rând – rolurile boierilor, solilor sau turcilor din Giurgiu. Se realizează astfel nu nu-

mai un ritm mai alert al spectacolului dar i se îmbogățesc și semnificațiile prin sublinierea sprijinului pe care Vlad îl găsește în păturile de jos, oștenii nemaifiind pe scenă un simplu element de decor, ci o prezență pregnantă, mereu în jurul și la porunca domnitorului. Cu toate acestea spectacolul demarează lent și până la prima retrospectivă se menține în limitele unei largi expunerii, poate și din cauza calofiliei scenice pe care o cultivă Magda Bordeianu, recompensată – ce-i drept – prin momente de o excepțională plasticitate, în care gestul și mișcarea în scenă capătă valori de simbol. Dincolo de aceste preocupări de formă, care atestă o lăudabilă înclinare spre frumusețea actului teatral (în contrast cu tendința multor regizori tineri care vor să șocheze prin dezagreabil), Magda Bordeianu și-a subordonat cu fermitate spectacolul unei idei-pivot: necesitatea istorică a lui Vlad Țepeș și a faptelor sale. Regizoarea proiectează un fascicol de lumină dinspre prezent spre trecut, dar totodată stabilește o legătură dialectică între demult și astăzi, demonstrând că întreaga noastră istorie a fost o luptă grea pentru conservarea ființei spirituale și a demnității naționale.

Chemat de la Târgu-Mureș pentru acest rol, Ștefan Sileanu demonstrează că eforturile teatrului orădean de a-l avea în reprezentare au fost îndreptățite. Actor cerebral, care își filtrează simțurile punându-le în slujba ideii, Sileanu a trecut cu succes prin complexe ipostaze ale rolului, fiind la fel de convingător în patimă și credință, în viclenie și devotament, în iubire și ură. Poate că în prima parte a spectacolului, furat și de limba fermecătoare în care e scrisă piesa, a tratat unele scene cu un lirism excesiv, din care cauză izbucnirile temperamentale, în care se dau adevăratele dimensiuni ale personajului, apar cam târziu și se crează un decalaj între liniaritatea primei părți și ritmurile frânte ale celei de a doua. În orice caz, interpretarea lui Sileanu rămâne un punct de referință, mai ales prin câteva momente de vârf cum ar fi înfruntarea cu boierii și dialogul cu Mehmed.

Spectacolul de protagonist „Vlad Țepeș în ianuarie” oferă celorlalți interpreți partituri de mai mică întindere, dar nu toate lipsite de resurse dramatice. În Laiotă, ucigașul, succesorul și antipodul lui

Vlad, Mihai Păunescu ni s-a părut prea puțin convins și convingător, iar Ion Mâinea (Starețul) deși a dovedit încă o dată numeroasele sale resurse interpretative a fost handicapat, tipologic, de datele rolului. Vlad și Starețul sunt două personajele complementare, primul întruchipând acțiunea, al doilea permanența spirituală, din care cauză l-am fi vrut într-o reprezentare scenică mai imaterială, hieratică, de factura frescelor bizantine, or Mâinea este un actor cu prea multă vitalitate, de tip teluric, pentru a se putea încadra unei asemenea viziuni. La rândul său, debutantul Theo Cojocaru s-a dovedit prea fragil și neexperimentat pentru rolul Cavalerului italian, tip de luptător și aventurier, care străbate Europa pentru a-și exprima admirația față de domnul valah (poate că acesta ar fi fost rolul adecvat lui Mâinea). Sobru și totodată pontând cu umor bine dozat – Grig Dristaru în rolul Armașului. Din grupul ostașilor-actori reținem din suita de momente cele realizate de Eugen Harizomenov (Mehmed), Nicolae Barosan (Curtean și Căpitanul gărzii), Ion Abrudan (Moțoi), Ion Martin (Hamza) și Grig Schițcu (Canonicul), în timp ce grupul cronicarilor (Nicolae Toma, Dorel Urlățeanu, Marcel Segărceanu și Eugen Țugulea) se remarcă prin prezența evolutivă, posibilitățile de individualizare fiind reduse.

Excelentă din toate punctele de vedere scenografia lui Sică Ruscescu, sugestivă în egală măsură pentru cadrul spiritual în care se petrece acțiunea, cât și pentru ideea de permanență ideatică.

În concluzie, un debut dramaturgic mai mult decât promițător, un spectacol bine gândit și realizat, un moment de satisfacție oferit de teatrul orădean care și-a deschis noua stagiune sub bun augur.

(Revista *Familia* nr.11/1972)

REGELE GOL

Cei care cu vreo zece ani în urmă au admirat în montarea Teatrului de Comedie *Umbra* de Evgheni Șvarț, vor recunoaște în *Regele gol* pe dramaturgul spiritual care reușește să convertească motivele de basm în teatru politic. Fără să aibe densitatea și finețea *Umbrei*, această piesă de Șvarț păstrează destule calități pentru a justifica prezența în repertoriu și cheltuiala de efort a trupei pentru realizarea unui spectacol nu lipsit de dificultăți. Scriind un teatru ca *pentru copii*, Șvarț discută în parabole chestiuni grave care frământă lumea contemporană, în cazul în speță raportul dintre guvernanți și guvernați într-un sistem totalitar, de care secolul nostru nu a dus lipsă, propunând ipoteza (de altfel confirmată în practică) că în atari condiții guvernantul nu se impune prin fapte, ci impune despre sine o imagine falsă, pe care guvernații o receptează fără să o analizeze. Cu cât divizii sunt mai aproape de vârful piramidei, cu atât ei sunt mai mult supuși unui proces de alienare, în cadrul căruia adevărul devine subiectiv până la anulare. Farsa tinerilor porcari, care promit regelui un costum minunat, pe care nătărăii și cei nedemni de rangul pe care îl ocupă nu-l pot vedea, creează un simbol excepțional: toți curtenii îl văd pe rege gol, dar nici unul nu are curajul să-i spună, fie pentru că regele nu agreează rapoartele neplăcute, fie pentru că fiecare se crede nedemn de rangul său. Din minciună în minciună, regele apare gol în fața poporului.

Fabula rămâne fabulă, deși în spatele ei trebuie să vedem o societate stratificată, unde până și favoritele regelui sunt militarizate, ierarhizate și fără personalitate, unde ipocrizia constituie principalul mod de parvenire. Înțelegem ușor (poate chiar nu deranjează transparența fabulei) că primul mincinos este „poetul curții” (aluzie străvezie la sistemul de propagandă al regimurilor totalitare), că într-un stat militarizat există diferențe de grad între lustragiu, croitor sau bucătar; că ineptiile regelui devin lege pentru supuși etc., etc.

Un asemenea mediu socialmente poluat este impropriu dezvoltării personalității și sentimentelor. Aici nu poate înflori nimic, decât în măsura în care se distanțează și se opune ambianței, respinge ordinea prestabilită și nefirească. Este ceea ce fac tinerii porcari, apoi prințesa și în cele din urmă poporul, în momentul când farsa cu hainele compromise pe rege și curtea sa. De altfel, bunul simț popular, sinceritatea, iubirea, munca – într-un cuvânt viața –, este ceea ce afirmă dramaturgia lui Șvarț în opoziție cu lumea artificială și falsă a tiranilor.

Regizorul Alexandru Colpacci și-a gândit spectacolul în zonele grotescului, accentuând la maximum structura caricaturală a tipurilor și situațiilor. De multe ori demonstrația se face prin reducere la absurd (de altfel Șvarț însuși propune o asemenea manieră, considerând abaterea de la datele normale ale condiției umane ca o deviere în absurd). Toată această lume de regi, miniștri, doamne de onoare, slujitori de diverse ranguri este privită necruțător, pentru că în mașinaria sa de regulamente, vorbărie și fast este ucisă orice urmă de omenie. Mai palid și mai fragmentat în prima sa parte, spectacolul se lansează irezistibil în cea de a doua, (unde de altfel și piesa este mai solid constituită, iar personajele mai individualizate), beneficiind în această parte și de trei excelente realizări actoricești: Nicolae Toma, Ion Măinea și Ion Abrudan. Actor cu verificate posibilități, atât în dramă cât și în comedie, Nicolae Toma face încă o dată dovada marelui său talent. În interpretarea sa, regele este un tip grotesc, cuprins de mania grandorii care se manifestă invers proporțional cu inteligența. Fanfaron, laș, nătărău și capricios, regele trăiește într-o lume a

închipuirilor, adevărul nefiind raportat la realitate, ci la dorinți. În rolul Primului ministru Ion Măinea realizează o compoziție de zile mari, plină de subtilități, portretizând un tip cameleonic, care se supune capriciilor regelui. Scena mută a vizitei în atelierul țesătorilor este antologică. Triunghiul de forță al spectacolului este completat de Ion Abrudan (Ministrul sentimentelor intime) poate în cel mai bun rol al său de când joacă la Oradea: un găgăuță veșnic agitat în îndeplinirea îndatoririlor, învățând de la stăpânul său arta de a se autoadmira (ca să-și facă curaj), mereu victimă a propriilor urzeli.

Cuplul de prieteni Henrich și Christian, cei care reprezintă în spectacol contraponderea la lumea artificială a curții, a fost interpretat de Nicolae Barosan și, respectiv Theo Cojocaru. Primul, obosit probabil de categoria aceasta de roluri, s-a limitat la o interpretare de rutină, bine concepută dar inexpressiv realizată, în timp ce partenerul său a accentuat frumos luminozitatea personajului, rămânând însă dator în sublinierea inventivității și spiritului rebel al acestuia. Lângă ei, Dorina Păunescu a fost o Prințesă atrăgătoare, alintată dar nu destul nuanțată în interpretare. Roluri de mai mică întindere au prilejuit evoluții cu totul remarcabile din partea lui Marcel Segărceanu (Primarul), Ion Martin (Șambelanul), Mihai Păunescu (Poetul Curții), Grig Dristaru (Valetul), în timp ce Eugen Țugulea (Regele George Bărbosul) a făcut eforturi vizibile pentru a se integra unui spectacol de comedie groasă, gen cu care nu este familiarizat, iar Simona Constantinescu (Guvernanta) nu a fost la nivelul interpretativ cu care ne obișnuise. Grupul doamnelor de la curte (Olimpia Măinea, Doina Iojă, Doina Urlățeanu și Anca Miere-Chirilă) – pe lângă apreciable evoluție ca grup – a prilejuit și momente „solistice” pe merit aplaudate: Olimpia Măinea (Generăleasa) și Doina Iojă (Contesa).

Cu „Regele gol” stagiunea orădeană se menține la un nivel ridicat, păstrând intacte promisiunile de calitate oferite la deschidere.

(Revista *Familia* nr.12/1972)

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

La câțiva ani de la premiera absolută, montarea la Oradea a piesei lui D.R.Popescu „Acești îngeri triști” are o semnificație specială: dovada perenității lucrărilor de autentică valoare, care – dincolo de meșteșug – încorporează o substanțială cantitate de adevăr despre societatea noastră contemporană, lucrări care spun ceva publicului. În fond, fiecare stagiune ne aduce destule piese noi, multe dintre ele sunt taxate drept „evenimente” ale vieții teatrale, dar în scurt timp sunt uitate, iar peste câțiva ani „depășite”. Or, o veritabilă operă artistică nu are dreptul să fie niciodată degradabilă, valoarea în artă nefiind o marfă perisabilă, supusă intemperiilor. Din acest punct de vedere, reacția publicului orădean în fața „Îngerilor triști” a fost reconfortant de receptivă, vie.

Am văzut mai multe versiuni scenice ale piesei lui D.R.Popescu și o considerăm pe cea a lui Alexandru Colpacci printre cele mai interesante, de o apreciabilă personalitate. Pentru tânărul regizor orădean, ale cărui spectacole mai vechi cu „Disparația lui Galy Gay”, „Pescărușul” sau „Regele gol” au constituit cărți de vizită ale unui autentic talent, „Acești îngeri triști” reprezintă un moment de clarificări, de consolidare a personalității și de cristalizare a stilului, având meritul mare de a se fi subordonat ideilor textului fără a renunța la punctul său de vedere, dimpotrivă, exprimându-se în mod creator. Amintim acesteia pentru că am avut ocazia să vedem spectacole cu această piesă, în care n-am recunoscut decât formule preconceptuate. În viziunea lui

Colpacci, Silvia și Ion sunt doi tineri nici mai buni nici mai răi decât alții dar care își spun cu voce tare gândurile. Regizorul a trecut cu nepăsare peste detaliul psihologic, insistând asupra contextelor de idei, a ambianței sociale în care se consumă existențele și a atitudinii față de viață, conflictul fiind tocmai între aceste atitudini și nu între indivizi. Cristescu și Marcu pe de o parte, Ion și Silvia de altă parte, sunt doi poli ai existenței: primii – profitori și lași, activi dar fără coloană vertebrală, în timp ce perechea de tineri caută rostul existenței, pun și își pun întrebări, vor să înțeleagă ce este fericirea și care sunt drumurile adevărate spre ea, simțind – instinctiv – că soluțiile care li se propun nu sunt acceptabile, pentru că obligă la o existență larvară. În spectacolul său, Colpacci dovedește un scepticism ironic, fără ca spectacolul să fie lipsit de lumină și deschidere. Conflictul între cele două atitudini fundamentale față de existență nu se încheie niciodată, în sensul că întotdeauna vor exista oportuniști ca Marcu, Cristescu sau tatăl lui Ion, întotdeauna vor exista indivizi în derivă ca Petre sau Ioana, cărora întotdeauna li se vor opune căutători de adevăr și aspiranți spre fericire de felul lui Ion sau Silvia. Credința în permanența acestui conflict motivează în egală măsură și scepticismul de care vorbeam și luminozitatea spectacolului, puse într-un echilibru dialectic, care exclude atât neîncrederea în frumusețea umană, cât și optimismul de paradă.

Cadrul scenografic oferit de Tatiana Manolescu-Uleu se încadrează acestei concepții, având ca element esențial o ramă care încadrează niște marionete reprezentând fiecare personaj. Intrarea în acțiune sau în obiectul discuției este marcată prin acționarea marionetei respective, în timp ce elementele denumite de autor „amintirile” lui Ion și ale Silviei sunt materializate regizoral prin proiectarea pe două panouri a unor fotografii în negativ. Marionetele au căpătat în spectacol un rol sesizabil, culminând în scena anunțării sinuciderii lui Marcu, în schimb efectul proiecțiilor este discutabil, contribuția lor la sporirea forței de sugestie a spectacolului fiind mică și în bună măsură pleonastice.

Un spectacol bine gândit este stimulat pentru actori, dovedit și în cazul de față prin câteva realizări de indiscutabilă valoare. Eugen Harizomenov are o excelentă evoluție în dificilul rol al lui Ion, reali-

zând în date precise complexitatea personajului. În interpretarea sa Ion este purtătorul aspirației împotriva oportunismului și meschinăriei, dar în egală măsură revoltat împotriva propriei neputințe, a neclarităților și incertitudinilor care îl mistuie. Întreaga sa ființă este o rană deschisă care își strigă durerea. Harizomenov a evitat cu inteligență să facă din Ion un cavaler al binelui, alegând calea mult mai semnificativă din punct de vedere artistic a unui om care vrea binele și frumosul fără să-i fie întotdeauna limpede ce e bine și ce e frumos. În felul acesta Ion devine un permanent semn de întrebare în fața vieții, plasat undeva la „mijloc de rău și bun”. Dorina Păunescu a gândit și redat personajul Silviei în evoluție. Inițial, Silvia este – la fel ca Ioana sau Petre – o existență în derivă, dar întâlnirea cu Ion, acest om care spune cu voce tare ceea ce și ea gândește, o alertează, o face să înțeleagă că viața trebuie trăită altfel, declanșând în ea gânduri și aspirații până atunci înăbușite. Întâlnirea cu Ion nu face din Silvia alt om, ci o ajută să-l găsească pe cel real, o obligă să se pună de acord cu sine însăși, să-și lepede masca de cinism și vulgaritate care îi falsifica personalitatea. Pentru Nicolae Barosan rolul lui Petre reprezintă o compoziție de gen, în care luminozitatea (cam stereotipă) a personajelor precedente se resimte într-o oarecare măsură, dar cu toate acestea nivelul calitativ al interpretării este bun. Barosan a creionat o mică lichea, ajunsă în această stare pentru că nu-și pune problema responsabilității actelor sale.

Revelația ultimelor spectacole orădene, Ion Abrudan, are un final de stagiune puțin obosit. În interpretarea sa, Marcu are toate datele personajului: meschinărie, inconștiență, gândire conformistă, lașitate în fața primei lovituri dure a vieții, totul exprimat fără stridențe, dar și fără surprize. Un rol care menține linia spectacolului, fără să o ridice sau să o scadă. Mia Popescu (Ioana) s-a achitat onorabil de rol, dovedind o apreciabilă doză de sensibilitate. O anumită rigiditate în interpretare îl împiedică pe Marcel Segărceanu (Cristescu) să ducă până la capăt un rol bine conceput, în timp ce Ion Martin (Tatăl) se mulțumește cu intuiții valabile, dar nefinalizate, rămase undeva în stadiul primelor repetiții.

PLOȘNIȚA

Temperamentul vulcanic, afirmarea convingerilor în gura mare, atitudinea tranșantă, specifice poeziei maiakovskiene, s-au transmis și teatrului său. „Ploșnița” – jucată acum de către secția română a teatrului orădean – este (mai ales în prima sa parte) o piesă-pamflet, în care filistinismul mic-burghez este tratat într-o manieră extrem de corosivă. Perioada N.E.P.-ului, atât de generoasă cu scriitorii satirici (vezi romanele lui Ilf și Petrov) a oferit o sumedenie de fenomene negative, care au lezat intransigența revoluționară a unui tribun prin vocație ca Maiakovski, adversar înverșunat al egoismului, al parazitismului de orice natură. Eroul piesei sale – Prisîpkin – renunțând la statutul său de om al muncii în schimbul mezalianței cu „capitalul doborât, dar atât de seducător”, decade în primul rând în titlurile sale umane, amestecându-se într-o faună bizară, de afaceriști mai mult sau mai puțin mărunți, tembelizați de lipsa oricărui ideal, o specie subumană și subculturală. Se pare că lui Maiakovski nu i-au surâs nici tendințele dogmatice, extremiste ale acelor ani post-revoluționari, și în partea a doua a piesei imaginează o societate viitoare realizată după aceste tipare, o societate frigidă, antiseptică, respingătoare prin uniformitate și uscăciune. În lumea aceasta în care până și sentimentele ar urma să fie standardizate până la dispariție, viciosul Prisîpkin ar fi mai aproape de condiția umană decât indivizii care au uitat să sufere sau să se bucure.

„Ploșnița” este o piesă polemică prin excelență, născută din contradicțiile Rusiei post-revoluționare, când noua societate își căuta încă făgașul. Marele poet al revoluției, idealist în sensul cel mai nobil al cuvântului, a atacat cu aceeași vehemență tendințele de îmburghezire ale celor care considerau că revoluția s-a făcut în profitul lor personal, cât și cealaltă extremă: tendința de a forma un om unidimensional și depersonalizat. Din negațiile sale deducem implicit, lumea preconizată cu aproape o jumătate de secol în urmă de Maiovski: un om complex, într-o societate care să asigure bunăstarea materială și desăvârșirea personalității tuturor. Întâlnirea regizorului Alexandru Colpacci cu un asemenea text nu putea duce decât la rezultate fericite. Câteva spectacole anterioare („Un om = un om”, „Regele gol” sau „A șasea putere”) îl recomandau pe Colpacci ca un regizor tentat să denunțe abaterile de la condiția umană. În „Ploșnița”, atât filistinismul și nimicnicia personajelor din prima parte, cât și sterilitatea afectivă din partea a doua sunt vizate cu fervoare.

Infatuarea și suficiența din prima parte, uluiala și sentimentul de claustrare din final au fost jucate cu exactitate și savoare. Vom mai evidenția pe toți interpreții din tabloul nunții – Ion Abrudan, Ana Popa, Marcel Segărceanu, Olimpia Măinea, Mia Popescu, Doina Urlățeanu, Grig Schițcu, Anca Miere Chirilă și Octavian Uleu, precum și aparițiile remarcabile ale lui Nicolae Toma, Jean Săndulescu, Dorel Urlățeanu, Eugen Țugulea, Alla Tăutu sau Nicolae Barosan. În sfârșit – dar nu în ultimul rând – scenografia lui Paul Salzberger, creând în prima parte un cadru îmbâcsit, parcă mirosind a mucegai, în cea de a doua unul arid, de o rece austeritate, ambele înscriindu-se perfect pe ideea spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.12/1974)

DICTATORUL

Al.Kirițescu a scris „Dictatorul” în anul 1943, în plină dictatură fascistă, comedia vizând cât se poate de transparent un personaj de prim-plan al regimului antonescian, furnizând un frumos exemplu de atitudine antifascistă, onorantă pentru întreaga intelectualitate română. Decupând din contextul vremii un anume personaj, punându-l sub lupă și demascându-i putreziciunea morală – materializată în demagogie ordinară, afacerism veros, lichelism politic – Kirițescu a vrut să dea o imagine a întregului, virulența satirei având în obiectiv întreaga structură a regimului, ai cărui stâlpi de boltă au fost corupția, demagogia și eludarea celor mai elementare interese ale maselor populare. Scrisă „la cald”, comedia lui Al.Kirițescu se bucură de sinceritatea și tirul direct al pamfletului, dar suferă sub aspectul forței de pătrundere și de generalizare. Incriminând un anume personaj, ușor de identificat pentru un cunoscător al realităților României anilor '40-'44, și câteva tipuri din imediata sa apropiere, autorul „Gaițelor” a realizat un pamflet dramatic ancorat în lumea faptelor imediate, fără o pătrundere a esenței structurilor dictatoriale, din care cauză piesa se citește sau se vizionează astăzi cu sentimentul pe care ți-l procură un document de arhivă, pentru că personajele „Dictatorului” nu au o transfigurare artistică în stare să le asigure viabilitatea în ochii unui spectator detașat de evenimentele care le-au generat. Atitudinea scriitorului se manifestă cu incisivitatea gazetaru-

lui, fără forța unei suficiente înnobilări estetice a materiei de inspirație. Surprinzătoare aceste limite la un scriitor care în „Gaițele” s-a dovedit capabil de un excepțional simț al esențelor și de la un descendent în ale comedigrafiei al lui Caragiale, ale cărui personaje – inspirate tot din realitățile politice imediate – sunt nemuritoare pentru că reprezintă mult mai mult decât niște fapte. Cum tot neplăcut surprind, în comedia lui Kirilescu, eșuările în melodramă ori de câte ori se dorește o extindere a planurilor sau se încearcă investigații psihologice. Personajul Stan Boldur este neverosimil prin naivitatea cu care se lasă manevrat de dictator, precum și prin gestul sinuciderii. La fel și Lila, fata bună-rea, care alege calea sinuciderii morale, după ce, brusc, are revelația mizeriei spirituale în care fusese împinsă.

Recapitulând, „Dictatorul” este o lucrare în care distanța dintre intenții și realizare este destul de mare, ceea ce face ca ecoul său să fie diminuat. Prezența sa pe afișul Teatrului din Oradea se justifică prin acele câteva momente de satiră necruțătoare la adresa dictaturii fasciste și prin cele câteva personaje realmente izbutite, din fauna vremii, cum ar fi versatila prințesă Țuțubey sau tembelul Coty Adam.

Realizat în regia lui Sergiu Savin și scenografia Tatiane Manolescu-Uleu, spectacolul orădean urmează cu fidelitate sinuozitățile valorice ale textului, alternând momente de vervă satirică cu altele de un sentimentalism inexpressiv. Regizorul n-a fost prea inspirat optând pentru o linie de un realism clasic. O soluție de factură modernă, care să accentueze absurdul situațiilor, permițând în același timp o mai mare libertate fanteziei scenice, ar fi fost – credem noi – mai indicată, ar fi permis aducerea întregului spectacol la un numitor comun, iar actorii s-ar fi simțit mai puțin încorsetați de litera textului. Așa însă, mulți au evoluat destul de modest. Interpretul rolului titular, Eugen Harizomenov, a jucat prea mult sub influența interpretărilor sale anterioare, mai ales tonurile și accentele din „Ploșnița” fiind pe cât de frecvente, pe atât de neavenite într-un spectacol de cu totul altă structură și altă tipologie. Câțiva interpreți reușesc să se impună: Simona Constantinescu a jucat cu nerv și excelent simț al nuanțelor pe Soltana Țuțubey, toate aparițiile ei fiind momente care

au ridicat efectiv linia spectacolului. Alla Tăutu și-a dovedit sensibilitatea mai ales în scenele dramatice, făcându-și cu succes datoria chiar dacă aceste scene, prin construcția piesei, nu „se leagă” cu ansamblul. Bun a fost și Marcel Popa în Adam Coty prin felul cum a redat inconștiența acestui individ, iar Grig Schițcu prin încercarea de portretizare a unui zbir de profesie (Inspectorul Porfir). Jean Săndulescu (von Langeburg) a evoluat egal cu sine însuși, iar Nicolae Barosan a luptat din greu să dea consistență unui personaj insipid, care trăiește mai mult prin actele celorlalți, decât prin propriile întreprinderi (Stan Boldur). Doina Urlățeanu, Eugenia Papaiani și Olimpia Măinea au evoluat corect în timp ce Florența Manea n-a putut surmonta lipsa de profesionalism.

(Revista *Familia*, nr.4/1975)

BALCONUL

Teatrul politic, prea adesea redus doar la unele forme agitatorice ale exprimării scenice, implică o atitudine tranșantă față de o serie de aspecte ale prezentului.

Această combativitate, de pe poziții de înaltă responsabilitate ideologică, civică și politică reprezintă principala caracteristică a noii piese a lui D.R.Popescu - „Balconul” - a cărei premieră absolută a avut loc recent la Oradea, piesă prin care noțiunea de teatru politic trece din domeniul discuțiilor teoretice sau al experimentărilor, în acela al înfăptuirilor. Sub aspectul atitudinii politice, „Balconul” este o piesă-avertisment, prezentând nu o realitate dată, ci o realitate posibilă, și operând nu cu personaje ce au o identitate civilă, ci cu personaje-atitudini, personaje care întruchipează diverse poziții față de normele etice statutare în societatea noastră. Refuzând să discute fenomene secundare, periferice, ale realităților contemporane, noua piesă a lui D.R.Popescu se distinge printr-un lăudabil și pe deplin finalizat efort de revelare a actelor care vizează esența relațiilor interumane și structura morală a societății, prin sublinierea pericolelor care o amenință.

Personajele-atitudine din „Balconul” au totodată o valoare simbolică. David Ionescu este vechiul luptător, cel care și-a pus în joc propria viață pentru cauza socialismului, cel care a contribuit la cucerirea puterii și este chemat astăzi să conducă. Pe plan teoretic, David a rămas consecvent vechilor sale idealuri, dar în practică se îndepărtează insesizabil de ele în măsura în care orgoliul său ascultă elogiile

ipocrite ale tagmei de profitori, de paraziți specializați în a lua totul de la societate, fără a da nimic. Inși ca Alex, Țaporea, Cășină, Bășat, Rozalia, Toderea întruchipează ipocrizia, prostia, tembelismul, cameleonismul; într-un cuvânt: acea atitudine intrată într-un conflict antagonic cu structura morală impusă de socialism. Prin lingușeli interesate aceștia îl îndepărtează pe David de intransigența revoluționară, făcându-l dacă nu părtaș cel puțin oblăduitor al insanițărilor morale pe care ei le practică. Ceea ce pentru David constituie un pericol a devenit realitate pentru fosta sa soție, Stela, autoarea ridicolelor expoziții de turtă dulce, absorbită definitiv de mlaștină, căreia îi aparține deja prin gânduri și sentimente. Fiul lor Adrian simbolizează semnalul de alarmă în fața acestui pericol, simbolizează regenerarea spiritului și intransigența revoluționară. În cele din urmă Adrian este conștiința în acțiune, somând la veghe permanentă, înfruntând fără menajamente întruchipările non-etice. Tocmai de aceea se va complota împotriva lui, se va pune la cale suprimarea lui, pentru că Adrian – ca orice apel al conștiinței – devine incomod pentru cei care și-au făcut un program din călcarea în picioare a tot ceea ce reprezintă valoare morală.

Celebrul titlu al lui Goya, „Somnul rațiunii naște monștri” ar putea sta ca moto și spectacolului realizat de Alexandru Colpacci, a cărui demonstrație conduce la o concluzie limpede: adormirea conștiinței revoluționare, abandonarea principiilor morale generează monstruoziități etice. Tipi de felul lui Bășat, Cășină, Alex et comp., implicit tarele morale pe care ei le întruchipează, nu pot apare decât într-un climat de indiferență, de abandonare a stării de veghe pe care noua societate o cere individului. Unele spectacole anterioare ni-l recomandau pe Colpacci ca un regizor cu un apetit deosebit pentru portretizările în aqua-forte, înclinație care aici a avut un larg câmp de acțiune. Bine servit de interpreți, regizorul a reușit să dea adunăturii de impostori și profitori dimensiunile unei lumi de coșmar, adâncind caracterul de avertisment al piesei. Oscilația între cinism și onctuositate a lui Cășină, cel specializat în discursuri funerare, interpretat de Ion Măinea cu o salutară lipsă de menajamente; Bășat – întruchipat de Ion Abrudan ca un câine care se gudură dar e gata în orice moment să muște; Țaporea – asul sportiv lovit din copilărie de o

imbecilă bună-dispoziție, căruia Radu Neag a reușit să-i redea neantul intelectual; inteligența perversă a lui Alex (Eugen Harizomenov), strategia dopului isteț plutând mereu la suprafață, întruchipată în Rozalia (Simona Constantinescu), sau desăvârșitul tembelism al doctorului Toderea (Marcel Popa) participant la vechi abuzuri – iată elementele constitutive ale unei lumi de coșmar, devoratoare prin lipsa de scrupule, agresivă prin insatietate și o crâncenă cunoaștere a intereselor. În prelungirea ei se află Melpomete, căruia Radu Vaida i-a găsit justele dimensiuni ca ins vindicativ, ce devine unealtă oarbă în mâna celor ce știu să-l manevreze.

Tânărului actor Mircea Constantinescu îi revine dificila misiune de a face din Adrian nu un raisoner sec, ci un personaj viu și convingător. Personajul aduce ceva din neliniștea altor eroi din teatrul lui D.R.Popescu (Ion, din „Acești îngeri triști” de exemplu), dar cu un plus de responsabilitate, cu o mai pronunțată conștiință de sine. Mircea Constantinescu l-a redat ca un arc încordat, gata oricând să arunce săgeți, dar cu un foarte bine definit caracter constructiv, ca un om care delimitează cu exactitate binele de rău. La rândul său, Eugen Țugulea a dat prin interpretarea lui David Ionescu examenul unei mari seriozități profesionale. Am admirat în primul rând echilibrul între ipostazele personajului: acela de om acoperit cu merite din trecut și ins care riscă să se piardă din cauza unei greșite interpretări a prezentului găsind în sine tăria revenirii. Un personaj cu probleme similare este și Voichița, dar într-un stadiu de mai sumară înțelegere a lumii, pe care Ileana Iurciuc a jucat-o cu ingenuă emoție. Doina Urlățeanu a evoluat convingător în rolul Stelei portretizând bine un personaj din a cărui personalitate n-a mai rămas decât amintirea și a cărui demnitate s-a dizolvat în ambiții bovarice. În sfârșit, Eugenia Papaiani a adus cu ireala Fana imaginea de lumină a unui medic sănătos.

Rezolvând în mod fericit ideea de identitate, dar și diferențiere a celor trei locuri de desfășurare, scenografia Tatianei Manolescu Uleu se alătură fericit realizărilor acestui foarte bun spectacol.

(Revista *Familia*, nr.4/1976)

FÂTÂNA TREVI

„Comedia ridiculoasă” *Fântâna Trevi* sau *Adevărul dat pe față* a avut un destin straniu: scrisă în 1644 de către celebrul arhitect și sculptor, ilustru reprezentant al barocului, Gian-Lorenzo Bernini, piesa a fost descoperită abia în 1963 de către Cesare D’Onofrio care o „restaurează” împreună cu alți doi colaboratori, redescoperită și tradusă în românește de Florian Potra în 1971 și, în sfârșit, re-redescoperită (și într-o oarecare măsură re-restaurată) în 1976 de Teatrul de Stat din Oradea, care – după o premieră pe țară și o premieră absolută – și-a trecut pe afiș și o premieră mondială. S-ar părea că instituția orădeană a ținut să forțeze în acest fel o porțiță de intrare în istoria mondială a teatrului, dacă pierduta și atât de târziu regăsită comedie a lui Bernini nu s-ar dovedi plină de savoare și vervă comică, dovedind că nu e vorba de un teribilism din partea celor care o joacă (abia) acum, ci de o vinovată nepăsare din partea altora.

Născută în zodia comediei dell’arte, cu ale cărei tipuri și situații operează în mod predilect, „Fântâna Trevi” are o intrigă ingenioasă și o construcție interesantă, în care formula de teatru în teatru își găsește o fericită aplicare. Într-un pirandellism *avant la lettre*, realitatea și ficțiunea se întrepătrund, se explică și se condiționează reciproc, luminând personajele din unghiuri diferite. Declanșată de un element indiscutabil autobiografic (în personajul central, Graziano, sculptorul, pictorul și autorul de comedii, în jurul căruia se țese o in-

genioasă intrigă, – un soi de spionaj industrial, cum am zice astăzi – pentru a-i fura secretele scenice care-i asigură succesul comediilor, recunoaştem uşor pe Bernini însuşi), derularea piesei angrenează o suită de personaje care, deşi aduse la numitorul comun al tipurilor din *commedia dell'arte* (Rosetta – Colombina, Coviello – Arlechino etc.), păstrează o puternică individualitate, iar umorul pe care acţiunile lor îl degajă are multă naturalitate.

Viziunea regizorului Sergiu Savin, ca de altfel şi a scenografului Petru Voichescu, a vizat esențializarea actului teatral, prin abandonarea fardului, a iluziei scenice. Fără îndoială, o montare tradițională ar fi fost mai comodă, atât pentru interpreți, cât şi pentru spectatori, mai comodă, dar şi mai puţin intelectuală. Refuzând să apeleze la iluziile scenice, care se străduiesc – cu sau fără succes – să înşele spectatorul până la a-l face să uite că se află la teatru, Sergiu Savin îl introduce în secretele de dincolo de cortină, îi arată toate viscerele scenei, păstrându-i trează conştiinţa că lumea din faţa sa este una posibilă, dar nu reală. Întreprinderea, deşi se încadrează într-un curent cultivat cu fervoare de arta modernă a spectacolului, este temerară şi riscantă, pentru că spectatorul nu vrea să ştie prea multe secrete, el doreşte să fie înşelat pentru a se putea pierde – ca la consumarea unui drog – în lumea de iluzii şi fantasme strălucitoare de dincolo de rampă. În bună măsură, regizorul orădean reuşeşte să-şi impună punctul de vedere. Formula sa evidențiază câte o trăsătură definitorie fiecărui personaj, pentru a cărei realizare se apelează la mijloacele întrunite ale artei scenice: cuvânt, expresie corporală, costum etc. În general s-a mers pe contrastul dintre forţa telurică a personajelor de sorginte populară (Coviello, Zanni, Rosetta, Iacaccia ş.a.) şi alcătuirea clorotică, devitalizată a celor „de sus” (Cinzio, Angelica), tot aşa cum un artist autentic ca Graziano este în acord cu sine însuşi chiar şi atunci când se autoironizează, în timp ce impostori sau epigoni ca Allidoro sau Cochet îşi dezvăluie în fiecare moment inconsistența.

Cu toate că montarea este bine gândită iar majoritatea interpretilor îşi fac cum trebuie datoria, asupra spectacolului planează o umbră de neîmplinire, dând impresia că se lasă văzut printr-un geam

aburit. Să fie oare vorba de o eludare a perioadei de finisare, datorată grabei care subminează atât de multe spectacole ale teatrelor din provincie? S-ar putea. În orice caz, vina nu poate să aparțină interpreților, pentru că ei au înțeles, au urmat și servit cu talent concepția regizorală. Mircea Constantinescu a făcut un Coviello de gumilastic, iute la gest și la minte, în buna preluare și stilizare a stilului comediei dell'arte, linie pe care am simțit-o și la Mariana Neagu în temperamentală Rosetta, Eugen Harizomenov, cu al său greoi, dar truculent Zanni Traffiechino, Radu Vaida, fin desenator al cloroticului Cinzio, Ion Abrudan – care a pus în realizarea lui Cochet apreciable resurse comice, precum și George Pintilescu (a cărui revenire pe scena orădeană o salutăm) dovedind siguranță scenică și greutate a jocului. Au mai servit spectacolul, cu evoluții exacte: Ileana Iurciuc (Angelica), Laurian Jivan (Alidoro), Marcel Popa (Iacaccio) și Nicolae Barosan (Sepio), iar Nicolae Moranciu a asigurat o agreabilă însoțire muzicală.

(Revista *Familia*, nr.6/1976)

RHESOS (REGELE TRAC)

În studiul „Cum se aude murmurul istoriei în cântecul scenei”... publicat în *Familia* și inclus în volumul „Clio și Melpomena” Valentin Silvestru atrăgea atenția oamenilor de teatru români asupra unei tragedii a lui Euripide, necunoscută la noi, care aduce cele mai vechi mărturii literare despre oamenii spațiului carpato-dunărean, eroul său – Rhesos – fiind un legendar rege trac venit în ajutorul Troiei și sortit să moară de mâna lui Ulise, înainte de a apuca să intre în luptă. Cum se întâmplă câteodată, teatrele noastre au rămas indiferente la sesizări de mare importanță culturală și este încă un merit al dramaturgului Mircea Bradu acela de a fi inclus în programul anunțat odată cu numirea sa la conducerea teatrului orădean, și valorificarea acestei prime atestări a prezenței strămoșilor noștri în cercul de preocupări al mării culturi universale, realizată prin intermedii ilustre: Homer (subiectul tragediei este extras din cântul X al Iliadei) și Euripide. Cu nimic mai mici sunt și meritele direcției de resort din Televiziunea Română care, subscriind la inițiativa orădeană, a conlucrat la realizarea unui spectacol ce înnobilează repertoriul emisiunilor sale teatrale.

Fără a avea perfecțiunea și profunzimea marilor capodopere ale teatrului antic (ceea ce și explică de altfel prelungita sa rămânere în conul de umbră al atenției generale), „Rhesos” nu-și dezmințe, totuși, sorgintea și apartenența la marea literatură elină. În plus, ea

oferă suficiente dovezi că Euripide a cunoscut destul de bine spiritualitatea tracă, îmbogățind motivul homeric cu elemente noi, care l-au condus pe Mircea Eliade la concluzia că Rhesos ar fi un discipol apropiat al lui Zamolxe. De altfel, originea regelui trac este una mitică, fiind născut din Therpsichora, muza cântecului, cea care în final îl va boci într-un mod familiar încă spiritualității și spațiului nostru geografic. Ajungând la porțile Troiei într-un moment în care Hector se credea învingător, Rhesos va stârni îndoieli în sufletul acestuia (care îl suspectează că vine numai la împărțirea laurilor), dar mai ales va stârni îngrijorarea aheilor, conștienți de forța noului inamic. Cu o superbă demnitate, Rhesos va respinge insinuările lui Hector, arătând că întârzierea se datorează nevoii de a-și apăra propria țară, periclitată de atacul sciților de la Pontul Euxin, după a căror înfrângere s-a îndreptat spre Troia, trecând peste Bosfor, și peste toate frontierele continentului, pentru a-și ține făgăduiala. El nu va apuca să-și arate vitejia, pentru că Ulise și Diomedea strecurați în tabăra troiană pentru a-l ucide pe Hector, conduși de zeița Athena, vor nimeri la cortul tracului și cuțitele lor îi vor ucide somnul. Deplâns deopotrivă de traci și troieni, de Hector însuși, care abia acum înțelege ce mare prieten a pierdut, Rhesos va fi dus de Therpsichora pe meleagurile de baștină, în timp ce slujitorul său cel mai apropiat, rănit și el mortal în încercarea de a-și apăra stăpânul, rămâne neconsolat la gândul că va muri departe de patria sa dragă.

Această afluență de conflicte, în care Rhesos înfruntă patimi omenești, dușmani vicleni și adversități zeești, a fost condusă de regizorul Sergiu Savin cu multă siguranță, fiorul tragic a fost exprimat cu limpezime, într-un spectacol sobru, modern și totodată corect conectat la rigorile teatrului antic. De data aceasta Sergiu Savin a găsit cele mai fericite mijloace pentru adecvarea expresiei formale, de indiscutabilă teatralitate, la conținutul de idei, în plus dovedind și o apreciazabilă sensibilitate la specificul teatrului de televiziune, prin alternarea cu efect a prim-planurilor și a planurilor generale, prin compunerea savantă a cadrelor și – nu în ultimul rând – prin recurgera la unele efecte de montaj. Deși rolul titular nu este și cel mai amplu, Liviu Ro-

zorea l-a adus la ponderea reală printr-o interpretare de înaltă ținută, redând cu plasticitate întreaga noblete și forță lăuntrică a personajului, peste care plutește presentimentul implacabilului destin. Ion Măinea a jucat cu exactitate echilibrul dintre sentimentele contradictorii ce-l încearcă pe Hector. Nicolae Barosan, Ion Abrudan, Eugen Țugulea, Radu Vaida, Ion Martin, Miske László, Técsy Sándor, Mircea Constantinescu, Alla Tăutu, Elisabeta Jar-Rozorea, Anca Miere-Chirilă (prin acompaniamentul vocal) au asigurat calitatea acestui spectacol, remarcabil prin ținută artistică și – în egală măsură – prin semnificație culturală.

Pentru că ar fi păcat ca o realizare atât de evidentă să se consume pe spațiul unei emisiuni televizate, sugerăm teatrului orădean adaptarea spectacolului pentru scenă și includerea lui pe afișul actualei stagiuni.

(Revista *Familia*, nr.9/1978)

ASTĂ SEARĂ SE IMPROVIZEAZĂ

La intrarea în sală spectatorul este surprins și derutat văzând actorii în fața cortinei, machiindu-se, coafându-se, într-un cuvânt: făcând tot ceea ce de obicei se face cât mai departe de ochii sau de știința sa. Pregătirea se întinde mult în timp, până când omul din stal se familiarizează cu acest act premergător spectacolului propriu-zis. Odată cu primele replici ale lui Liviu Rozorea (alias Doctor Hinkfuss, regizorul) atmosfera este creată, bariera dintre scenă și sală este ruptă. Regizorul Alexandru Colpacci n-a făcut altceva decât să aplice cu puține adaosuri indicațiile lui Pirandello din capul primei pagini a piesei sale „Astă seară se improvizează”. Mai târziu va extinde spectacolul și în holul teatrului, pauza fiind o anexă a spectacolului. Nu e vorba de nici o extravagantă, atât de frecvente în practica teatrală curentă, ci de o susținere prin toate mijloacele a ideii pirandelliene privind osmoza dintre scenă și sală.

În întreaga istorie a artei scenice, actul teatral s-a oferit spectatorului în forma sa finală, ca operă finită în care a fost încorporată o anume cantitate de viață, de realitate. Pirandello propune în „Astă seară se improvizează” urmărirea actului teatral în intimitatea sa și nu atât prin devenirea viață-teatru ci mai ales prin sensul contrar: teatru-viață. Preluând această idee, Alexandru Colpacci nu s-a mulțumit să prezinte teatrul ca o formă de organizare a vieții, ci ca pe un dictator care subjugă viața. Spectacolul orădean confirmă afirmația

că Pirandello intensifică sentimentul vieții ca teatru nu al teatrului ca viață. Această idee atinge vibrația maximă în momentul impactului actor-personaj. Tratat cu o tandră ironie, în condiția sa „civilă”, actorul devine autentic abia după renunțare la această condiție. Întotdeauna între actor și personaj se dă o luptă, soldată de regulă cu victoria celui din urmă, cu cât această victorie este mai categorică cu atât crește autenticitatea actului artistic, talentul actoricesc fiind în ultimă instanță capacitatea de a se lăsa în fiecare seară învins de personaj. Cu alte cuvinte o plăsmuire învinge o existență reală, aceasta fiind condiția *sine qua non* a realizării artei teatrale. Există în piesă o scenă deosebit de semnificativă în acest sens: scena morții lui Fluierici. „Bătrânul actor Comis” pus de Doctorul Hinkfuss să interpreteze acest personaj nu poate „muri” până nu se îndeplinește anumite condiții ce țin de statutul său histrionic, opune deci o rezistență în lupta cu personajul și ca atare scena nu va putea fi realizată până când această rezistență nu încetează, dând ficțiunii cale liberă de manifestare.

Concentrată mai ales pe momentul de confluență al artei cu realitatea, prima parte a spectacolului realizat de Colpacci se derulează într-un registru comic, cu luminiscente de ironie, dar mai târziu, pe măsură ce realitatea se subordonează ficțiunii, spectacolul capătă rezonanțe grave. Pirandello n-a fost un autor de imagini luminoase, viziunea sa asupra vieții fiind una sumbră, cu reflexe pesimiste, ceea ce se vede bine și din procesul de lentă dezintegrare a Momminei sub acțiunea corosivă a patologicei gelozii ce-l stăpânește pe Rico Veri. Este acea porțiune a piesei când ea se derulează cu motoarele în plin, când actorii s-au supus total personajelor, când până și doctorul Hinkfuss a fost alungat, cu alte cuvinte a dispărut orice graniță între realitate și artă, aceasta din urmă devenind suverană. Odată ce masca a aderat complet la figură, ea este mai capabilă să exprime esențialul, ca atare personajele-ficțiune care au subordonat actorii-realitate ajung să exprime realitatea într-un mod superior și esențializat. Pierzându-și identitatea în membrii clanului La Croce sau al grupului de ofițeri, actorii ajung la trăiri autentice, ne-subminate de cabotinism, acesta fiind singurul stadiu în care sentimentele există în stare pură.

Traversând, fără îndoială, o experiență extrem de interesantă, interpreții orădeni ai acestui spectacol s-au dovedit, în majoritatea cazurilor, capabili de a face față varietății „măștilor” cerute de teatrul pirandellian. Liviu Rozorea a fost un Doctor Hinkfuss întru totul autentic și convingător în intervențiile sale, fiind în același timp și un veritabil animator al spectacolului, chiar dacă rolul său abundă în considerații teoretice, unele prea evident exterioare axului piesei și chiar dacă se observă (din partea regiei, în primul rând) o tendință clară de epicizare, semn că între Pirandello și interpreții lui de azi s-a interpus teatrul brechtian. Continuându-și seria succeselor, Mircea Constantinescu (Actorul Principal – Rico Veri) a jonglat fin cu floreta ironiei în prima ipostază, cea de actor atins de un cabotinism plin de gravitate, făcând o trecere logică la ceea ce ar putea fi un asemenea interpret după transpunerea în pielea pătimașului Veri. La debutul său pe scena profesionistă, Cristina Șchiopu face dovada unui talent incontestabil, reușind mai ales în partea a doua să exprime stingerea Momminei cu un dramatism autentic și profund. Bun ni s-a părut și Nicolae Toma (Bătrânul Actor Comis – Fluierici) – sobru, dar nu lipsit de savoare. Scena morții, pomenită mai sus, rămâne una din cele mai frumoase ale spectacolului. Foarte aproape de împlinire, dar cu inegalități mai mici sau mai mari sunt și ceilalți componenți ai distribuției: Simona Constantinescu, Mariana Neagu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Laurian Jivan, Ion Abrudan, Radu Vaida, Nicolae Barosan, Marcel Popa, Alla Tăutu (cu o mențiune pentru veritabile performanțe în traviul scenic) etc.

O contribuție majoră la reușita spectacolului o are inspirata scenografie semnată de Dan Jitianu, a cărei idee coordonatoare este reflectarea ca într-o oglindă a sălii de spectacol, sugerând identitatea celor două spații esențiale: sala și scena.

P.S. Nu putem trece cu vederea excelentul caiet-program alcătuit de Elisabeta Pop: de o înaltă valoare literar-documentară și de o impecabilă ținută grafică.

(Revista *Familia*, nr.11/1978)

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Asistăm la o veritabilă explozie de montări Caragiale pe mai toate scenele țării. Numai în capitală se joacă la ora actuală două „Scrisori pierdute”, două „Nopti furtunoase”, se joacă și „Năpasta”, și „Conul Leonida față de reacțiunea”, precum și un spectacol-colaj din nuvele, schițe, scrisori, amintiri și fragmente de teatru. S-au montat în anii din urmă sau sunt anunțate spectacole Caragiale la Galați, Iași, Cluj-Napoca, Craiova, Sfântu Gheorghe, Brașov etc. Fenomenul se explică prin perenitatea operei caragialiene, căreia timpul nu numai că nu i-a anulat valorile și semnificațiile, dar i-a adăugat noi carate ce ne-o fac și mai apropiată prin lumina ce o aruncă asupra unei perioade istorice revolute, dar mai ales prin forța de stigmatizare a unor tare ce se perpetuează dintr-o epocă în alta, odată cu febra puterii, cu diferitele soiuri de parvenitism politic și social, cu eforturile unora de a-și ascunde mediocritatea sub iluzii intelectuale sau morale. Se mai întâmplă că actuala generație de excelenți regizori și actori pe care îi avem să facă din valorificarea operei lui Caragiale cheia de boltă a realizării profesionale, iar această valorificare să fie gândită în sensul major al termenului, prin căutarea (în marea majoritate a cazurilor cu deplin succes) unor sensuri noi în opera marelui Iancu. Nu-i vorbă, această operă se oferă cu generozitate unor asemenea întreprinderi, punând în calea căutătorilor alte și alte părți ascunse până acum ochiului, dând posibilitatea ca spre miezul său să se ajungă pe cărări necunoscute.

În această competiție s-a înscris și Teatrul din Oradea, în primul rând prin cel ce girează, la ora actuală, prin personalitatea sa, realizările cele mai de seamă ale teatrului, regizorul Alexandru Colpacci, „O scrisoare pierdută” sub direcția sa de scenă fiind realmente un important moment artistic, prin bogăția intuițiilor și sugestiilor novatoare. Colpacci răstoarnă o serie de relații și tipologii încetățenite, în primul rând în privința „triunghiului” Trahanache – Zoe – Tipătescu. Până acum am întâlnit un Trahanache într-o avansată stare de senilizare, acuzată evident de tânăra și nurlia sa consoartă, încât legătura ei amoroasă cu Tipătescu devine explicabilă, mai ales că – în virtutea aceleiași tradiții – acesta apărea sub înfățișarea unui berbant strălucitor, mult superior celorlalți prin capacități intelectuale. În spectacolul lui Colpacci întâlnim un Tipătescu chiar foarte tânăr, cam găgăuță dar vrednic cocoșel, cultivat în scopuri personale de o Zoe cam coaptă, care se agață cu înverșunare de viață, punând la bătaie resturile unei frumuseți trecute în amintire și experiența unei lungi cariere erotice, exercitând o influență cvasitotală asupra actelor politice ale soțului și iubitului, iar în cele din urmă și asupra lui Cațavencu, cu perspective și pentru acesta de a se înfrupta din grațiile crepusculare ale primei doamne a județului. Trahanache, la rândul său, urmând același soț docil și credul până la imbecilitate, nu-i rămâne chiar întru totul dator amicului Tipătescu. Reproșându-i acestuia că e „prea iute” ceea ce „nu face pentru un prefect” are în mână fotografia fiului de la universitate, dând de înțeles că postul s-ar potrivi la o adică junelui autor de panseuri despre soțietate și prințipuri. De altfel înclinația spre trădare nu îi este proprie numai lui sau lui Ghiță polițaiul (explicită în text), jocul dublu fiind specific tuturor. Brânzovenescu, de pildă, încearcă să-l tempereze pe colericul amic politic Farfuridi („Tache, Tache fii cuminte!”), dar când se îngroașe gluma nu ezită să șteargă putina, iar una din cele mai remarcabile invenții regizorale este un participant la întrunirea electorală ce pendulează între cele două tabere, ba hipnotizat de logica lui Farfuridi, ba ademenit de viziunile lui Cațavencu, pentru el un veritabil cântec de sirenă. Și cetățeanul turmentat iese din vechile tipare. Cu un echilibru mult mai

stabil și cu o ținută mult mai puțin șifonată, el arată ceva din condiția economică și din profilul socio-moral al celui ce a participat la detronarea lui Cuza și și-a părăsit slujba de la poșta pentru a intra în politică, fiind „negustor și apropitar”. Se refuză ideea unei victime inocente, propunându-se ipoteza unui participant conștient la evenimente, ce-i drept, uneori cu mintea tulburată de libațiunile prelungi.

Toată această lume de intrigi, șantaje, trădări, pactizări, aroganță, umilință, înălțări și prăbușiri produce o continuă vermuială fără sens, o agitație deșartă, în care se consumă enormă energie pentru rezultate derizorii, fervoarea luptei pentru putere fiind văzută de autorul spectacolului ca o imensă inutilitate, ca o deviere a ființei umane de la rosturile ei firești. În spectacolul lui Colpacci nu sunt satirizate doar metodele ci în primul rând scopul luptei politice, competiție în care se înscriu doar inși venali și submediocri, câștig de cauză având cel ce se îndepărtează mai mult de modelul uman.

În acest bâlci al deșertăciunilor întâlnim, practic, toată trupa orădeană, cei necuprinși în distribuție făcând figurație, într-un frumos efort de susținere a colegilor cu răspunderi în spectacol. Nicolae Toma are în Trahanache câteva momente de excepție, cearta cu Farfuridi și Brânzovenescu din actul doi fiind realmente antologică. Personajul este mai nervos decât de obicei, acel „Ai puținică răbdare!” nefiind doar o încetineală de gândire ci un mod de a-și face repede loc în discuție. În actul trei însă am avut impresia că intervențiile prezidentului nu cad cu destul efect, producând pauze ce afectează ritmul spectacolului. Bine încadrată propunerilor regizorale mai sus descrise este Zoe în interpretarea Simonei Constantinescu, personajul cucerind un rol mai consistent în toată „istoria” cu scrisoarea pierdută, Mircea Constantinescu realizează un Tipătescu din ticuri, nevroze, gesturi mecanice, pe alocuri un manechin în mâinile aprigei femei, dar a rămas în bună măsură doar în stadiul de crochiu, tânărul și atât de talentatul actor negăsind de data aceasta căile de împlinire a personajului. În schimb, pentru Eugen Țugulea rolul Farfuridi va rămâne unul de referință. Nefiind chiar o jucărie stricată în veșnic delir verbal, candidatul la deputăție este, în această interpretare, mult

mai bine integrat faunei din piesă, fără a-și pierde hazul infinit. Îl secondează în aceeași manieră Brânzovenescu, făcut de Ion Abrudan cu umor consistent, surprinzând cu finețe frica patologică ce devine trăsătura dominantă a personajului. Liviu Rozorea a realizat un Cațavencu în tușe groase, lichelismul acestuia fiind fără echivoc, iar demagogia o expresie a puținătății gândirii, substituită de o viclenie abundentă. Jean Săndulescu a jucat în Dandanache, această creatură unidimensională, cu simț al măsurii și bun control asupra efectelor comice. Ion Măinea a înlocuit ebrietatea avansată a Cetățeanului turmentat cu o mahmureală perpetuă, comicul fiind mai greu de realizat, dar mai de esență. Bine încadrat în spectacol a fost și Pristanda în interpretarea lui Eugen Harizomenov, deși uneori parcă i-ar fi trebuit mai mult aplomb, iar Laurian Jivan (Ionescu) și Marcel Segărceanu (Popescu) au animat cum se cuvine dificilul act trei.

Conceput în vederea unor turnee grele, decorul lui Dan Jitianu este realizat cu gust și foarte multă ingeniozitate și – chiar dacă inconsistența materialului textil se resimte uneori – el este bine integrat spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.11/1979)

DIOGENE CÂINELE

Făcând parte dintr-un triptic în care îi mai întâlnim ca eroi principali pe Socrate și pe Platon, piesa lui Dumitru Solomon „Diogene câinele” este un eseu dramatic de fină ținută reflexivă, având ca obiect de analiză condiția intelectualului, adică a depozitarului valorilor spirituale, în raport cu deținătorii bogățiilor materiale și puterii sociale. Viața lui Diogene, aventuroasă, bogată în fapte dar mai ales în idei care au incitat și nu arareori au intrigat epoca, furnizoare de legende și anecdote care s-au propagat peste veacuri, oferă un material factic extrem de bogat, cu conflicte dramatice gata construite, din care s-ar putea face o piesă după rețete infailibile, numai că Dumitru Solomon se arată prea puțin interesat de anecdotică, elementul biografic fiind folosit doar ca pretext. Afișându-și fără nici o rezervă disprețul față de atotputernicia unei societăți ateniene care mai păstra din vechea democrație doar aparențele, Diogene își revendică dreptul nelimitat la libertate, în calitate de „cetățean al lumii” sustras oricăror servituți și conveniențe, nu cunoaște nici o cenzură în a-și manifesta oprobiul față de morala ipocrită a celor din jur, este câinele care mușcă mâna ostentativ milostivă ce-i întinde osul indispensabil traiului, până și dragostea o respinge ca un posibil atentat la libertatea mult râvnită. Și, totuși, poate el oare dobândi această libertate? Probează mai multă libertate osul cerșit decât cel căpătat în virtutea unui statut de subordonare? Renunțarea la un culcuș într-un pa-

lat în schimbul unuia într-un butoi și, în general, reprimarea oricărei înclinații spre concupiscentă pune individul în afara câmpului de acțiune opresivă a societății? Trăind în societate, și încă în una care prin definiție agresează individualitatea, Diogene nu va putea evita toate lațurile ce-l înconjoară și, în cele din urmă, va fi obligat să schimbe condiția de câine vagabond cu traiul cu zgardă. Propagatorul fervent al ideii de libertate absolută va fi înfrânt, individualismul său dovedindu-se mult prea slab pentru a rezista agresiunii mediului și a timpului.

În piesa lui Solomon dramatismul se sprijină într-o mică măsură pe fapte concrete, pe un conflict al personajelor, căutându-și substanța și forța emotivă în confruntarea de idei. Planează peste întreaga operă un demon teoretic, aflat mereu în prim-plan, chiar și atunci, când eroul se înfruntă cu personalități redutabile (Platon, Alexandru cel Mare) sau când trece prin situații efectiv dramatice (acuzarea de crimă), elementul concret al acțiunii rămânând mereu un pretext pentru excursul teoretic. Regizorul Alexandru Colpacci și-a cantonat spectacolul în aceeași zonă a ideilor, neinteresat în a consolida delicata și fragila construcție scenică, dovedind o adevărată fervoare în a se înscrie la cuvânt pe aceeași temă de discuție: condiția intelectualului în societate și accesul său la libertate. Beneficiind de aportul unor actori cu mari posibilități, ușor de introdus în lumea și specificul unei asemenea piese – Eugen Harizomenov (Diogen) și Liviu Rozorea (arhonte Aristodem) în primul rând, dar și Jean Săndulescu (Xeniades), sau Eugen Țugulea (Aristip), spectacolul are multe momente bine tensionate, în care ideile joacă efectiv, apariția, confruntările sau moartea lor producându-se în secvențe de un autentic dramatism, a căror linie de forță o constituie zbaterea eroului pentru a-și organiza viața după propriile precepte filozofice, și dureroasa, inevitabila supunere. Reprezentanții societății opresoare, Aristodem sau Xeniades, acționează ca niște cuțite ce separă omul de idealurile sale, obligându-l să trăiască după tipare ce-i sunt străine. Dacă spectacolul nu are, totuși, limpezimea și puterea de atracție montate este din cauza lipsei sale de istoricitate, a neglijării unui per-

sonaj important al dramei – timpul. Prin aglutinarea momentelor dispare senzația că eroul parcurge un timp istoric, în care experiența sa se îmbogățește etapă cu etapă, chiar dacă regizorul a recurs la o metaforă scenică prin sugerarea unor imense clepsidre prin care se scurge nisip, rumeguș și tot felul de aluviuni, ce ar vrea să indice ero-darea și macularea existenței. Metafora este cam incifrată și cu efect minor. Notăm și pe ceilalți realizatori ai spectacolului – scenografii Bíró I.Géza (decoruri) și Tatiana Manolescu Uleu (costume) și actorii Mariana Neagu, Ileana Iurciuc, Nicolae Barosan, Nicolae Toma, Ion Martin, Ion Abrudan, Laurian Jivan, Marcel Segărceanu, Grig Schițcu, Marcel Popa și Florian Chelu nu doar dintr-o obligație rutinieră ci pentru că mulți dintre ei au avut contribuții substanțiale la stabilirea profilului acestui spectacol inaugural al stagiunii.

(Revista *Familia*, nr.10/1980)

ȚARUL IVAN ÎȘI SCHIMBĂ MESERIA

Motivul „mașinii timpului”, al translării indivizilor dintr-o epocă istorică în alta e folosit frecvent în arta contemporană – în literatură, în teatru, în film –, fiind o rețetă aproape infailibilă de exploatare a unor filoane comice, dar Mihail Bulgakov deține nu numai o prioritate cronologică în materie, piesa sa „Țarul Ivan își schimbă meseria” (titlul original „Ivan Vasilievici”) datând din 1935, ci mai ales una calitativă, literatura acestui autor de excepție dovedindu-și și în scrierea de față originalitatea, profunzimea și rafinamentul comic. Încurcătura provocată de imperfecta invenție a inginerului Timofeev, care determină un schimb de locuri între administratorul de bloc Ivan Vasilievici Bunșa și țarul Ivan (Vasilievici) cel Groaznic, dincolo de hazul irezistibil al qui-pro-quo-urilor, facilitează o pătrundere în modul de a gândi și de a simți al contemporanilor, prea puțin evoluți sub raportul perfecționării ființei umane față de predecesorii din secolul al XV-lea. O lume pestriță populează piesa: Bunșa va fi însoțit în călătoria sa spre trecut de hoțul Miloslavski, surprins de evenimentele în plin exercițiu al funcțiunii, în timp ce țarul, ajuns în Moscova anilor '30 se va confrunta cu caraghios-bovarica Zinaida, soarta lui Timofeev, va trebui să reziste agresivității Ulianei, care își exercită asupra sa autoritatea domestică, confundându-l cu Bunșa, va reprima elanul regizorului fustangiu Iakin, va fi scârbit de micimea sufletească a țâfnosului slujbaş Șpak etc. Este o lume a cărei agitație

frenetică se află în raport invers proporțional cu substanța întristător de puțină. Trăind pe un teritoriu bulversat de revoluție, personajele lui Bulgakov (de contemporani e vorba) sunt dislocate din matcă și se află în căutarea unor noi puncte de aderență, din care cauză își confecționează biografii adecvate noilor condiții (Bunșa, de pildă, își reneagă vehement originea nobiliară), detectează noile canale de parvenire, dar mai ales trăiesc cu o frică teribilă față de pericolele reale sau imaginare, se suspectează și se simt suspectați și – cei mai mulți – nu scapă ocazia unui profit de orice natură, mimează elanuri revoluționare și o demnitate iluzorie.

Regizorul Alexandru Colpacci și-a realizat spectacolul pe baza unei versiuni scenice proprii, păstrând din textul original situațiile și filioanele convenabile. Direcția principală pe care a urmat-o pare să fie raportul dintre individul comun și putere. În ipostaza sa de administrator de bloc, Bunșa vrea să fie autoritar și puternic, ordonă, supraveghează și amenință, dar când ajunge efectiv puternic, când e țar, nu e capabil să ia nici o hotărâre (decât după ce-și pierde uzul rațiunii), este timorat, retractil, dominat de mult mai inventivul și mai decisul Miloslavski. În schimb, adevăratul țar, rătăcit prin secolul al XX-lea, își manifestă din plin instinctul de dominare, este drastic și sugerează tuturor măsuri radicale în situații banale pentru vremurile noi, ceea ce produce stupefacție printre indivizii molateci ce le populează.

Raportul prezent-trecut, pe care se bazează textul lui Bulgakov, este dublat de un raport real-imaginar, creându-se o intersecție de planuri, propice nu numai călătoriilor prin timp, conform convenției inițiale a piesei, ci și a călătoriilor într-o lume prezentă dar imaginată de fantezia lui Timofeev, stimulată atât de preocupările ingineresti, cât și de obsesiile familiale, în speță gelozia. De altfel, așa cum a fost gândit pe scena orădeană, spectacolul stă pe un eșafodaj de obsesii. Prologul construit cu mare grijă pentru amănuntul semnificativ aduce în prim-plan o serie de personaje, locatari ai blocului administrat de Bunșa și atent studiat de Timofeev, care împrumută chipul dar mai ales înclinațiile și profesiunea lor personajelor din

preajma țarului Ivan: milițianul va fi șeful gărzii, popa va străbate tunelul timpului până la rangul de patriarh al Moscovei, balerinul va juca rolul ultraprotocolarului ambasador suedez etc. Regizorul Colpacci face din personajul Timofeev un asistent, punându-l să organizeze mișcarea celorlalte personaje după impulsurile imaginației sale, imaginație stârnită la rândul său de observarea atentă a comportamentului și aspirațiile colocatarilor. Sugestia din final, cum că amintita imaginație ar fi operat masiv, aruncă un vâl de plăcută ambiguitate peste evenimentele piesei. Este Zinaida efectiv o ușuratăcă, sau ceea ce am văzut este proiecția temerilor soțului? Iakin chiar a intervenit în căsnicia lor, sau el nici măcar nu există? Asemenea întrebări țin trena mai fiecărui personaj. Reală sau imaginară, concretă sau proiectată în trecut, existența acestor indivizi este una mărunță, larvară, terorizată de mediu sau de propriile malformații (sau deformații) psihice. O astfel de lume nu poate fi tratată decât în registru grotesc, spectacolul având multe momente de satiră violentă și de umor truculent. Pe parcurs comicul se distilează, ironia devine preponderentă, hohotele se sting în zâmbete nu lipsite de tristețe și compasiune. Ca de obicei, Colpacci își încheie spectacolul cu întrebări grave ce ies de după după cortina fulguranță a comediei.

Vorbind despre împlinirile acestui spectacol trebuie subliniată contribuția majoră, cu totul excepțională, a scenografiei concepute de unul dintre marii profesioniști ai domeniului – Dan Jitianu. Construit cu un deosebit simț al spațiului scenic, oferind planuri succesive de desfășurare, cu posibilități de delimitare a celor reale de cele imaginare, decorul are și o remarcabilă expresivitate, abundă în sugestii comice, iar majoritatea costumelor sunt (vezi cel al lui Șpak) mici capodopere de portretizare. Revenind la modalitățile regizorale se cuvine să amintim multitudinea de mijloace care concură la constituirea expresiei scenice, inclusiv cele împrumutate de la alte arte: pasaje din „Boris Godunov” punctează cu umor acțiunea, iar alteori se produc gag-uri specifice filmului de desene animate („mâna lungă” a lui Miloslavski, de pildă). Toată această complexitate de mijloace, foarte bine supuse ideii integratoare, au condus la un spectacol a-

proape fără cusur. Aproape numai, pentru că uneori ritmul (mai ales în prima parte) este în suferință, dând unor pasaje o lungime excesivă.

„Țarul Ivan...” este unul dintre acele spectacole stimulatoare pentru interpreți care îi obligă să facă proba integrală a posibilităților lor artistice. Eugen Harizomenov, de exemplu, realizează în Miloslavski o bijuterie interpretativă, intrând adânc în personaj, conducându-l cu totală dezinvoltură și mare simț al poantei. (Evident, totul în măsura în care vocea prea puțin rezistență îl slujește). La același nivel: Ion Abrudan, – care compune cu migală portretul lui Șpak, un birocrat funciar demagog și poltron; Nicolae Toma – în dublul rol Bunșa-Ivan cel Groaznic, strălucind mai ales în prima ipostază; Liviu Rozorea – convingător în exprimarea naivităților și temerilor lui Timofeev; Mariana Neagu – de asemeni în dublu rol (Uliana-Țarina) utilizând o recuzită din tărâmul fabulei, opțiune curajoasă și riscantă totodată, dar în cele din urmă foarte bine finalizată; Ileana Iurciuc (Zinaida) – cu foarte multe momente de comedie excelentă; Marcel Popa – un Iakin pe care îl bănuim ratat, compensându-și insuccesele artistice cu cele amoroase. Iar apoi interpreții rolurilor mici sau foarte mici: Laurian Jivan, Gheorghe Toth, Grig Schițcu, Ion Martin și Anca Miere Chirilă autorii unor expresive schițe de portret, dând rotunjime unui spectacol dintre cele care rămân, probabil și pe afiș, dar în memorie cu siguranță.

(Revista *Familia*, nr.6/1981)

CASA EVANTAI

Marin Sorescu nu este doar unul dintre cei mai originali, mai cunoscuți și mai interesanți scriitori ai noștri, dar și unul dintre cei mai imprevizibili. Nu numai trecerile de la un gen la altul – de la poezie la teatru, de la teatru la proză, apoi la critică, pentru a se reîntoarce iarăși la teatru etc. – dar și evoluția în lăuntrul aceluiași gen justifică afirmația. În teatru, de pildă, Sorescu s-a impus prin de acum celebrele parabole ontologice – *Iona*, *Matca*, *Paracliserul* – care au acreditat imaginea unui dramaturg de esență tragică –, prin dramele istorice *Răceala* și *A treia țepă* – am pătruns pe tărâmul meditației asupra momentelor de cumpănă din mersul popoarelor, aflat adeseori la punctul de impact dintre efectul unor legi ale evoluției și capriciile unor elemente conjuncturale, pentru ca acum, prin *Casa evantai*, să întâlnim un autor cu precădere satiric, al cărui câmp de investigație este universul domestic, populat de destine banale, cu traiectoria joasă. Absurdul a fost întotdeauna materialul folosit abundent de Marin Sorescu la construirea pieselor, numai că până acum el se convertea în tragic, conducând destinele spre un tărâm al aspirațiilor inaccesibile, al disperării, pe când, în cazul de față absurdul umple golul existențial al individului comun, al unui tipic anti-erou, incapabil să-și depășească această condiție chiar și în zona imaginarului, atunci când își caută ipostaze ideale. Vlad – așa se numește personajul din „Casa evantai” – trăiește sub semnul derizoriului. Apăsător de

conștiința acestei realități, încearcă una sau mai multe evadări din sine însuși pentru a se regăsi în alt personaj, nediferențiat calitativ, pentru că nici măcar prin efortul imaginației individul în speță nu poate aspira la statutul de erou. El se poate multiplica dar nu se poate autodepăși. Mutându-se într-un *alter ego*, plimbându-și și nevasta prin tot atâtea presupuse ipostaze, Vlad călătorește dinspre sine fără a întreprinde o aventură, pentru că sub nici un aspect el nu pășește în necunoscut, nu realizează nici un act care i-ar fi inaccesibil în ipostaza reală, cel mult schimbă poziția față de un element dat. De pildă, să se transpună din situația de soț în cea de amant al aceleiași femei. Ba mai mult, nici în cunoașterea de sine nu înaintează prea mult, pentru că un *alter ego* din cei „planificați” este mereu lipsă la apel, îi scapă într-una, refuză (spre disperarea lui Vlad) să-și arate fața, simbolizând cătimea de necunoscut, inaccesibilă, din ființa sa. În teatrul sorescian mai întâlnim diferite figuri de călători ciudați: Pânzaru din „Răceala” străbate un întins spațiu geografic neștiind dacă îl mână spiritul de aventură sau setea de cunoaștere, încercând să explice una prin alta, schimbând mereu ponderea mobilului („Mi-a spus mie Gheorghe Iordan care are prăvălie de țambale la Târgoviște”; „Nu dorința de-a cunoaște te mână, ci setea de aventură îți dă ghes” sau: „Lumea trebuie s-o pătrunzi cu mintea, nu să o bați cu picioarele!”), în timp ce Minică din „A treia țeapă” călătorește dintr-un veac în altul pentru a prospecta șansele de fericire („Sunt hagiul unui pustiu de bine, pe care-l tot caut și nu-l găsesc”). Călătoriile lui Vlad sunt mai puțin obositoare, ajungând de regulă până în apartamentul vecin, iar singura sa cucerire este propria nevastă. Dacă totuși poartă o luptă, o poartă cu propria sa condiție de om moral (moralitate mai mult de nevoie decât de voie), iar dese referiri la precepte le face nu pentru a-și fixa jaloanele de comportament, ci pentru a le denunța forța coercitivă. Își invidiază *alter ego*-ul pentru libertinaj și pentru succesele galante („Cum poți fi gelos pe un *alter ego*?” îl întreabă contrariată nevasta), călătoriile fiind de fapt simple defulări („Dacă de bine, de rău, nu m-aș dedubla n-aș putea trăi. Presiunea ar fi prea mare.”). Sunt exercițiul său spiritual în condițiile de prizonieri ai unei exis-

tente terne, în care zilele trec nediferențiate, fără nici un sentiment care să le marcheze: „Nu mai deosebesc bucuria de tristețe. Trec zile de-a rândul, săptămâni – și nici nu știu; am fost vesel? Am fost trist?”. De altfel puținele sale obsesii – nevasta, serviciul – sunt prea lipsite de profunzime și prea lipsite de imprevizibil pentru a-i colora zilele și a le diferenția, chiar în cazul unui om „bântuit de *alter ego*-uri ca peștera de ecouri”.

Prezent întotdeauna în însăși urzeala operei soresciene, însoțind ca o complementaritate specific umană până și existențele tragice, umorul devine în „Casa evantai” principala modalitate de exprimare, produs fiind mai ales prin exploatarea verbului. Calamburul, paradoxul, transferul surprinzător de sensuri în replici care „bat” în cu totul altă parte decât lăsa să se întrevadă momentul scenic, constituie principalul material utilizat de autor pentru construirea acestei piese, într-o mixtură de savoare folclorică și tehnică livrescă ce fac scriitura soresciană inconfundabilă. Mutarea centrului de greutate pe replică, în defavoarea faptului scenic ca element constitutiv al acțiunii, face din „Casa evantai” o piesă dificilă, atât din punct de vedere al montării cât și al receptării, dificultăți învinse de regizorul Sergiu Savin – realizatorul unui spectacol de admirabilă expresivitate plastică și unitate stilistică. Asumându-și și responsabilitățile scenografice, Sergiu Savin a asigurat desăvârșirea amintitei unități stilistice prin concertarea tuturor mijloacelor de expresie. Consecvent programului său estetic, configurat de acum într-o suită de spectacole ce-i pot defini personalitatea, regizorul orădean a ajuns în acel punct al evoluției (sau al maturizării) în care subtilitatea expresiei scenice (cultivată cu venerație și rafinament) să se muleze perfect pe conținut, potențându-l și acordându-i pregnanță. Decorul are ca element central un imens pat, rampă de lansare și teren de aterizare pentru aventuroasele (vorba vine) expediții ale lui Vlad, și care – dincolo de sarcinile de mizanscenă – definește universul spiritual al personajului. Univers în care principalul interpret, Ion Măinea, într-o fericită regăsire a mijloacelor și forței de interpretare ce l-au ținut multă vreme în centrul de interes al publicului, se mișcă cu dezinvoltură, tratând

personajul în tuşe groase dar atent distribuite şi al căror principal element constitutiv este sarcasmul. Îl secondează bine Ion Abrudan într-o compoziţie în care multitudinea elementelor îşi păstrează tot timpul congruenţa, în timp ce Eugen Harizomenov (cu siguranţă şi simţ al replicii revelante într-o asemenea piesă), Eugen Țugulea (într-o evoluţie curată, fără surprize şi fără asperităţi) şi Marcel Popa (rol minuscul, fără solicitări deosebite) au întregit cum se cuvine suita de dedublări. Ștafeta ipostazelor personajului feminin, Tinca, a fost pornită de Alla Tăutu cu siguranţă tehnică, preluată de Anca Miere Chirilă (personaj truculent, întruchipare expresivă a degradării cuplului) şi de Mariana Neagu (ipostază complementară – partenera calină şi senzuală – realizată cu fine mijloace parodice). Practic debutantă, Aurora Leonte (Daniela, odrasla cuplului multiipostaziat) se prezintă ca o actriţă de factură cerebrală, manifestând tendinţa de a ţine fiecare mijloc de expresie sub un riguros control. O suită de invenţii regizorale au împlinit spectacolul, intervenind fericit uneori tocmai în pasajele în care debitul textului este mai scăzut. Aşa, de pildă, transformarea unui personaj în semn thanatic, marcând dispariţia fiecărui alter ego imaginat de Vlad, dă finalului limpezime şi expresivitate dramatică. O funcţie asemănătoare urmau să aibe şi momentele muzicale de la început şi sfârşit – două paranteze luminoase între care se puneau întâmplările piesei. Numai că transformarea epilogului într-un mini-show a trădat a atenuare a simţului măsurii, momentul devenind fastidios pentru public şi stânjenitor pentru interpreţi – Aurora Leonte şi Emil Sauciuc.

(Revista *Familia*, nr.12/1981)

ANIVERSAREA

Întâlnirile publicului nostru cu scriitorii reprezentativi sau cu operele capitale ale teatrului absurdului au fost rare, fortuite și nesincrone, - la Oradea, cel puțin, desțelenirea terenului abia a început - un întreg capitol, de extremă importanță în evoluția literaturii contemporane, rămânându-i astfel cvasinecunoscut, din care cauză contactele ce se mai produc, cu întârziere, ca și în cazul „Aniversării” lui Harold Pinter (scoasă recent în premieră la Oradea într-o fluentă și foarte scenică traducere a lui Horia Hulban) produc o oarecare derută și uimire. Numai că dacă teatrul vrea să-și formeze marele public, să-l ridice la puterea de înțelegere necesară, nu poate evita treptele pe care arta modernă le-a urcat. Fără Beckett, Ionescu, Adamov, Arrabal, Albee, Pinter sau alți reprezentanți ai literaturii absurdului, e greu de crezut că spectatorul va avea acces la teatrul modern, pentru că deși curentul este în retracție el a lăsat urme adânci, care vor marca pentru multă vreme literatura contemporană. Desigur, acțiunea comportă riscuri din partea teatrului, pentru care succesul de casă nu poate rămâne indiferent, dar nici absolutizarea lui nu poate fi acceptată fără pericolul capitulării în fața criteriului comercial sau a cantonării în conformism. Spunem toate acestea pentru că am simțit la o parte a publicului orădean nedumerire în fața piesei lui Harold Pinter, chiar dacă i-a fost prezentată într-un spectacol strălucit, realizat de Sergiu Savin - regizor, scenograf, autor al ilustrației muzi-

cale – și de o trupă remarcată printr-o desăvârșită omogenitate valorică realizată la nivel superior.

Tehnica dramaturgică a lui Harold Pinter se bazează pe o mare simplitate a subiectului: în pensiunea bătrânilor Petey și Meg sosesc doi necunoscuți – Goldberg și McCann – care se dovedesc interesați de soarta unicului client, Stanley, acuzat de trădarea unei organizații oculte. Petrecerea organizată de cei doi împreună cu inconștienta doamnă Meg cu ocazia zilei de naștere a lui Stanley nu este decât un prilej de a frânge rezistența acestuia, care a doua zi se va lăsa dus într-o direcție necunoscută. Derularea acestui subiect lasă în urmă mister după mister: ce fel de pensiune este aceea cu un singur client și care însuși se îndoiește de destinația casei?, care sunt adevăratele raporturi dintre Stanley și Meg? cine este de fapt acest Stanley, pretins pianist care susține că a făcut turnee în jurul lumii iar „odată a dat chiar și un concert”?, dar cei doi teroriști – de unde vin, pe cine reprezintă și ce este acel Monty unde vor să-l trimită pe Stanley? Și ce reprezintă acest nume: o localitate, o persoană? etc. etc. Slalomând printre multele semne de întrebare, regizorul Sergiu Savin și-a construit spectacolul cu mână sigură, compunând un mediu terifiant: în spatele fiecărui semn de întrebare se ascunde un posibil pericol pentru ființa umană, pe care misterul n-o poate întregi sau amplifica, ci numai știrbi sau distruge. Se trăiește într-o lume a incertitudinilor și a fricii. Frica obsedantă, frica paralizantă, frica inconștientă. Stanley degajă frică din prima până la ultima apariție iar premoniția pericolului ce va veni o poartă ca un blazon al damnării; frica latentă a lui Petey și Meg se va pune în mișcare la semnalul sosirii celor doi necunoscuți și se va manifesta printr-un evazionism existențial: Meg se va ascunde în spatele măștii clownești, a „prostiei” (de tip August-prostul), în timp ce Petey dispare fizic („E seara mea de șah... Și trebuie să continuăm o partidă”). Din cauza fricii, aceștia își refuză și calitatea de martori, iar tânăra Lulu (care putea fi un martor conștient al evenimentelor) alege condiția de victimă. Nici Goldberg și McCann nu sunt în afara imperiului fricii: în ciuda agresivității, a deciziei în acțiune și a intransigenței afișate, spectacolul avansează ideea că undeva

„sus” o forță și mai puternică îi supraveghează și dirijează, cu posibilitatea de a-i transforma din călăi în victime. Miezul piesei îl constituie impactul dintre două planuri: pe de o parte rânduiala statornică în strania pensiune, rânduială egală în fond cu inerția, cu existența larvară, pe de altă parte mișcarea, acțiunea adusă de Goldberg și McCann. O acțiune absurdă, lipsită de sens, care vine să destabilizeze o ordine la fel de absurdă și lipsită de sens. Prins între aceste planuri, individul nu poate fi decât agresat, terorizat, aneantizat chiar. Este de fapt destinul lui Stanley.

Descriind mai sus configurația scenică a personajelor am devansat contribuția echipei de actori și a pune în dreptul fiecărui personaj numele interpretului ar fi o minimă atestare a meritelor individuale, dar nu și suficientă. Deci... Ion Măinea probează încă o dată profesionalismul său viguros în portretizarea și definirea dezabuzatului Stanley, a cărui calitate de victimă apare ca un adevăr axiomatic, sustras necesității de demonstrare. Condiția tragică a clownului pare să fie tema personajului Meg în interpretarea Ancăi Miere Chirilă, personaj construit cu minuțiozitate, redând prin fine nuanțări tragismul disoluției psiho-morale, la fel ca și Petey în interpretarea lui Eugen Țugulea, alt specimen vidat de personalitate, existență clandestină sub teroarea mediului. Eugen Harizomenov și-a dominat cu autoritate personajul (Goldberg), unele pasaje ale evoluției sale transformându-se în veritabile demonstrații de virtuozitate. Întru totul remarcabile realizările scenice ale tinerilor Tania Filip (Lulu - personaj de o frivolitate incertă, cu pendulări între abandonarea necenzurată și revelația greșelii) și George Voinese (un McCann de o agresivitate docilă, ins cu vocație de executant), amândoi aflați la primele confruntări majore pe scena orădeană. Dar dacă Tania Filip a venit la Oradea cu o carte de vizită deja făcută prin rolurile jucate pe scena Naționalului bucureștean, George Voinese trebuia să se prezinte probând un debutant cu apreciazabilă dezinvoltură, cu o voce bine umbrată și cu priză la personaj.

„Aniversarea” e un spectacol onorant pentru Teatrul din Oradea și o probă că talentul regizoral al lui Sergiu Savin a ajuns la matu-

ritate. E vorba de un regizor care și-a definit cu precizie și foarte devreme programul estetic, realizându-l cu o apreciabilă consecvență. Este un partizan al teatralității teatrului, refuzând orice înclinare spre teatrul ilustrativ. Spectacolele sale se disting prin rigoarea construcției și prin precizia detaliului, elaborate, fără nici un loc pentru improvizație sau întâmplare. Calități care încorporează și un pericol: răceala excesivă a discursului scenic. Fascinat de idei, regizorul tinde să construiască strălucitoare palate de gheață în care sentimentele să nu poată supraviețui. Or teatrul fără afecte riscă să devină frigid. Deocamdată nu e vorba de un pericol invederat, cât de o tendință care ar putea deveni periculoasă și pe care o semnalăm, chiar în conexiune cu această excelentă realizare.

(Revista *Familia*, nr.2/1983)

AMADEUS

Prezentă pe scene de pe toate meridianele, punct de plecare pentru un film semnat de Milos Forman și încununat anul trecut cu o impresionantă colecție de premii Oscar, cunoscută și la noi în țară grație spectacolului realizat pe scena Teatrului Giulești de către Dinu Cernescu cu Radu Beligan în rolul lui Salieri, piesa scriitorului englez Peter Shaffer despre viața și moartea lui Wolfgang Amadeus Mozart se înscrie printre acele izbânzî dramaturgice care întrunesc în egală măsură opțiunile oamenilor de teatru, ale criticii și publicului larg pentru modul inteligent și captivant în care a înlăturat clișeele rigide și adesea penibile sub raport artistic ale biografiilor dramatizate, propunând o dezbatere incandescentă în jurul raportului geniu-mediocritate, poli întruchipați în cazul de față de Mozart și, respectiv, contemporanul, concurentul și... premergătorul său pe căile succesului public și mai ales oficial, Antonio Salieri.

Cum lupta dintre valoarea autentică și impostură a fost și rămâne întotdeauna în actualitate, cum în această confruntare se reflectă câte ceva din zbuciumul umanității pentru apărarea propriei condiții ne explicăm audiența de care se bucură piesa. Înscriindu-și-o în repertoriul personal, tânărul director de scenă al Teatrului de Stat din Oradea, Alexandru Darie – și coroborând această opțiune cu cele anterioare ce-i configurează începutul de carieră, „Jolly-Joker” sau „R.U.R.” – își manifestă preferința pentru teatrul-dezbatere, prin

exelență polemic, un teatru viu, pentru că viabilitatea artei nu poate fi conceput fără idee și fără atitudine. Din capul locului trebuie precizat că „Amadeus” al său și al principalilor săi colaboratori constituie o reușită în deplinul înțeles al cuvântului, unul dintre acele spectacole dacă nu de răspântie cel puțin de referință, capabile să dea colectivului o altă imagine despre sine, să-i descătușeze energiile creatoare și să-i recicleze raporturile cu publicul, deteriorate de prelungite perioade lipsite de relief artistic.

Peter Shaffer îl evocă pe Mozart, și o dată cu el întreaga ambianță vieneză dinspre sfârșitul secolului XVIII, prin intermediul lui Salieri, care – ajuns la vârsta senectuții, sub apăsarea culpei de a-l fi persecutat pe ilustrul său coleg până la a-i fi grăbit sfârșitul – rememorează momente, personaje, atitudini consumate cu peste treizeci de ani în urmă. Spectacolul lui Alexandru Darie este gândit din acest unghi subiectiv, al lui Salieri, ale cărui amintiri pot fi în raporturi variabile cu realitatea: unele momente pot fi rememorate la dimensiuni reale, altele minimalizate, altele exacerbate în funcție de acțiunea sentimentului de culpabilitate sau de capriciile memoriei naratorului. Din aceste relatări transpare un Mozart contradictoriu, indiscutabil atins de aripa geniului, lipsit însă de cel mai elementar simț al relațiilor sociale, neconformist, excentric chiar, incomod și provocator pentru un mediu în care eticheta intră printre legile firii, cei care să-i înțeleagă valoarea fiind relativ puțini. Curtea lui Iosif al II-lea putea fi – din multe puncte de vedere – un mediu preferabil pentru un creator de talia lui Mozart dar nici într-un caz mediul ideal cu toată comprehensiunea pentru artă arătată uneori chiar de împărat, pentru că niciodată arta nu s-a simțit în largul său acolo unde raporturile dintre oameni sunt excesiv oficializate, unde adevărul are funcție ierarhică și unde ambițiilor de parvenire li se subordonează totul. Într-un asemenea mediu era și normal ca un ins de felul lui Mozart, întotdeauna predispus spre zeflemea, aruncător de vorbe grele, de adevăruri incomode, și mai ales autor de muzică insolită, greu accesibilă, să nu aibe prioritate în fața unui Salieri, compozitor a cărui mediocritate satisface gustul mediului, nu-i creează nici un fel de complexe, dim-

potrivă, îi dă senzația unei totale competențe, în plus insul știe să slămeze printre interesele camarilei, folosește cu abilitate intriga, este – după împrejurări – când cinic, când perfid. Între cei doi se desfășoară o cursă aprigă pentru apropierea succesului, dar o cursă de care numai unul dintre concurenți – Salieri – este conștient, în timp ce Mozart, ingenuu până la inconștiență, rămâne vulnerabil la toate obstrucțiile oneroase. „Am limba șuie, dar nu și opera” spune la un moment dat Mozart, în timp ce la Salieri lucrurile stau exact invers: o operă „șuie” e promovată de o limbă mieroasă, ce știe să cultive relațiile favorizante. Regizorul declară în caietul de sală că „Amadeus” i se pare o piesă despre intoleranță. Mai corectă ni s-ar părea formula „pseudo toleranță”, epoca lui Iosif al II-lea – în plin secol al Luminilor – fiind una mai deschisă, cel puțin în aparență, însă principiile sale erau anihilate de obtuzitate, parvenitism sau spirit de castă. Evident superior epocii, Mozart ajunge pe eșichierul ei un pion oarecare, sacrificat la prima ocazie, în timp ce rolul cameleonicului Salieri este augmentat de consonanța cu spiritul vremii și de adaptarea la imperatiile ei.

Însumând toate aceste vicisitudini înfruntate de omul de geniu și configurând prin ele un destin tragic, spectacolul lui Alexandru Darie devine o dezbatere tăioasă pe amintita temă a înfruntării dintre valoare și mediocritate, dar o dezbatere care nu se cantonează în abstracțiuni sau scheme. Probă evidentă a talentului, opera tânărului regizor are viață, are nerv, are emoție, se receptează în egală măsură cu mintea și cu simțirea, într-o cu totul remarcabilă conlucrare de mijloace. Decorul semnat de Maria Miu (ca și costumele, de altfel) este o realizare de excepție, a cărei pregnantă personalitate servește admirabil spectacolul. Poarta de fier a unui cimitir, cu care acesta începe și se sfârșește, îl încadrează într-o paranteză tragică, fundalurile pictate definesc varii spații de joc, dar și spiritualitatea unei epoci, precum și coordonatele sale artistice (preponderența barocului de exemplu). Eclerajul savant studiat este creator de atmosferă și tensiune dramatică. Ilustrația muzicală realizată de Gheorghe Hausman – în principal cu fragmente din operele celor două personaje princi-

pale – nu se limitează la a fi doar ilustrație, ci ajunge element cu pondere în mersul acțiunii. Ca în orice spectacol de anvergură, gândirea regizorală se materializează (altfel cum?) în evoluții actoricești de excepție. Pentru laborioasa carieră a lui Ion Măinea, rolul Salieri reprezintă poate momentul culminant, deși afirmația e riscantă în cazul unui actor rareori ocolit de succes. Personajul de acum este de o complexitate fascinantă, dezvăluit scenă cu scenă, fără prejudecăți și fără sentințe apriorice. Se pare că în realizarea lui s-a pornit de la câteva date devenite stâlpi de rezistență: Salieri a înțeles mai bine ca oricine genialitatea lui Mozart, adversitatea lui nu s-a născut din paranoia, din credința deșartă într-o valoare proprie, ci dintr-o invidie perfect controlată. Salieri nu-și apără atât muzica (de care se îndoiește în forul său interior) cât poziția socială cucerită cu ajutorul ei, dialectică subtil evidențiată de Ion Măinea printr-un joc abil condus de la nuanța fină, filigranatică, la izbucnirile patetice, temperamentale, greu cenzurate, din care se conturează cu pregnanță esența malefică a unui ins capabil să treacă peste cadavre (la modul propriu chiar) pentru a-și realiza programul de parvenire. Îi dă replica de la aceleași cote valorice, Cristian Șofron, realizatorul unui Mozart, întru totul plauzibil în frecvențele lui izbucniri de nonconformism, mânat (și subminat) de geniul său, de impulsul diabolic de a pune totul sub semnul derizoriului, mai puțin muzica pe care o creează, în a cărei valoare manifestă o credință neclintită. Rolul e dificil pentru că trebuie să alieze imaginea nu întotdeauna agreabilă a lui Mozart – omul cu infailibilitatea creatorului, fără concesii sentimentaloide, fără pitoresc de duzină și fără dezagreabilă melodramă, praguri trecute de tânărul interpret *con brio*. Un rol frumos, bine conturat, realizează Cristina Șchiopu în Constanze Weber, frumoasa și mediocra soție a lui Mozart, gândită ca femeiușcă arareori supusă raționalului, în egală măsură capabilă de devoțiune, dar și de gesturi flușturatice. Nicolae Toma și Laurian Jivan formează un tandem cu pondere în spectacol, făcând din duo Venticelli – cei doi colportori de zvonuri și bârfe, furnizori remunerați de informații – un eșantion eficient al ambianței epocii, a ceea ce s-ar putea numi opinia publică din capitala habsburgică.

Conștienți de locul lor în spectacol, fără „ieșiri” nici într-o direcție nici în alta, bine încadrați ansamblului ni s-au părut Marcel Popa (Strack), Marcel Segărceanu (Orsini-Rosemberg), George Voinescu (van Swieten), Ileana Iurciuc (Caterina Cavalieri), Mariana Vasile (Tereza Salieri). Păstrăm unele rezerve asupra felului în care a fost „văzut” împăratul Iosif al II-lea, nu raportându-l neapărat la modelul istoric, ci chiar în echilibrul spectacolului s-ar cuveni credem să capete mai multă pondere, mai multă maturitate. Distribuindu-l pe Emil Sauciuc, regizorul a optat pare-se pentru un tinerel cu morgă dar cu autoritate mai puțin convingătoare, ceea ce scade din importanța unor momente-cheie ale spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.6/1986)

GLOSE LA UN RECITAL

Recitalurile de poezie aparțin de regulă la două categorii de actori: o dată revendicativilor, celor care – intrigati de faptul că stau prea multă vreme în afara sau la periferia distribuțiilor – vor să facă demonstrații decisive ale unui talent doar de ei atestat, considerând recitalul un speraclu care permite accesul la seiful cu elogii, întreprinderea soldându-se de cele mai multe ori cu explozii de mediocritate și veleitarism, cu exhibări anartistice și aculturale și, vai! cu maltratarea operei poetice; a doua categorie o constituie recitalurile actorilor de mare responsabilitate profesională, a celor cu acces la sensurile adânci ale poeziei, în slujba căreia se pun cu umilință și devotament, apelând la mijloace de expresie adecvate, probând instruire profesională și culturală, de unde rezultă recitalurile adevărate, spectacole complexe, de poezie, muzică, eventual și alte arte. Fericite întâlniri ale muzelor, al căror patronaj dă actului artistic profunzime și greutate. Este categoria de recital cărei cu bucurie circumscriem și o recentă manifestare de gen propusă de tânărul actor orădean Daniel Vulcu, pe baza unei selecții din poezia de dragoste a lui Pablo Neruda.

Numărându-se printre cei câțiva actori de marcă (nu prea mulți, din păcate) produși de institutul din Târgu-Mureș, Daniel Vulcu este de câțiva ani încoace liderul tinerei generații din teatrul orădean impunându-se încă de la primele roluri prin capacitate de invenție scenică, farmec, simț al umorului. E drept, în jocul său calitățile înnăscute prevalează (deocamdată) în fața celor dobândite, talentul cântărește mai mult decât meșteșugul, ceea ce până la un punct e bine, pen-

tru că – vorba lui Topârceanu – talentul nu strică, dar resursele native, insuficient sprijinite de instrucție și de cultură se pot epuiza repede, ducând la plafonare, la manierism. Avem însă motive să-l considerăm pe Daniel Vulcu printre tinerii serioși, angajați continuu în acțiunea de autoperfecționare, să dobândească prin muncă ceea ce școala nu i-a putut da, conștient că și în meseria actoricească, ca de altfel în orice alt domeniu, instruirea, învățătura trebuie să fie permanente. Ne îndreptățește la această constatare varietatea rolurilor interpretate în vremea din urmă, – fie de factură comică, fie dramatică –, capacitatea de a aborda domenii specifice ale artei interpretative (pantomima, commedia dell'arte sau – acum – spectacolul de poezie ș.a.), fermitatea cu care și-a reprimat unele înclinații manieriste apărute după o serie de succese și – în sfârșit – modul cultural în care a abordat acest recital.

* * *

Foarte în vogă prin anii '50, când succesul de public al operei a fost serios augmentat de activismul internațional al poetului, lider al mișcării pentru pace, militant de stânga, răsfățat de autoritățile politice și culturale ale țărilor socialiste, persecutat uneori de cele chilene („O spadă la șoldul Americii” – își numea poetul patria), ținut în cinste și demnitate alteori, Pablo Neruda pare să nu mai aibe la tinerele generații aderența de altă dată, în măsura în care acestea nu mai „simt” impulsurile combative ale predecesorilor. Războiul civil din Spania, chiar și cel mondial, precum și încordarea „dintre cele două lagăre” sunt pentru tinerii de azi fapte de istorie și nu de viață. Și totuși... Cum Pablo Neruda a fost și un poet al dragostei, Daniel Vulcu ne surprinde cu recitalul său „Ultima scrisoare”, selectat din volumul „Mătasea și metalul”, în traducerea lui Aurel Covaci. Obişnuiți să-l știm pe autorul „Cântecului general” în postura de tribun, ne vine greu să-l intuim în cea de îndrăgostit. El se simte însă bine, iar poezia știe să dea sentimentului puritate, spre deosebire de volumul de memorii apărut acum câțiva ani, unde se arată cât se poate de lubric. Este și meritul lui Daniel Vulcu de a fi ținut această poezie într-un echilibru stabil între patos și liric, de a fi dramatizat cu măsură și de a-i

fi decantat straturile de sensibilitate, izbutind un spectacol ce se urmărește cu emoție.

Într-un recital de poezie actorului îi revin sarcinile și meritele principale, dar pentru ca întreprinderea să fie mai mult decât un simplu recital, să ajungă un veritabil spectacol, e necesară concentrarea mai multor forțe, ceea ce în cazul de față se realizează prin contribuția majoră a chitaristului Tiberiu Ciorba, al cărui comentariu potențează forța expresivă a textului poetic, în timp ce balerina Edith Papp încearcă o proiecție în concret a inspiratoarei versurilor. Lipsește însă, surprinzător, cel care ar fi putut avea imaginea unificatoare a acestor contribuții, capabil să metamorfozeze întregul și să-l transfigureze – regizorul. Ochiul calificat și obiectiv al acestuia putea elimina unele stângăcii sau rezolvări cu iz diletantist, adică putea augmenta imaginea spectaculară.

În afara celor de mai sus pomeniți, recitalul lui Daniel Vulcu a mai fost sprijinit de coregrafa Roxana Petrăreanu, graficianul Dan Perjovschi și de actrița amatoare Mariana Moca, realizându-se astfel începutul unui mai vechi deziderat – acela al unor acțiuni comune ale tinerilor artiști din toate domeniile: actori, muzicieni, dansatori, plasticieni și, bineînțeles, literați (aceștia din urmă părăind deocamdată cei mai tentați la izolare). O fraternizare a tuturor acestora într-un studio ar putea anima peisajul artistic al urbei, pentru că unde sunt tineri și unde este talent trebuie să fie și inițiativă, și îndrăzneală, și generozitate, sfidând rutina, sarcinile economice, prizonieratul cotidianului, deschizând peste toate acestea aripile visului, dând frumosului câmp de desfășurare. Recitalul din intima sală studio a Teatrului de Stat poate fi germenul unor acțiuni de răsunet.

(Revista *Familia*, nr.9/1988)

PRAF ÎN OCHI

Începută târziu, abia în decembrie, noua stagiune a Teatrului de Stat din Oradea se petrece într-o sală frumos renovată și bine reutilată, lucrările în acest sens fiind de altfel și cauza întârzierii.

Surprizele vin și de la abordarea artistică, prima piesă propusă fiind un vodevil aparținând uneia dintre celebritățile genului – dramaturgul francez Eugène Labiche (1815-1888) atât genul cât și autorul intrați cam de mult în desuetudine. Iar dacă direcția de scenă a spectacolului este semnată de unul dintre cei mai în vogă regizori ai momentului, Alexandru Dabija, surpriza se amplifică, fiind mai greu de înțeles cum de teatrul face eforturile, desigur mari, de a aduce un colaborator de asemenea calibru pentru un text „minor”, „fără miză” etc. Cu alte cuvinte de ce se trage cu tunul după vrăbii. Numai că începutul în reabilitarea genului l-a făcut însuși regretatul Vlad Mugur cu un spectacol remarcabil, tot pe un text de Labiche – *Crima din strada Lourcine* – și n-a făcut-o rău deloc. Înseamnă că vodevilul, teatrul comercial în general, nu și-a spus încă ultimul cuvânt. Condiția este să cadă zidul snobismului, ridicat prin timp în jurul său, (Curios e și faptul că vodevilul franțuzesc a fost decenii la rând ostracizat, dar nu s-a întâmplat la fel și cu cel autohton – precum „Chirițele” lui Alecsandri – pe care l-a inspirat).

Așa stând lucrurile, *Praf în ochi* poate fi trecut în categoria experimentului. Un experiment care vizează atât rezistența operei, cât

și adeziunea publicului la un gen care altădată „desfunda mahalalele” (ca să apelăm la o expresie a vremii), dar nu în ultimul rând testează și capacitatea actualelor generații de actori de a se încadra rigorilor genului. Pentru că acest teatru considerat ușor este, din punctul de vedere al interpretului, extrem de greu: cere tehnică actoricească perfectă, simț al replicii, al situațiilor, farmec etc. Or, nu e cazul să reluăm pentru a nu știu câta oară, dicția sau expresivitatea actorilor noștri sunt însușiri ce se depreciază de la o promoție la alta. Colaborarea cu un mare regizor ar fi fost și prilejul unei reciclări profesionale, cum altă dată trecerea prin Teatrul orădean a unor mari pedagogi precum Marietta Sadova sau Sanda Manu lăsa urme pentru multă vreme în privința calității jocului. Acum se pare că primează proiectul regizoral și mai puțin cel al instituției, sub acest aspect. Regizorul a venit cu tiparul prestabilit, cine s-a încadrat în el bine, cine nu... Ce a rezultat? Un spectacol despre care în nici un caz nu se poate spune că nu ar fi fost bine gândit, dar se pot formula destule rezerve asupra felului în care a fost finalizat, un spectacol bine articulat, dar căruia i-ar fi prins bine mai mult strălucire, mai mult farmec.

Epoca de înflorire a vodevilului a fost una a unor instabilități sociale, dar mai ales a fost epoca ascensiunii unei clase — cea burgheză — care nu se mulțumea doar cu superioritatea economică, deja câștigată, ci voia să se impună și prin modul de a fi, prin aspectele exterioare, prin maniere etc. În România epoca a fost numită a formelor fără fond, dar formularea acoperă o arie geografică mult mai extinsă, chiar dacă la noi se maimuțăreau comportamente occidentale, după ce în Occident burghezia măimuțărise comportamentele aristocratice. *Praf în ochi* s-a născut în asemenea împrejurări. Toată tevatura pornită de un simplu proiect matrimonial între doi tineri — Frederic și Emmeline — este iscată de dorința familiilor, respectiv a părinților, de a epata „partea adversă”, de a supralicita pentru a putea pretinde. Ascunzându-și fiecare condiția reală, modestă în fond, mimând situații sau posibilități ce păreau în epocă de bon-ton, precum achiziționarea unei loji la Operă deși nu prea o frecventau până atunci, angajarea unui valet (chiar negru, că e mai impresionant) etc. fiecare intră

în propriile încurcături, fiecare devine victima propriilor plăzmuiri pentru ca apoi încercările de a repara ce n-a funcționat cum trebuie să provoace grave avarii în construirea proiectelor asumate. Este ceea ce a fost numit, uneori chiar cu intenții peiorative, „o piesă bine făcută”. Labiche își conduce impecabil acțiunea, întâmplările comice se nasc, firesc, una din alta, alimentate de caracterele și temperamentele celor implicați.

Cum spuneam, acest gen de teatru solicită la maximum posibilitățile profesionale. Proiectul regizoral este foarte bine definit, Alexandru Dabija bazându-se nu atât pe comicul facil, cât mai ales pe caracterele personajelor și pe susținerea lor socială. Inspirat este și decorul Vioarei Bara, identitatea până la similitudine a ceea ce ar trebui să fie locuințele diferite ale celor două familii subliniind inutilitatea și lipsa de fond a concurenței în care acestea se angajează. Cât privește echipa de interpreți, lucrurile se diversifică. Aici predomină poziționarea în locurile comune. Favorizați mai ales de experiență, câțiva reușesc să iasă cât de cât în evidență: Mariana Presecan (cu un temperament bine pus în evidență în configurarea Doamnei Ratinois), Elvira Platon-Rîmbu (într-o Doamna Malineau care anunță trecerea în altă categorie de roluri), Petre Ghimbășan (Malineau), Sebastian Lupu (Ratinois), Richard Balint (Frederic). Restul – Anca Dămăcuș (Emmeline), Geo Dinescu (Sophie), Marius Damian (Unchiul Robert), Ion Ruscuț (Valetul), chiar și Alexandru Rusu (Tapiterul, Valetul), un interpret comic nu lipsit de posibilități – nu s-au simțit în largul lor într-un gen care taxează orice ezitare, orice inadecvare. Se pare că vodevilul este în căutarea locului pierdut pentru o vreme în configurația vieții noastre teatrale, dar poate contribui enorm la relansarea interesului spectatorilor.

Revista Familia, 11-12/ 2003

MARI REGIZORI

•

Vlad Mugur
IFIGENIA ÎN AULIS

Ultimul dintre marii tragici greci, Euripide, a trăit într-o perioadă de destrămare a democrației ateniene, când întregul elenism era amenințat în însăși ființa sa de numeroase contradicții și lupte intestinale. Inovator și militant, teatrul său este străbătut de un puternic patriotism și de grija față de soarta Greciei aflată sub pericolul atacurilor barbare. Poate că nicăieri aceste idei nu sunt mai pregnante ca în *Ifigenia în Aulis*, piesă scrisă de Euripide la peste 70 de ani, în vremea când se afla într-un exil voluntar la Pella, capitala înfloritorului regat macedonian al lui Arhelaos.

Lui Euripide nu i-a fost dat să guste, în viață, de prea multe ori din cupa succesului. Tragediile sale, în care omul, cu energia și îndoielile sale, era scos de sub atotputernicia destinului violentau tradiția și întruneau o adeziune relativ redusă, care s-a perpetuat și după moartea poetului. Aristotel însuși reproșa Ifigeniei că nu este un caracter, invocând ca argument schimbarea totală a atitudinii ei în fața morții. Dar să vedem în ce împrejurări se produce această schimbare.

Imobilizată pe țărm din lipsa vântului favorabil, oastea elenă nu poate pleca spre Troia. Oracolul spune că situația va dăinui până când Ifigenia, fiica lui Agamemnon, va fi sacrificată zeiței Artemis. Sfătuit de fratele său Menelaos, Agamemnon își cheamă fiica în tabără, înșelând-o că o va mărita cu Achile. Pradă unor adânci fră-

mântări, el trimite o altă scrisoare prin care încearcă să împiedice venirea Ifigeniei. Această a doua scrisoare este interceptată de Menelaos și Ifigenia sosește – însoțită de Clitemnestra, mama sa, și fratele nevârstnic Oreste – tocmai în momentul explicației violente între Menelaos și Agamemnon. Aflând în cele din urmă adevărul, Ifigenia își imploră tatăl să n-o sortească morții. Dar oastea, care aflase despre necesitatea sacrificării, amenință cu răzvrătirea. Ifigenia înțelege că moartea ei este necesară și într-o patetică discuție cu Clitemnestra îi explică acesteia că se sacrifică pentru a salva Grecia, ducându-se apoi împăcată spre altarul de jertfă.

Obiecția lui Aristotel provine din faptul că personajele lui Euripide nu mai sunt caractere rectilinii, acționând sub dictatul destinului. Actele lor sunt rodul unor convingeri și hotărâri proprii. De altfel nu numai Ifigenia trece prin asemenea transformări. Agamemnon, Menelaos, Achille – ca să vorbim numai de eroii acestei tragedii – au atitudini contradictorii, determinate de modul în care sensibilitatea lor reacționează în fața unor situații tragice. Această atitudine a omului în fața destinului este la Euripide un act deliberat. Adresându-se detractorilor săi, el spunea: „Poezia mea... urmărește numai binele general. Ea vă face traiul mai suportabil și vă scapă de jugul superstiției și al obscurantismului, ajutându-vă să vă ridicați deasupra dobitoacelor ce se tem și de umbra lor”.

Punând în scenă *Ifigenia în Aulis*, Teatrul Național din Cluj dă contur programului său de ridicare artistică și intelectuală, printr-un repertoriu de înaltă ținută și prin reformarea stilului de joc. Ne simțim obligați la o comparație cu un spectacol de acum câțiva ani al teatrului clujean, tot cu o piesă de Euripide – *Hecuba*. Am văzut atunci un spectacol în care s-au întâlnit toate elementele desuete ale arsenalului artistic: declamație exterioară, cu tremolo-uri, un cor static și egal, scos complet din acțiune, naturalism scenografic etc. Acum, regizorul Vlad Mugur ne propune o viziune modernă asupra spectacolului antic, oferindu-ni-l într-o remarcabilă acuratețe scenică, actorul fiind obligat să exprime **ideea** textului, înăbușită altădată sub balastul pseudopatetismului. În această viziune, personajele capătă mo-

numentalitate tocmai prin faptul că nu sunt văduvite de omenesc, iar capodopera lui Euripide își dezvăluie toate splendorile, strălucitoare și după 24 de secole. Nu trebuie omisă nici importanța acordată laturii cetățenești, esențială textului, ceea ce amplifică rezonanța contemporană a mării capodopere.

În interpretarea personajului titular, Silvia Popovici a căutat cu luciditate punctul de întâlnire dintre datele rolului și propriile posibilități de expresie. În acest scop, actrița n-a pus accentul pe forța de joc ci pe sensibilizarea interpretării, Ifigenia devenind o fericită îmbinare de tragic și lirism. Cu totul remarcabil ni s-a părut Valentino Dain în Agamemnon, actorul concepându-și personajul în vaste planuri mitice, lovit dar neclintit de înfruntarea dintre datoria de conducător al oștilor și sentimentul patern. Silvia Ghelan (Clitemnestra) a completat acest excelent „trio” printr-un joc amplu, în care maternitatea ultragiară se apără cu disperare împotriva hotărârii soțului, interpreta lăsând o poartă deschisă spre ipostaza ulterioară a Clitemnestrei, cea din **Electra**, de trădătoare și ucigașă a lui Agamemnon. Talentatul George Motoi a fost copleșit de rolul lui Achile, nereușind să dea acestui fascinant erou al tragediei vigoarea necesară. Menelaos a fost interpretat de Gheorghe Nițescu cu o forță mult prea puțin șlefuită, iar Aurel Giurumia (Bătrânul) a făcut o notă discordantă în spectacol printr-un joc tentat de pitoresc superficial. Corul, realizat pe linia excelentă a Piraikon-ului, constituie unul din succesele certe ale spectacolului, iar corifeii Melania Ursu și Ligia Moga și-au îndeplinit sarcina cu deplină înțelegere și maturitate artistică.

O scenografie inspirată (Jules Perahim), sugerând cu puține elemente atât locul acțiunii cât și spiritul tragic și o excelentă muzică semnată de Pascal Benteoiu întregesc acest bun spectacol clujean, realizat cu gust artistic și cultură.

(Revista *Familia*, nr.5/1966)

Vlad Mugur VARA IMPOSIBILEI IUBIRI?

La 180 de ani de la spectacolul lui Asachi, în casa hatmanului Costache Ghica, cu „Mirtil și Chloe” – eveniment care marchează nașterea teatrului românesc cult – Iașul a găzduit Festivalul Teatrelor Naționale. Prilej pentru participanți de a vedea sau revedea – cu totală satisfacție – un mănunchi de spectacole concludente pentru prestigiul celor mai vechi scene românești și pentru înaltul nivel al mișcării noastre teatrale în general. *O scrisoare pierdută* în mereu tânăra montare a lui Sică Alexandrescu, cu noutăți în distribuție, *Vlaicu Vodă* cu monumentalele creații ale lui George Calboreanu și Irina Răchițeanu-Șirianu, *Moartea unui artist*, cu magistrala Eugenia Popovici, au constituit aportul Naționalului bucureștean. Gazdele au oferit o nouă și remarcabilă versiune a lui *Despot Vodă* în direcția de scenă a lui Crin Teodorescu, cu Constantin Dinescu în rolul principal, și *Beckett*, spectacol excelent al Soranei Coroamă, în care Teofil Vîlcu și Ion Omescu fac dovada unor actori de certă clasă. Cu *Othello* și *Vișorul*, craiovenii au prezentat două spectacole ce atestă o solidă cultură teatrală și un ansamblu omogen. În sfârșit, Clujul ne-a prilejuit o reîntâlnire cu excelenta montare a *Ifigeniei în Aulis*, realizată de Vlad Mugur, în care am aplaudat din nou creațiile realizate de

*) Textul jucat de Teatrul Național Cluj prezintă unele modificări față de cel apărut în revista „Steaua” – după părerea noastră în folosul lucrării. Facem precizarea pentru că în varianta publicată finalul era altul.

Silvia Popovici, Silvia Ghelan și Valentino Dain, și – în premieră absolută – *Vara imposibilei iubiri?* de Dumitru Radu Popescu.

În cele ce urmează ne vom ocupa de această ultimă piesă, care consemnează debutul dramatic al unuia din cei mai talentați prozați contemporani români. Intrarea lui D.R.Popescu în repertoriul teatrelor nu ne surprinde, știut fiind că el a mai publicat cu câțiva ani în urmă o piesă, dar primirea lipsită de înțelegere, răutăcioasă chiar, de care a avut parte atunci, a amânat un debut care se anunța mai mult decât promițător pentru dramaturgia noastră.

Cu această primă piesă reprezentată, D.R.Popescu face o interesantă sondare a zonelor tragicului. Dragostea care se înfiripă între Alina și Kurt sfârșește fatal pentru cei doi din cauza împrejurărilor neprielnice. Ceea ce titlul pune sub semnul îndoielii (de altfel, acel semn de întrebare din titlu ni se pare inutil), piesa demonstrează a fi într-adevăr imposibil. Vara în cauză nu este un anotimp oarecare, al unui an oarecare, ci desemnează un moment istoric bine determinat, cu bariere ce fac imposibile apropieri între oameni din tabere adverse. Este agitata vară a anului 1944, imediat după întoarcerea armelor. Anii de război au acționat diferit asupra oamenilor pe care întâmpinarea îi face să se întâlnească între pereții unui izolat canton de cale ferată. Tânărul ofițer Viorel, care a refuzat dintr-un imbold al conștiinței lupta pe frontul antisovietic, își găsește abia acum chemarea de militar, organizând și conducând acțiuni diversioniste menite să îngreuneze retragerea trupelor germane. Abia trecută de pragul adolescenței, sora sa Alina își simte tinerețea ultragiată, războiul răpindu-i posibilitatea de a cunoaște ceva spre care tânjește și la care crede că ar avea dreptul – iubirea. Dialogul ei sentimental cu Kurt găsește repede un limbaj comun, pentru că și tânărul ofițer german a trăit, relativ, aceeași experiență. Structură melancolică, purtând pe drumurile războiului un ideal de viață calmă, Kurt ne face cunoștința unui om obosit, care – cel puțin în fața dragostei – refuză sensul războiului, fără a găsi însă resurse de a-și învinge oboseala, incapacitatea de acțiune, care în momentele cruciale se poate foarte bine numi și lașitate. Asta spre deosebire de colegul său, Bruno, care a făcut din război o „artă pentru artă”, perorând cu cinism despre incapacitatea sa de a face altceva decât război și afișând un nietzscheism dus, evident, la extrema limită a vulgarizării. De aceea Bruno comite crima

cu seninătate și cu simțul profesional cu care un funcționar își ascute zilnic creionul.

Viorel și Bruno sunt doi poli ai acțiunii. Amândoi sunt oameni de acțiune: conștienți de prezența implacabilă a războiului și de imposibilitatea de a evada de sub imperativele acestei prezențe. Dar pe când Viorel acceptă lupta numai cu un scop constructiv, celălalt o consideră un joc gratuit pe marginea neantului. Sub un alt aspect, Bruno se înscrie, ca și Kurt, în sfera lașității. El ucide bravând, dar în fond o face din frică, totul părându-i suspect și încercând pe această cale să amâne propriul sfârșit, fără o confruntare decisivă însă. Între acești doi poli, care reprezintă două modalități opuse de înțelegere a războiului se macină încercarea de evadare a Alinei și a lui Kurt. În cazul acestora avem de a face cu o dramă a neînțelegerii. Într-un moment în care războiul pătrunde peste tot, infiltrându-se perfid și brutal în cele mai tainice cute ale sufletului, ei au încercat să-și facă din dragoste o cetate, care se prăbușește sub primele lovituri din afară și poate pentru că n-a fost niciodată consolidată înlăuntrul său, pentru că cei doi s-au înșelat în bună măsură crezând într-o dragoste pe care o visau dar de fapt n-au realizat-o. Semnificativ este faptul că în timp ce Alina moare ucisă de Bruno, Kurt este răpus de unul din tovarășii lui Viorel (poate chiar de acesta). Este vorba aici de imposibilitatea comunicării între doi oameni pe care realitățile istorice concrete i-au aruncat în două tabere ireconciliabile.

Se simte în această piesă a lui D.R.Popescu o autentică vocație de dramaturg, încă nestăpân pe toate secretele genului. Avem de a face nu numai cu un bun mânuitor al dialogului (știam asta din excelențele nuvele ale lui D.R.Popescu), dar și cu un creator de caractere dramatice, care știu să se definească prin ele însele, ceea ce înseamnă mult. O piesă de teatru pretinde însă o construcție extrem de solidă, în cazul de față se pot depista însă destule fisuri. Apoi, un dramaturg experimentat va ști să producă accelerări de ritm pe parcursul acțiunii, va recurge la ceea ce se cheamă „loviturile de teatru” pentru a trezi mereu atenția spectatorului. Piesa lui D.R.Popescu prea curge lin, doar finalul aducând o creștere bruscă, însă unică. Sunt deficiențe inerente unei schimbări de unelte, care cu siguranța vor fi înlăturate în viitoarele încercări dramatice ale autorului, încercări așteptate cu interes și îndreptățite speranțe.

Când un teatru înscrie în repertoriu un nou dramaturg, implicit își asumă o răspundere. Un autor sau un text a cărui valoare a fost demonstrată pe alte scene, permite spectatorului o apreciere obiectivă a meritelor sau scăderilor spectacolului. În cazul unui text nou, spectatorul este tentat să arunce toate neajunsurile pe seama autorului. Se pare că Naționalul clujean a fost conștient de acest lucru din moment ce distribuția cuprinde câțiva din cei mai valoroși tineri actori și odată ce sarcina montării și-a asumat-o însuși directorul teatrului, reputatul regizor Vlad Mugur. Dar o parte din bunele intenții s-au pierdut pe drum. Nu se pot nega spectacolului unele calități evidente și în primul rând un frumos lirism a cărui violentă încălcare șochează, în sensul bun, subliniind una din principalele valori conținute de text. A lipsit însă din spectacol potențarea filonului tragic, depășirea tragismului întâmplării relatate prin raportarea ei la condiția umană în genere. Apoi, nu credem că pe parcursul săptămânilor de repetiții nu s-a observat o gravă greșală de distribuție; tânărul actor Viorel Branea n-a reușit nici un moment să dea consistență personajului (Viorel) reducându-l la o schemă incoloră. Asta în timp ce, la celălalt pol, George Motoi l-a jucat pe Bruno cu fermitate și prestanță. Spectacolul și-a pierdut astfel echilibrul, mergând ca o droșcă fără o roată. Se poate vorbi și de o lipsă de ansamblare a spectacolului, el nefiind acea piramidă în care interpreții se ridică unul pe altul și toți la un loc ideea textului.

Și pentru că am ajuns la capitolul interpreți, vom remarca evoluția Melaniei Ursu, care a dat complexitate personajului, subliniind inocența Alinei și explicând foarte bine greșeala sa fatală de a crede că poate înlocui cu un vis realitatea concretă și dură. Barbu Baranga (Kurt) i-a fost pe alocuri un partener egal. A afișat însă o blazare care ni s-a părut mai mult a actorului decât a personajului. Ștefan Sileanu (Vasile) a avut, în câteva scurte apariții, o evoluție care se reține.

Prezentarea piesei lui D.R.Popescu în cadrul sărbătoririi teatrului românesc, unde au primat textele clasice, ni se pare semnificativă, constituind dovada potențelor pe care le conține dramaturgia noastră actuală.

(Revista *Familia*, nr.1/1967)

Vlad Mugur
UN VIS ÎN NOAPTEA MIEZULUI DE VARĂ

Înțeleasă multă vreme ca o feerie și interpretată ca atare, comedia lui Shakespeare „Un vis în noaptea unui miez de vară” (traducere mai exactă, dar în același timp mai greoaie și cu mai puțină poezie a ceea ce a intrat în conștiința publicului sub forma „Visul unei nopți de vară”) a fost supusă în deceniile din urmă unei ample reevaluări, contactul cu gândirea și sensibilitatea modernă ducând la o bruscă deschidere a unghiului de cuprindere a acestei opere shakespeariene. Unul dintre cei mai autorizați și mai cunoscuți comentatori, G.K.Chesterton afirmă că „...dintr-un anume unghi, piesa este o reușită psihologică mai mare decât Hamlet”. Eseistul englez are în vedere complexitatea piesei, multitudinea stărilor psihologice și existențiale, varietatea tipurilor, insistând mai ales asupra monumentalității lui Bottom, ca întruchipare a prostiei. La rândul său, polonezul Jan Kott, unul din cei mai *en vogue* exegeți shakespearieni moderni, insistă asupra perenității „Visului...”, a afinităților sale cu lumea și literatura contemporană. Unghiul sub care Kott discută piesa este cel al erotismului de azi: „Reducerea personajelor la rolul de simplu partener de dragoste îmi pare a fi principala caracteristică a acestui vis atât de crud. Și poate calitatea lui cea mai modernă. Partenerul a ajuns să nu mai aibă nici nume, nici chip. El, sau ea, nu-s decât cel, sau cea, care se întâmplă să fie mai aproape. Întocmai ca în unele piese

ale lui Genet, aici nu mai sunt personaje lipsite de ambiguitate, ci numai situații, atât. Totul ajunge să fie ambivalent.”

Ducând ideea lui Kott până la ultimele sale consecințe și acceptând riscul vulgarizării pe care această acțiune îl incumbă, ar trebui să vedem în „Visul” lui Shakespeare o prefigurare a mentalității unui anumit tineret de azi, angrenat în petreceri cu coniac și magnetofon, cu dragostea redusă la elementul carnal, golită de orice afecțiune. Pericolul unei asemenea interpretări nu constă atât în vulgarizare, cât în simplificare. Chiar dacă ne aflăm în fața unei opere cu cheie, comentatorii insistând asupra legăturilor secrete dintre personajele sale și primii spectatori – invitații la nunta contesei de Southampton – „Visul...” este o operă mult mai complexă și de o adâncă poezie. Shakespeare nu s-a oprit la datele reale de la care – eventual – a pornit: moravuri, diletantismul în artă (în fond scenele cu trupa lui Quince dulgherul sunt un formidabil pamflet la adresa diletantismului), convențiile etc., topind tot acest material într-un superb joc poetic, în care realitatea este înglobată fără a fi dominată.

Desigur, corespondențele cu contemporaneitatea sunt posibile și – într-un anumit grad – necesare. Meritul lui Vlad Mugur constă în faptul că a știut să păstreze măsura acestor corespondențe, ele fiind mai mult adiacente structurii intime a textului.

Muzica de factură jazz a lui Pascal Benteiu, costumele cu clară tentă modernă ale lui T.Th.Ciupe, mișcarea în ritmurile dansurilor de astăzi (Eva Maksai este asistent de regie artistică), cadrul scenografic al lui Mircea Matcaboji indică o posibilă legătură cu tineretul „hippy” sau „beat”, dar nu o subliniază cu ostentație. De fapt Vlad Mugur păstrează echilibrul între interpretările, în bună măsură contradictorii, ale lui Chesterton și Kott, cenzurând atât ideea visului ca „misticism al fericirii” (Chesterton), cât și aceea de coșmar propusă de Kott. Cum declara într-un interviu, Vlad Mugur a fost interesat de „realizarea pe scenă a acelei subtile treceri de la viață la vis, sau de la vis la viață, aproape imposibil de realizat în afara unor situații – limită speciale”. Poezia visului rezidă în condiția de plan care îmbină realul cu fantasticul, aceste planuri-extreme condiționându-se și dominându-se reci-

proc. Bottom cu cap de măgar este expresia fermă a realității, degradată în această ipostază, dar de o colosală forță telurică. Dragostea Titaniei pentru el este, la rândul-i, o posibilă degradare a spiritului, în măsura în care admitem că fantasticul este o întruchipare a acestuia. Tot ce leagă și dezleagă Puck este o interferare a planurilor, o suită de atacuri și contraatacuri între real și fabulos, pe care visul le împacă și le desparte.

Pentru interpreți, participarea la un asemenea spectacol trebuie să fie stimulativă, atât prin bogăția inepuizabilă a textului, cât și prin comandamentul regizoral ce oferă perspective interpretative atât de diverse și bogate. Colectivul clujean a trecut în totalitate acest examen.

Valentino Dain a realizat un Bottom realmente monumental în neghiobie și instinctualitate, în care actorul a punctat umorul virulent cu momente de ușoară tristețe pornite din compasiune pentru condiția umană a personajului. Poate că regia, acceptând pentru „capul de măgar” o mască excesiv naturalistă, a răpit interpretului posibilitatea unui joc mai expresiv. Grupul comic care îl încadrează pe Bottom: Gheorghe M. Nuțescu (Quince), Ion Marian (Snug), Dorel Vișan (Flute), Alexandru Munte (Snout), Anton Tauf (Starveling), produce, în toate aparițiile, momentele cele mai consistente ale spectacolului, iar scena de teatru în teatru este antologică. Un alt grup, cel al îndrăgostiților – Nicolae Iliescu (Lysander), Viorel Comănici (Demetrius), Teodora Mazanitis Fugaru (Hermia), Ana Maria Dominic (Helena) este unit printr-o notă comună de autoironie de cea mai bună calitate. Dora Chertes a portretizat-o pe Titania mai ales prin senzualitatea inconștientă, Oberon a devenit în interpretarea lui George Motoi un ironic și detașat regizor al visului, în timp ce Puck a fost jucat de Gita Popovici cu dezinvoltură și vervă remarcabilă. Marian D. Aurelian (Thezeu), Liliana Welther (Hipolita), Gheorghe Cosma (Egeu), Ion Tudorică (Philostrat), Melania Ursu și Octavian Lăluț completează distribuția acestui valoros spectacol.

(Revista *Familia*, nr.4/1970)

Vlad Mugur
MINCINOSUL

•

Reîntâlnirea, după aproape două decenii de absență a sa de pe scenele din țară, cu regizorul Vlad Mugur, cel care reușise să facă pe la sfârșitul anilor '50 din Teatrul Național Craiova unul din punctele de maxim interes în viața teatrală românească iar zece ani mai târziu să reușească, la Cluj, scoaterea Naționalului din localitate dintr-o prelungă amorțeală, se produce acum pe scena Teatrului Odeon, unde a montat „Mincinosul” lui Goldoni într-o manieră care-i confirmă calitățile de mult cunoscute – expresivitate a demersului scenic, rafinement, capacitate deosebită în sensibilizarea materialului literar – și care l-au impus printre regizorii importanți ai teatrului românesc. Anii de exil, ca și în cazul altor regizori reveniți în țară în aceste stagioni de după Revoluție, aduc un atribut în plus. E vorba de o anumită libertate interioară pe care artistul și-o asumă, o dezinhibare în fața și în cursul actului creator, eliberarea de orice reflex restrictiv din cele multe pe care contextul totalitar le-a implantat ca o a doua natură a ființei umane în general, a creatorului mereu agresat, în special. Asumarea libertății în creația scenică s-a materializat în forme foarte diverse și a antrenat pe toți realizatorii de spectacole, de la afirmarea deschisă a unor adevăruri imposibil de rostit sub dictatură tocmai pentru că erodau bazele acesteia (și care adevăruri s-ar putea să intre azi sub efectul caducității, cel puțin unele din ele, dacă sursele gene-

ratoare au dispărut din actualitate și până la, să zicem, reacția la pudibonderia dogmatică circumscrisă definitiv cenzurii, și unde iarăși există riscul exceselor (și nu doar riscul ci și abuzul) atunci când nu se produce în logica realității scenice. Libertatea de care vorbim în cazul de față și în spectacolele lui Liviu Ciulei sau Andrei Șerban ține de starea generală a creatorului, este mai greu de conturat, este ca aerul a cărui puritate nu se vede ci se simte prin respirație, este ca sarea în bucate, sesizabilă doar la gustare. Ține de practica generală a libertății în care cei evadați din perimetrul totalitarismului au avut posibilitatea să se exerseze.

Spectacolul cu „Mincinosul” nu aduce răsturnări spectaculoase nici în materie de concepție, nici de viziune, dar se impune prin aspirația spre naturalețe și perfecțiune și mai ales prin absența oricărei crispări. Nu se raportează decât la propriile idei și nu se teme decât de propriile erori. Iar când această platformă a regizorului este susținută de o scenografie la fel de inspirată și deosebit de utilă spectacolului prin vervă cromatică și inventivitate cum este cea realizată de Lia Manțoc, și de un interpret principal – Horațiu Mălăieles – cu excepționale disponibilități de farmec și haz, rezultatul nu putea fi decât un act artistic împlinit, o sărbătoare a sufletului. Vrând parcă să vină în întâmpinarea spusei lui Goldoni cum că opera sa își are sorginea în „dorința de a respecta natura”, spectacolul este o desfășurare a naturii umane în formele sale cele mai diverse și neprevăzute. Omul nu poate fi redus la o dimensiune unică, nu poate fi rezumat printr-o unică trăsătură de caracter și sufletul său nu poate fi redat printr-o singură culoare. Atât Vlad Mugur, cât și Horațiu Mălăieles au conceput eroul goldonian ca o manifestare a complexității firii omenești, greu de redus la o formulă seacă. Minte Lelio din cauza unor vicii de caracter? Poate. Dar oare minciuna nu este și un reflex al instinctului de apărare? De ce nu? Sau o revărsare a imaginarului, o debordare a capacității de fantazare, reflexul unei structuri de artist mereu înclinate spre a destabiliza realul? Mai mult decât posibil, Horațiu Mălăieles a combinat toate aceste eventualități și rezultatul a înfruntat situațiile cele mai dificile. Interpretul își conduce de așa

manieră eroul încât parcă ar provoca deliberat aceste situații iar când ele devin grave, aparent fără ieșire, când ar trebui să se instaleze deruta, el reacționează cu o seninătate desăvârșită. Contraatacând cu o... hai să-i zicem minciună, ca un mare scimeur cu o măiestrită lovitură de floretă. Imaginația sa niciodată luată prin surprindere are un mod de exprimare întotdeauna surprinzător, afișând inocența și seninătatea ca pe infailibile scuturi.

O distribuție aproape în întregime împlinită în funcțiile ce-i revin își urmează protagonsitul într-o benefică emulație. Virgil Andriescu (Pantalone) și Mircea Andreescu (Dottore) au dat consistență celor două măști ce reprezintă polii acțiunii, efervescenta sângelui ce a început să fiarbă în trupurile celor două fete ale lui Dottore a fost cu aplomb evidențiată de Diana Gheorghian (Rosaura) și Simona Gălbenușe (Beatrice), Camelia Maxim a fost o Colombina în plenitudinea caracteristicilor. Ionel Mihăilescu – un Pulcinella original și curajos conturat, iar Marian Ghenea un Otavio vivace. Și chiar dacă Arlecchino al lui Florin Zamfirescu a fost mai puțin dinamic și expresiv decât ar îndreptăți cartea de vizită a interpretului iar Marius Stănescu nu a convins pe deplin cu al său Florindo, valoarea de ansamblu nu a fost sensibil afectată. Rolurile de mică întindere au avut în Oana Ștefănescu, Mircea Constantinescu (investit și cu atribuțiile asistentului de regie) și Mirela Dumitriu executanți conștiincioși.

...Așa s-a născut un spectacol solar, un spectacol de factură populară, antrenant și vesel, trecut prin filtrul intelectualității și echilibrat de bunul simț artistic.

(Revista *Faamilia*, nr.12/1991)

Vlad Mugur HAMLET

Spectacol cu destin straniu — poate extem de rar întâlnit în istoria teatrului universal — acela de a avea premiera după ce regizorul său a părăsit scena vieții, *Hamlet*-ul de la Cluj este la ora actuală opera scenică cea mai mult comentată în România. E drept, Vlad Mugur a apucat să-și vadă, exact cu o lună înainte de a muri, spectacolul într-o avanpremieră, dar n-a apucat să-l vadă și într-o formă definitivă. Totuși, între timp spectacolul a fost comentat în ample cronici ale celor câțiva, puțini, confrăți care apucaseră să-l vadă la avanpremieră din iunie, dar moartea regizorului a precipitat realmente o amplă literatură pe marginea lui. A apărut chiar și o carte excepțională, de fapt un supliment al revistei *Apostrof*, în care Marta Petreu și Ion Vartic au strâns un material de importanță capitală privind geneza și realizarea spectacolului, mărturisiri de creație ale regretatului regizor și ale colaboratorilor săi, precum și primele comentarii, iar după premiera oficială din 2 octombrie cronicile au apărut cu o promptitudine și efervescență rar întâlnite, încât acum te întrebi ce mai poate fi spus când se pare că totul a fost spus. Cine urmărește viața teatrală a apucat să afle, dacă nu totul, oricum foarte multe despre acest spectacol. Știe că decorul imaginează un șantier, cu schele, materiale de construcții, cu haine stropite de var și cu două turnuri-schelă care vor căpăta funcționalități și sensuri dintre cele mai di-

verse; știe că spectacolul demarează ca într-o repetiție inițială, a acelor lecturi la masă, când actorii abia încep să descifreze textul din foile pe care le țin în mână și că treptat acest fapt de viață teatrală se transformă în artă teatrală, când interpreții trec din condiția de lucrători-actori în cea de personaje, când viața se autodepășește și se mută în artă; știe, mai ales, că Vlad Mugur a creat un spectacol axat pe tema morții. Și știe încă multe altele iubitorul de teatru, incitat și el de destinul neobișnuit al spectacolului și al creatorului său. Și, atunci, ce se mai poate spune? Se pot spune încă multe despre această creație de excepție, atât prin valoare cât și prin destin, pentru că tema capodoperei și tema morții sunt surse inepuizabile.

Văzând *Hamlet* în absența creatorului, nu se poate să nu te ducă gândul la ideea de spectacol testamentar structurat pe tema morții. E posibil ca această interpretare să se adâncească în conștiința noastră prin intempestivul sfârșit al artistului, dar ideea emană din însăși substanța spectacolului, evenimentele nefăcând decât să o sublinieze. Structura tanatică este în primul rând un demers filosofic (deși Vlad Mugur declară undeva că nu-l interesează filosofia în teatru, dar asta nu e decât o eschivă elegantă și o accentuare a recursului la mijloacele specific artistice, dincolo de orice tezism sau exces teoretic) este o meditație profundă despre viață și moarte, despre vremea care se scurge implacabil, dar mai ales despre vremurile mereu ostile („Vremurile și-au ieșit din matcă”) iar misiunea de a le „aduna la loc” pare să-l îndurereze dar și să-l provoace pe Hamlet. Viața se scurge în proximitatea nebuniei, moartea însăși este un efect (dar și un liman) al nebuniei ce tinde să se generalizeze. Într-adevăr, lumea vremurilor ieșite din matcă este o lume alienată, dar care are tendința revenirii la normalitate. Aceste două cursuri contrare – dinspre normal spre alienare și dinspre alienare spre normalitate – reprezintă linia de forță pe care culisează spectacolul și care produce din când în când ciocniri al căror efect este moartea.

Vlad Mugur evită exprimările rezolute (în general inadecvate actului artistic) și operează cu numeroase sugestii, cu aluzii și, mai ales, cu numeroase ambiguități ce conduc spre un alt titlu din opera sa

scenică, pirandellianul *așa este (dacă vi se pare)*. Din acest joc al ambiguităților se nasc emoțiile, bucuriile și tainele spectacolului, taine pe care spectatorul este chemat să le selecteze, să le dezlege și să le interpreteze în funcție de cum *i se pare*. Nu știm dacă mintea lui Hamlet este efectiv în derivă sau nebunia este doar mimată. De multe ori lasă impresia că se învâluie în nebunie ca o sepie în propria ei cerneală. Nu știm exact nici până unde merg relațiile dintre Hamlet și Ofelia, câtă iubire autentică și cât erotism este în aceste relații. De ce înnebunește Ofelia? Pare-se mai puțin din cauza morții tatălui, cât din cauza incertitudinii asupra sentimentelor lui Hamlet, cum tot în zona incertitudinii rămâne dacă ea își asumă probabilul păcat sau este terorizată că a fost împinsă spre el de către propriul tată, manevrat la rândul ei de către rege. Scena erotică, admirabil interpretată de Sorin Leoveanu și Luiza Cocora, se petrece sub pândă lui Polonius (și el într-o expresie excelentă asigurată de Anton Tauf), dar incertitudinea între ceea ce s-a întâmplat și ceea ce putea să se întâmple persistă. Chiar și peste relația Hamlet – Gertrude plutesc norii ambiguității, cu o încărcătură incestuoasă. Dar Gertrude și Claudius? Se iubesc ei oare cu adevărat ori sunt doar robii instinctelor, mai ușor de satisfăcut în cercul închis al Elsinorului? Asta dacă nu cumva căsătoria lor este forma cea mai convenabilă de alianță pentru atingerea unor scopuri politice comune. Și duelul este astfel gândit încât încrucișarea spadelor este concurată de cea a replicilor acide, fără să se știe care rănesc mai mult și care pot avea o mai mare încărcătură de otravă. Există, după cum se vede, o respectabilă sumă de enigme pe care autorul spectacolului le pune în fața spectatorului. Și ce satisfacție mai mare poate trăi degustătorul de artă decât dezlegarea enigmelor pe care i le oferă creatorul?

Interesante sunt în acest spectacol și unghiurile de vedere (în sensul cel mai concret al termenului) la care recurge Vlad Mugur, propunând altele noi, cu totul altfel decât cele știute de la Shakespeare încoace. Exponențială rămâne în acest sens scena Hamlet-Gertrude soldată cu moartea lui Polonius. Noi, spectatorii, o urmărim din ascunzătoarea acestuia, ea se consumă dincolo de un imens ecran care

secționează adeseori scena (ascunzând sau dezvelind detalii surprinzătoare), auzim dialogul mamă-fiu iar uciderea șambelanului se petrece în fața noastră. Tulburătoare este și scena cimitirului, în așa fel gândită încât lasă impresia că urmărim acțiunea de undeva de sub pământ. Ca să nu mai vorbim de final, unde Fortimbras este interpretat de un copil. Totul pare altfel în această montare. Textul este un colaj din trei traduceri, scenele sale sunt altfel organizate (multe eliminate, evident), întreaga plămadă a spectacolului este modificată în funcție de o strategie proprie. De fapt ideea aceasta de șantier pe care s-a construit decorul sugerează un început, un efort constructiv ce înfruntă forțe contrarii în ciocniri violente și nu se poate să nu te ducă gândul, oricât de vag, la un mit autohton al construcției/deconstrucției. Un *altfel* pe cât de surprinzător pe atât de relevant este și rezolvarea faimosului monolog. *A fi sau a nu fi* nu mai e momentul de bravură al protagonistului, textul său este preluat de o întreagă echipă care i-l „suflă” lui Hamlet, i-l amintește într-un moment de indecizie a acestuia. Aproape scenă cu scenă spectacolul lui Vlad Mugur ar putea fi disecat și să i se evidențieze originalitatea, dar și rafinamentul specific, în care s-au angajat nu numai colaboratorii statornici ai regretatului maestru — Helmut Stürmer și Lia Manțoc —, ci și actorii. Cred că pentru interpreții clujeni, pentru cea mai mare parte dintre ei, *Hamlet* înseamnă o experiență decisivă. În cazul tinerilor mai ales. Sorin Leoveanu pur și simplu erupe într-un Hamlet care nu este nici victimă, nici rob al indeciziei, nici răzbunător, nici nebun, dar este din fiecare câte puțin, și mai ales este un om în acțiune, adeseori ultragiă de o realitate dură, mereu în fața unor situații neașteptate cărora trebuie să le facă față prin jocuri ale inteligenței și prin reacții ce nu sunt întotdeauna la îndemână, situații de care va fi copleșit în cele din urmă. Interpretul le parcurge nu „trăindu-le” ostentativ, ci sugerând, învăluindu-le într-un abur sensibilizator. Luiza Cocora este și ea o autentică revelație. Ofelia a sa se afundă nu atât în nebunie cât în suferință, pe măsură ce înțelege că nu e decât o minge într-un joc dur, o minge pe care fiecare jucător o lovește cât mai tare în speranța că va câștiga jocul. L-am amintit pe Anton Tauf, cu un Polonios prodi-

gios, aflat mereu în treabă, curios de tot ce se întâmplă, dar întotdeauna temător și depășit de propriile acțiuni. Elena Ivanca (Gertrude) și Bogdán Zsolt (Claudius) formează un cuplu aparent sudat, de fapt amândoi înoată în propriile incertitudini, fiecare se apropie de celălalt pentru urmărirea unor scopuri comune, dar fiecare fuge de celălalt dintr-un nemărturisit sentiment de culpă. Petre Băcioiu (Osric) este o prezență pregnantă, Melania Ursu, Miriam Cuibus, Maria Seleș și Ion Marian dau substanță unor apariții care puteau fi doar funcționale, iar tineri ca Radu Bânzaru (Laertes), Emanuel Petran (Horatio), Stelian Roșian (Rosencrantz), Dan Chiorean (Guildenstern), Ruslan Bârlea și ceilalți întregesc spectacolul cu deplină competență artistică.

(Revista *Familia*, 10/2001)

Crin Teodorescu
LUNGUL DRUM AL ZILEI CĂTRE NOAPTE

În raporturile sale cu publicul, opera lui O'Neill a avut mișcare de maree, astăzi aflându-se într-o perioadă de flux, când piesele celebrului dramaturg american pot fi întâlnite pe aproape toate scenele, după ce un deceniu și mai bine lipsiseră cu desăvârșire. Va urma, cu siguranță, refluxul și până la urmă o stabilizare relativă care îl va acorda lui O'Neill locul real meritat, fără recluziuni și fără exagerări. Pentru mulți însă, această operă este supusă unui act recognosciv și ca atare masiva ei jucare este explicabilă.

La Cluj, pe scena pe care cu aproape 30 de ani în urmă Victor Papilian monta pentru prima oară în România o piesă de O'Neill („Dincolo de zare”), a avut loc recent premiera pe țară a piesei postume, „Lungul drum al zilei către noapte”, făcându-se încă un pas spre completarea repertoriului oneillian pe scenele noastre. O'Neill a avut și are partizani înflăcărați, care au ripostat energic la orice rezervă critică a celor care au încercat să-i pună opera între niște limite firești. Nu i se poate contesta lui O'Neill imensa influență asupra întregii dramaturgii americane din acest secol, influență greu de explicat prin argumente estetice. Poate argumentele sociologice să fie mai eficiente în a înțelege cum această dramaturgie suprasaturată de psihologism și de psihanaliză, această dramaturgie tezistă (capodopera sa „Din jale se întrupează Electra” nu este decât o demonstrație

freudistă mulată pe mitul clasic), a putut exercita o atât de covârșitoare influență. Poate pentru că a apărut într-un moment în care se simțea nevoia unei reacții împotriva teatrului facil, boulevardier. (Tot așa cum anti-teatrul a apărut ca o reacție împotriva acelui gen de teatru reprezentat, între alții, și de O'Neill). Poate pentru că s-a impus printr-o netăgăduită seriozitate într-un moment în care teatrul făcea mari eforturi pentru a flata cu orice chip gustul comun. Poate pentru că a obligat pe oameni să mediteze mai mult asupra lor înșiși, ceea ce – sinceri să fim – nu e puțin lucru. Dar O'Neill n-a apărut din nimic. El nu este altceva decât omul care a înnobilit melodrama, reținându-i sâmburele schematic și dându-i un conținut, o problemă și un sens, curățind-o de sentimentalism facil și de pseudo-romantism. Nu solicită spectatorului numai compasiune, îl obligă să și mediteze asupra condiției umane și cu asta depășește condiția mizeră a melodramei.

Dar înainte de toate trebuie să recunoaștem în O'Neill un mare meșteșugar al dramei, un autor care, văzându-și construcția dramatică pe conflict, îl trece în subsidiar, aducând în prim-plan personajul, pe care îl întoarce pe toate fețele.

Acestor caracteristici se supune și „Lungul drum al zilei către noapte”, piesă cu un pronunțat caracter autobiografic, „scrisă cu lacrimi și cu sânge”, după cum mărturisește însuși autorul. Un bătrân tată, actor nu lipsit de faimă, dar trăind cu conștiința ratării, avar până la extrema limită, o mamă morfinomană, îmbolnăvită prin hotelurile sordide în care a trăit însoțindu-și soțul în turnee, doi băieți alcoolici, dintre care cel mai mic, Edmund, (în care recunoaștem multe elemente din biografia autorului) atins de tuberculoză după o viață aventuroasă pe mare – aceștia sunt cei patru Tyrone care, pe parcursul dramei, se înfruntă și se unesc, se urăsc și se iubesc, se jignesc și își cer iertare. Fiecare dintre ei ajunge în situația să ceară cel puțin o dată iertare celorlalți și aci mi se pare că stă miezul piesei: fiecare dintre acești oameni a greșit față de ceilalți, fiecare poartă un păcat care – într-un fel sau altul – întunecă liniștea familiei, după care tânjesc cu toții, dar nu o pot obține. Fiecare dintre ei este măcinat de un viciu pe care crede că îl ascunde, dar în fond îl cultivă. Viciul este

mediul lor de existență, în care se complac grație unor înclinații aproape masochiste. Este o lume de infern, cauzat nu de presiuni exterioare, ci de însăși substanța intimă a personajelor, un infern în care personajele nu au intrat, ci pe care ele îl produc și îl emană, învăluindu-se în el ca o sepie în propria cerneală.

Marea dramă a acestor oameni constă în faptul că se iubesc, că tind spre o solidaritate care nu e a viciului, ci a omeniei, dar niciodată nu o pot realiza și, în ciuda voinței lor, cu cât încearcă să se apropie, cu atât se îndepărtează mai mult unul de altul.

În cele 24 de ore cât durează acțiunea, nu se întâmplă nimic senzațional în casa Tyrone. Evenimentele pe care le bănuim cotidiane: consumarea unei sticle de băutură în casă, lucrul în grădină, discuții despre boala lui Edmund sau despre cea a Mary-ei, întoarcerea bărbaților beți din oraș și o nouă doză de morfină consumată de Mary, nu pun personajele în situații inedite. În schimb le prilejuiește o totală confesiune față de spectator, căruia îi sunt furnizate noi și noi amănunte despre viața acestor oameni. În aceste condiții este greu de construit un spectacol, în sensul curent al noțiunii, deoarece acțiunea nu se bazează pe o desfășurare de evenimente, ci pe o acumulare a lor.

Regizorul Crin Teodorescu și-a concentrat atenția (nu întotdeauna cu succes) asupra ritmului interior al spectacolului și mai ales spre evidențierea acelei sumedenii de amănunte de ordin psihologic din care se reconstituie adevărul despre viața din casa Tyrone. În aceste condiții, în care o replică spusă șters, un cuvânt greșit accentuat poate produce mari daune, misiunea regizorului constă mai ales în muncă cu actorii. Și cum distribuția clujeană este foarte bună, rezultatele nu puteau fi decât la fel. Silvia Ghelan, această tragiană de autentică vocație, a rezolvat dificila partitură a lui Mary Tyrone cu o desăvârșită profesionalitate, degajând personajul de însemnele exterioare ale bolii și axând jocul pe dramatismul interior, născut din imposibilitatea de a ascunde față de cei din jur, adevărul. Valentino Dain l-a văzut pe bătrânul Tyrone într-o poză solemnă, prin care încearcă să-și impună o precară autoritate de cap al familiei, mereu ul-

tragiată de copii și de realități. Dar și mai dureros este personajul său în postura de frunză pe apă, de om care a încercat tot timpul să stăpânească viața, dar a fost victima ei, a vrut un teren stabil sub picioare, însă nu și-a găsit nici o clipă echilibrul. O mare revelație a spectacolului o constituie Ștefan Sileanu, cu un joc sobru, interiorizat și foarte expresiv. Edmund al său se integrează clanului Tyrone prin participare la toată suferința familiei, dar se detașează printr-un surplus de luciditate. George Motoi a realizat un Jamie – amestec de cinism și sentimentalism, de dragoste și ură, conformism și revoltă, căutând – și reușind – să evite violențele pe care textul le întinde ca pe niște capcane. În sfârșit, Stela Cosmuța a căutat să dea personalitate episodicului personaj Cathleen, chiar cu riscul de a ieși din stilul spectacolului.

De o discretă simplitate, decorul lui Liviu Ciulei contribuie la crearea atmosferei de neliniște, de durere și aspirații neîmplinite.

Partizanii operei lui O'Neill au toate motivele să fie mulțumiți de spectacolul Teatrului Național din Cluj, care a găsit soluții adecvate textului. Rămâne de văzut în ce măsură reprezentarea dramaturgiei lui O'Neill îi va spori sau micșora numărul admiratorilor, dintre care mulți au revendicat-o ca pe un tărâm de „dincolo de zare”, atrăgător prin necunoscut.

(Revista *Familia*, nr.6/1968)

Liviu Ciulei

FURTUNA

Orice nou spectacol al lui Liviu Ciulei se constituie drept un eveniment al vieții noastre teatrale, regizorul de la Teatrul „Bulandra” având rara capacitate de a determina depășirea simplelor aprecieri și de a obliga la confruntări de concepții și viziuni, la delimitări sau modificări de opinii. Poți să fii sau să nu fii de acord cu propunerile lui Liviu Ciulei dar nici într-un caz nu le poți ignora, pentru că fiecare spectacol al său aduce puncte de vedere originale în înțelegerea și interpretarea operei sau dă atitudine maximă unor idei de circulație, îmbrăcându-le totodată în haina inconfundabilă a personalității sale. Ceea ce se întâmplă și cu „Furtuna”. Chiar dacă nu suntem în fața unui spectacol de răspântie, deschizător de drumuri noi, cum a fost cu ani în urmă memorabilul „Cum vă place”, această „Furtună” a lui Ciulei are meritul unei solide armături ideatice.

Nici uneia dintre creațiile lui Shakespeare nu i s-a atribuit un atât de pronunțat caracter autobiografic ca acesteia, poate și pentru faptul că fiind ultima mulți au văzut în ea un veritabil testament artistic, foarte dese fiind întrebările dacă Prospero nu este chiar o proiecție a marelui Will. Există mult adevăr în aceste supoziții, în măsura în care, recunoscând în sine însuși un om al Renașterii, Shakespeare a împrumutat aceste trăsături eroului său, pentru că este cert că Prospero are toate datele unui titan renascentist. Prin virtuțile sale de magi-

cian nu trebuie să înțelegem altceva decât forța spiritului uman de a stăpâni elementele naturii și de a le da cursul dorit. Subdezvoltatul Caliban va detecta sursele puterii lui Prospero atunci când îndeamnă „Distrugeți-i cărțile!”. Înstrăinatul duce al Milanului este produsul superior al unei epoci ce și-a propus să dea omului o deplină măreție, dar totodată este și propriul său produs, obligându-și mintea să fie în stare să răspundă la orice solicitare. Atât în ordine culturală, cât și în ordine etică Prospero își depășește contemporaneitatea, de aceea forța sa rămâne inegalabilă. În spectacolul lui Liviu Ciulei, Prospero – în excelenta interpretare a lui George Constantin – este nu numai umanizat, ci și contemporaneizat, începând de la costum (modern, peste care mantia de magician nu vine ca un atribut al supranaturalului, ci ca o obișnuită haină de lucru) și terminând cu felul de a vorbi sau de a gesticula – totul înseamnă o aliniere a eroului shakespearian la datele zilelor noastre. Meditativ și profund, el traversează o vârstă, cea a senectuții, la care înțelepciunea cărților și a anilor înlătură deșarte ambiții, o imensă sete de armonie și pace stăpânindu-l. În virtutea acestei aspirații va „regiza” idila dintre Miranda și Ferdinand, își va cenzura fireștile resentimente față de uzurpatorii drepturilor sale, îi va acorda lui Ariel libertatea de mult dorită și îi va restitui lui Caliban stăpânirea asupra insulei, unde rânduri de naufragiați au înfruntat nu numai vitregiile soartei, ci și rigorile cunoașterii de sine și a lumii. Insula aceasta, pe care scenografia aceluiași Liviu Ciulei ne-o sugerează ca vămuind nemilos aspirațiile oamenilor, atât a celor ce vroiau să cucerească lumea cu puterea spiritului, cât și acelor ce vroiau s-o stăpânească cu ajutorul armelor (mărturii fiind rămășițele corăbiilor eșuate pe țărmurile sale: fragmente din opere de artă sau resturi ale echipamentelor militare) reprezintă un alt punct de contact cu spiritul vremii, sațiul utopic fiind o creație și o caracteristică a epocii lui Shakespeare. Thomas Morus își scrisese „Utopia” la începutul secolului XVI, iar la puțin timp după dispariția poetului, italianul Campanella va da „Cetatea Soarelui”, viața lui Shakespeare fiind astfel închisă între cele două opere fundamentale ale literaturii utopice ca între două paranteze. În plus, aproape concomitent cu

„Furtuna”, el a lucrat și „Henric VIII”, eroul dramei fiind ucigașul lui Morus și nu e exclus ca „Utopia” acestuia să fi fost în acel moment o obsesie pentru creatorul „Furtunii”.

Alături de Prospero, o altă linie de forță a spectacolului o constituie interpretarea cu statut de unicat dată de Victor Rebengiuc lui Caliban, care nu mai este înfățișat ca o aberație a naturii, ci o formă inferior organizată, un stadiu primar ale acesteia, cu nedisimulate posibilități de evoluție. Păstrându-i lui Caliban un chip uman, pe care se poate citi nu numai ură sau furie animalică, ci și uimire, suferință, ba chiar și un început de tandrețe, Rebengiuc îi dă acestuia o șansă de umanizare, rezultată din contactul cu reprezentanții lumii civilizate. Ariel, plăsmuire spiritualizată, prelungire a gândului și voinței lui Prospero, întruchipare a spiritului avid de libertate, a fost jucat de Florian Pittiș cu elegantă sobrietate, fără exces de mișcare, dar pe alocuri și cu rezerve în expresivitate.

Interpretări de înaltă ținută realizează Mariana Mihuț și Ion Caramitru, autori ai cuplului Miranda–Ferdinand. Ingenuitatea „hoată”, de multe ori uluită și întotdeauna curioasă în fața miracolului vieții Mirandei, întovărășită de puritatea virilă a partenerului, au făcut ca povestea de dragoste să nu fie o simplă inserțiune idilică în spectacol, ci o parte integrantă a demonstrației de idei. Ovidiu Iuliu Moldovan a fost un Antonio energic, încadrat ideatic și stilistic spectacolului, secondat cu rezultate inegale de Fory Etterle (Alonso), Dumitru Onofrei (Gonzalo), Gelu Colceag (Adrian), Ion Cocieru (Sebastian) și Emil Reisenauer (Francisco). În schimb Ștefan Bănică (Stephano) a ieșit evident din stilul și matca spectacolului, printr-un joc ușuratic, mereu la suprafața situațiilor, cuplul Stephano–Trinculo având din această cauză o pondere mai redusă în spectacol, în ciuda eforturilor integratoare ale lui Mircea Diaconu.

Merituoasă prin profunzimi omenești și program estetic, ediția Ciulei a „Furtunii” shakespeareene reprezintă pentru actuala stagiune un punct de reper.

(Revista *Familia*, nr.2/1979)

Radu Penciulescu
VICARUL

Faptul că piesa lui Hochhuth a avut premiera absolută în regia lui Erwin Piscator – ctitorul și teoreticianul teatrului politic contemporan – constituie o primă carte de vizită. O alta constă în imensul ecou stârnit de apariția sa: polemici îndârjite, luări de poziție pro și contra pe baza documentelor de arhivă și mărturiilor, intrarea în acțiune a autorităților (în unele țări catolice piesa a fost interzisă), proliferarea unei literaturi de contracarare a ideilor emise în „Vicarul”, în sfârșit un imens succes de public peste tot unde piesa a fost jucată și publicată. Toate acestea pentru că „Vicarul” nu se limitează la evocarea circumstanțelor în care naziștii au ucis milioane de oameni nevinovați, ci pune acut problema culpabilității celor care – din oportunism sau teamă – au refuzat să ia o atitudine. Implicarea în această neutralitate complice a papalității – instituția care, pentru milioane de catolici, reprezintă, sau ar trebui să reprezinte suprema întruchipare a conștiinței – explică reacția furibundă a unor cercuri față de opera lui Hochhuth, dar nu epuizează cauzele interesului stârnit: dincolo de faptul istoric, piesa ridică problema fundamentală a responsabilității individului față de colectivitate, a imposibilității sustragerii de la judecata timpului, care întotdeauna se confundă cu judecata umanității. Între neutralitatea echivocă a Papei Pius al XII-lea, care se eschivează de la luarea unei atitudini tranșante în apărarea vic-

timelor nazismului, și sacrificiul tânărului iezuit Riccardo Fontana, cel ce împărtășește voluntar soarta celor condamnați, există o mulțime de trepte intermediare. Ofițerul german Kurt Gerstein face totul pentru ca omenirea să fie avizată despre ceea ce se întâmplă în „uzinele morții”, al căror slujitor fără voie a devenit. Existența sa este profund tragică, fiind obligat la disimulare, la o poziție dublă, prizonier al unei situații limită, fără posibilitatea de a acționa conform imboldurilor conștiinței. Atunci când, totuși, reușește să schițeze o acțiune se lovește de neîncredere sau „diplomație”. Scena de debut a spectacolului – vizita intempestivă a ofițerului la nunțiul apostolic – este definitorie pentru întregul spectacol: pe de o parte un om care, cu riscul vieții, vine să ceară ajutor pentru milioane de victime, pe de altă parte o precauțiune opacă din partea unuia care – fără să-și asume vreun risc – nu trebuia decât să asculte și să transmită semnalul de alarmă. Pentru bătrânul conte Fontana, înfruntarea Papei devine un act de independență individuală, în timp ce frumoasa Helga se mulțumește să fie o păpușă în mâinile Doctorului-călău, incapabilă să-și exteriorizeze durerea. De altfel conflictul de bază al piesei rezultă din opoziția dintre conștiințele active și conștiințele pasive, conducând spre concluzia că răul își găsește câmp de acțiune pe terenul cedat de pasivitate, de lipsa împotrivirii, a atitudinii. În ciuda faptului că spectacolului este alcătuit din selecțiuni (reprezentarea întregii piese ar cere peste 10 ore) versiunea scenică pentru care au optat traducătorul Florin Tornea și regizorul Radu Penciulescu constituie, totuși, o construcție încheată. Victimele și călăii rămân în primul rând puncte de referință, polii între care se înfruntă cei chemați să ia o atitudine pentru că – așa cum am spus – „Vicarul” nu este o piesă despre fascism, ci o piesă despre atitudinea față de fascism și – prin generalizare – față de orice act care lezează umanitatea.

Spectacolul lui Radu Penciulescu (lăsând la o parte câteva hiatusuri, câteva „ruperi” cauzate poate și de numeroasele eliminări din text) este captivant prin incitarea la meditație. Între formula de spectacol agitatoric și aceea de dezbatere etică, regizorul nostru a ales-o pe a doua, lucrarea sa căpătând extindere, faptul istoric devenind

pretextul unui eseu pe tema responsabilității individului. Numeroasa distribuție i s-a supus și l-a slujit cu talent și pricepere. Ion Caramitru realizează în Riccardo Fontana o creație impresionantă. Începând cu amintita scenă a discuției dintre ofițerul Gerstein și nunțul apostolic la care Fontana este martor, personajul evoluează de la o primă ipostază – aceea a unei conștiințe alertate – spre conștiința datoriei de acțiune, cu fiecare pas câștigând ceva în libertatea interioară. Meritul actorului constă în faptul că știe să redea evoluția dialectică a personajului, rezultată tocmai din libertatea ce și-o cucerește față de presiunea morală și administrativă exercitată asupra sa de către autoritățile bisericești. În momentul sacrificiului, Fontana nu este un individ învins, ci un învingător, un om liber de prejudecăți sau teamă. Pentru Victor Rebengiuc rolul lui Gerstein are multe puncte de contact cu cel al lui Apostol Bologa: aceeași opoziție dintre propria conștiință și cauza pe care o slujește fără aderentă, contradicție care finalmente îl va pierde. Destinul comun al personajelor nu înseamnă pentru actor o repetare, din contra – parcă îl întâlnim mai concentrat, într-un plus de esențializare a mijloacelor de exprimare.

Un alt as al acestei distribuții este Emerich Schäffer, interpretul Doctorului, organizatorul „științific” al genocidului de la Auschwitz, pe care actorul l-a gândit ca o întruchipare a cinismului: elegant, manierat, fluturând un permanent zâmbet afabil, același zâmbet și când curtează o femeie și când decide moartea unui om. Schäffer a drămuțat cu minuțiozitate un fond patologic al personajului, dar n-a mizat pe acest fond, ci l-a pus în valoare doar atât cât să explice posibilitățile oferite de fascism manifestării unor instincte criminale. Fory Etterle și-a demonstrat din nou știința savantă a compoziției, realizând un Cardinal onctuos în obtuzitatea sa diplomatică. Papa Pius al XII-lea a împrumutat chipul lui G. Ionescu-Gion, actor cu o personalitate unică. Ca niciodată de când îl știm, Ionescu-Gion ne-a dat o interpretare ezitantă, fără penetrabilitate specifică, din care cauză poziția Papei în acele momente dramatice ale istoriei a apărut ca rezultat al ezitărilor unui om slab, nu a unei atitudini politice. Am mai reținut interpretările de aleasă ținută realizate de George Oan-

cea, Gina Patrichi, Cornel Coman, Mariella Petrescu, Cătălina Pintilie și tensiunea dramatică a monoloagelor spuse de Dumitru Onofrei, Ica Matache și Anca Verești.

„Vicarul” – prin problematica textului și valoarea spectacolului reprezintă un punct de maxim interes al actualei stagiuni. Cum la un moment dat reprezentațiile cu această piesă erau în atenția întregii vieți teatrale europene, nu putem decât să regretăm că teatrul nostru intră în competiție cu atât de mare întârziere.

(Revista *Familia* nr.3/1972)

Dinu Cernescu
MEȘTERUL MANOLE

Niciodată uitată, însă prea multă vreme ocolită sau ignorată, dramaturgia lui Lucian Blaga revine în actualitate prin una din capodoperele sale – *Meșterul Manole* – sinteză a celor trei ipostaze ale personalității lui Blaga: poet, gânditor și dramaturg. Poetul luminii nu s-a îndreptat spre legenda populară pentru a o realcătuși scenic în datele sale formale, ci s-a scufundat mai adânc decât oricare altul în apele cu limpezimi și întunecimi, pentru a aduce la lumină sensuri noi și noi dovezi despre spiritualitatea românească în aderență cu universalitatea.

Spre legenda lui Manole s-au îndreptat mai mulți autori, fie dramatizând-o pur și simplu, fie preluând modelul pentru corespondențele moderne, dar nimeni nu a putut recrea acel „timp mitic românesc” ca Lucian Blaga, nimeni nu a identificat atât de exact amestecul de păgânism și creștinism de teamă față de „puterile” de dincolo și revolta împotriva lor – poli între care se încadrează din străvechi timpuri manifestările spirituale ale poporului român. Detractorii mai vechi și mai ales cei mai noi ai lui Lucian Blaga au pus semnul egalității între unele teze ale filozofului Blaga și creația sa literară, neglijând amănuntul deloc nesemnificativ că Blaga nu a fost un scriitor tezist, care să-și transforme opera literară în simplu material ilustrativ al celei teoretice. Că gândirea lui Blaga a fost una și că ea se însu-

mează permanent în creație este în afară oricărei discuții. Dar tot atât de adevărat este și că Blaga scriitorul nu a fost robul dogmelor, ci beneficiarul unei splendide libertăți. Unele cronici apărute până acum la acest spectacol de reluare a *Meșterului Manole*, pornind de la necesitatea reală de a stabili limitele ideologice ale creației blagiene, mută centrul de greutate al piesei de la adevăratele sale valori pe aceste limite, dând o imagine deformată a operei. Subscriem întru totul la această afirmație a Anei Maria Narti din caietul-program al spectacolului de la Teatrului Giulești: „Speculațiile complicate de filozofie și mistică și păgână pe care gânditorul poet le-a încrucișat în text nu mai au semnificație pentru noi, așa cum în scrierile antice credința în zei sau în alte opere, mai apropiate de prezent, meandrele unor concepții și convingeri ucise de timp și-au pierdut orice însemnătate pentru cititorul de astăzi. Ceea ce recâștigăm însă, foarte puternic, este această conștiință a vastității și a bogăției în care trăiește spiritul creației populare. Firește, pentru noi există „puterile” neștiute care amenință nevăzut, fără pricină, lucrul clădit de mâna omului. Dar noi știm, noi cunoaștem toate acele surde împotriviri pe care le întâmpină neîncetat eforturile umanității”. De altfel semnificația acestor „puteri” poate fi redusă tocmai la obstacolele care stau în drumul spre împlinire al creatorului. Nu sunt ele cele care în legenda populară surpă noaptea ceea ce Manole și cei nouă meșteri mari clădiseră ziua? Nu ne amintim însă de nimeni care să fi insistat cu diabolică plăcere asupra „limitelor ideologice” ale legendei mănăstirii Argeș.

Esențială pentru eroul dramei lui Blaga mi se pare nu dependența sau subordonarea față de puteri, cu **patima de a clădi**. Premizele lui Manole sunt cele raționale: „Bolta ce s-a prăbușit ieri, n-a fost prea grea. Cercetează și tu. N-am așezat temeliile pe șovăiala nisipului. Adâncimile și înălțimile a suta oară le măsur. Socotelile sunt bune, tăiate în cremen toate. Și cele pentru arcuri și cele pentru laturi, deopotrivă spre miază-zi și miază-noapte”. Greșeala lui Manole constă în faptul că are o încredere oarbă în mintea și iscusința sa, uitând că marile opere cer și o imensă cheltuie morală. Jertfa care i se cere pe altarul creației înseamnă în cazul său dragostea. Mira nu este

do ar soția lui Manole, sau nu este deloc soția lui Manole, ci dragostea însăși, ceva care face parte din structura eroului, din sufletul, sângele și carnea sa și pe care creația și-o revendică în întregime. Suferința lui Manole este omenească, pentru că dragostea este specifică omului, în egală măsură cu capacitatea de a renunța la ea. Pompiliu Constantinescu, unul dintre criticii cei mai receptivi ai acestei lucrări blagiene, spunea pe bună dreptate că Blaga „a înprospătat și valorificat dramatic, cu mijloace originale de concepție, legenda populară a mănăstirii de la Curtea-de-Argeș; umanizând figura lui Manole, a încarnat o idee abstractă într-un personaj viu, sporind sublimul prin atmosfera mitică pe care a creat-o, peste datele motivului poetic original”.

De altfel pasiunea („patima de a clădi” în cazul de față) este de esență pur umană. Ca și alte personaje ale lui Blaga – Teodul, Avram Iancu etc. – Manole este dominat de o unică pasiune care le delimitează orizontul spre toate punctele cardinale. O pasiune absorbantă până la don-quișotism, dar convertită în sublim.

Întregul spectacol realizat de Dinu Cernescu a fost gândit pentru evidențierea acestui umanism al lui Manole, estompându-se tot ceea ce ar putea fi suspectat de misticism, (poate chiar s-a exagerat în această direcție, prin sacrificarea unor personaje ca Bogumil și Găman, al căror rol poate fi asemuit cu cel al oraculului din Tragedia antică). De altfel întreaga piesă se sprijină pe coloanele antice, cei nouă meșteri asumându-și funcțiile corului.

Traectoria lui Manole este circulară. Încrederea în sine, frământările sale reprezintă o primă ipostază – umană. Acceptarea ideii de sacrificiu și înfăptuirea ei este etapa dehumanizării, revers al aceleiași medalii după care urmează o profund umană criză de conștiință, sfârșind prin sinucidere. În acest cerc Dinu Cernescu a urmărit un destin tragic apoteotic și nu destinul unui ins pradă a forțelor obscure.

Chiar dacă nu a atins în toate momentele intensitatea dramatică pe care textul o cerea și o permitea Silviu Stănculescu mi se pare o fericită alegere pentru întruchiparea lui Manole. Acest actor are ca

pacitatea de transfigurare a ideii dramatice, fără a aluneca în hieratic și în același timp știe să dea vigoare personajului fără a-l vulgariza. În acest punct de echilibru (la care trebuie să adăugăm calitățile recunoscute ale lui Silviu Stănculescu de a spune versuri, esențială într-o piesă de factură poetică) a rezultat un Manole înscris exact pe coordonatele spectacolului. Mira a găsit în Mariana Mihuț o interpretă ideală, întruchipare concretă a ideii abstracte de iubire, prezentă când imaterială, când de o nesfârșită feminitate. Grupul zidarilor a fost zidit ca o orgă, ale cărei acorduri au acompaniat sau au subliniat drama eroului, Corneliu Dumitraș, Emil Hosu, Vasile Ichim și Ion Vîlcu, în spectacolul văzut de noi, al șaselea zidar, și Dan Tufaru au fost individualitățile cele mai pregnante într-un context în care primează capacitatea se subordonare a ansamblului. N-au lipsit însă și notele false, (Al. Azoitei) provenite din neînșușirea unui stil adecvat, poetic, de interpretare.

În decorul Sandei Mușatescu – o ingenioasă construcție de schele sugerând o permanentă aspirație spre înălțimi – spectacolul este jucat mai mult pe verticală, planul de joc ridicându-se pe măsură ce se sugerează realizarea idealului lui Manole. În aceste condiții actorii, puși uneori să joace la mulți metri peste nivelul scenei, au dovedit o pregătire multilaterală, pe care cronicarii sunt mereu dispuși să n-o bage în seamă, deși ea reprezintă o calitate indispensabilă actorului modern.

(Revista *Familia*, nr.1/1969)

Aureliu Manea
ROSMERSHOLM

La Sibiu, regizorul debutant Aurel Manea a realizat cu „Rosmersholm” un spectacol iconoclast, șocant, violentând nu numai spectatorul și tradiția, ci însuși substratul ideatic al textului ibsenian. În viziunea sa „Rosmersholm” a depășit condițiile unei drame existențiale, trecând prin existențialism și aliniindu-se în coloana absurdului și având parte de o interpretare anti-teatru pe care și-ar dori-o toți autorii curentului. Este de admirat la Aureliu Manea fermitatea și consecvența cu care își impune (sau încearcă să-și impună) punctul de vedere, luptând cu tot ce îi stă în cale și în primul rând cu autorul. El nu a recurs la câteva „găselnițe” moderniste cu care să-și pigmenteze spectacolul, ci a gândit întregul spectacol într-o atare modalitate, nu a acționat frâna temerii de a nu fi înțeles, preferând să rămână aproape total neînțeles; în sfârșit, a reușit să atragă în jocul său teribil, întreaga echipă de interpreți, să-i contamineze de năstrușniciile sale și în cele din urmă, să-i domine și să le impună un stil de joc care – bănuim – inițial i-a contrariat, fiind în total dezacord cu ceea ce orice actor crede despre arta sa.

Ideea de a supune textele clasice unor precepte moderne, de a stabili legături între dramaturgia clasică și cea modernă, de a demonstra că cea din urmă își are rădăcinile înfipite adânc în timp, își face din ce în ce mai mult loc pe scenele noastre. Acum câțiva ani, mult din

cutatul spectacol Caragiale – Ionescu, al lui Valeriu Moisescu, a deschis drumul. Recent, Lucian Pintilie a legitimat ideea cu a sa „Livadă cu vișini”. Dar Pintilie a știut că filiația Cehov-Beckett trebuie făcută pe planul ideilor, el s-a mulțumit să găsească în Cehov sâmburele existenței absurde, care între timp a încolțit și a crescut până la dimensiunile unui curent literar la modă, concepând însă forma spectacolului pe canoanele tradiționale, singurele care îi sunt adecvate. Mai tânărul său coleg de la Sibiu a pornit mica sa revoluție de la aspectele formale, încercând pe această cale să dea dramei ibseniene un nou conținut printr-o interpretare excesiv de personală.

Dacă lui Aureliu Manea i-a fost foarte clară forma spectacolului său, cred că nu i-a fost tocmai limpede ce anume trebuie pus în această formă. O notă din caietul de sală (N.B. – meschin caiet de sală a făcut Teatrul din Sibiu la acest spectacol) mi se pare semnificativă prin candoarea confuziei: „Doresc să devină evidentă primejdia gândului în anumite împrejurări și a stărilor psihice pe care le creează”. În ce anume împrejurări gândul devine primejdios (și care gând?) e greu de înțeles, la fel ca și primejdia stărilor psihice pe care el le creează. Dar ni se pare că piesa lui Ibsen se bazează pe primejdia lipsei de gândire. Kroll declanșează drama de la Rosmersholm, tocmai pentru că nu gândește, pentru că la el nu întâlnim gânduri, ci idei fixe, în al căror tipar vrea să închidă întregul univers. Intoleranța sa este un atentat la libertatea de gândire a lui Rosmer și a Rebekkăi, la dreptul lor la fericire. O schimbare în concepțiile lui Rosmer nu este privită, nici prin mobilurile și nici prin scopurile ei, ci pur și simplu etichetată ca trădare și privită ca atare, doar în măsura în care Rosmer nu poate fi recuperat pentru vechile concepții. „Numesc acțiunile eroilor lupta cu balaurul” – afirmă regizorul în aceleași note. Care balaur? pentru că nu toți eroii dramei au același adversar. Dacă regizorul delimitează sfera eroilor la Rosmer și Rebekka, atunci are dreptate, numind astfel intoleranța și mutilarea adevărului în funcție de circumstanțe. Numai că el nu a făcut o figură de stil, ci realmente a mutat acțiunea din planul ei real într-unul imaginar, simbolic”. Spre deosebire de multe alte piese din repertoriul ibsenian, „Rosmers-

holm“ nu este un caz cu implicațiile sale, ci o dramă a existenței, mult degajată de psihologism și sociologism, dar fără a renunța la o logică în evoluția psihologică a eroilor și fără a fi desprinsă de niște condiții sociale concrete. Nu i-a fost indiferentă lui Ibsen nici condiția geografică („vechi conac în împrejurimile unui orașel de fiord din vestul Norvegiei”), el punând preț în scrierile sale pe un anumit fel de a fi al oamenilor din Nord, și găsind în aceste locuri o sursă de poezie specifică. Dacă reziduurile de ordin psihologic sau geografic îl deranjau pe regizor, avea tot dreptul să le estompeze, dar de aici până la mutarea acțiunii din planul real în cel imaginar, e o cale lungă. Această dramă trăiește în pântecul realității, dar regizorul a tăiat cordonul ombilical prin care ea se hrănea, mutând-o într-un mediu artificial și văzându-se obligat să o întrețină cu baloane de oxigen, de care talentul său, cu totul remarcabil, dispune din abundență.

Ajunsă pe acest plan imaginativ, drama iese de sub imperiul condiționărilor concrete. Memoria devine obsesivă. Amintirea Beatei, de care Kroll se servește pentru a acționa asupra lui Rosmer, se transformă din mijloc în scop. De altfel, soția sinucigașă a lui Rosmer este singurul personaj prezent în scenă, de la începutul și până la sfârșitul spectacolului, prezență mai evidentă și mai agresivă decât prejudecățile pentru care și în numele cărora acționează Kroll. Cei doi poli între care oscilează Rosmer – Kroll și Mortensgard – sunt însoțiți în scenă de niște ființe obscure care intervin în acțiune, legându-gura sau ochii personajelor, aducându-le sau scoțându-le din scenă, ba chiar, disputându-și-l pe Rosmer printr-un duel. Dincolo de simbolul transparent al momentelor respective, evoluția în ansamblu a acestor fantome are în ea ceva cifrat, greu de încadrat în spiritul dramei lui Ibsen. Ca și aparițiile doamnei Helseth, purtând mereu o pendulă uriașă, care probabil vrea să simbolizeze ceva în legătură cu timpul. În sfârșit, aplecarea regizorului spre literatura absurdului se trădează pe deplin în final, când Rebekka apare îngropată până la umeri, ca în „Oh! Les beaux jours”, printr-un transplant de sugestie cel puțin discutabil. Fără să ne dăm seama, am vorbit numai de deficiențele unui spectacol pe care l-am urmărit cu maximum de interes. Au

și cronicarii obiceiurile lor! Câteodată se entuziasmează de un aspect al spectacolului, declarându-se partizani și punând întreaga cronică sub semnul acelui aspect. Altă dată rețin în primul rând ceea ce-i desparte de spectacol, ceea ce li se pare că este surplus sau eroare. Numai că spectacolul lui Aureliu Manea, eronat în multe privințe și cu destule exagerări teribiliste, are meritul de a ne recomanda un tânăr regizor cu autentică vocație, un om care dispune de mijloacele cu care să-și materializeze o idee. Peste ani, când în concepția sa despre teatru se vor despărți apele de uscat, își va aminti zâmbind de această experiență, de săritura aceasta peste cal, din care poate învăța enorm, atât el cât și teatrul care l-a găzduit. Pentru că sunt erori care s-au născut din prea-plinul de entuziasm, din credința juvenilă că tot ceea ce știe trebuie cheltuit într-un singur spectacol, indiferent dacă își are sau nu locul acolo.

Supunându-se viziunii regizorale, actorii sibieni au reușit să o materializeze, obligați fiind să apeleze la mijloace diverse, dintre care pantomima a ocupat un loc principal. Constantin Stavril a avut în Kroll câteva apariții de o demonie în care personajul era întruchiparea răului implacabil. Adina Rațiu (Rebekka) și-a spus replica, când ca o rugă, când cu stridențe stranii, cuvântul de accentuat fiind scos din frază și subliniat până la a căpăta valoare independentă. Marius Niță a dat expresie fizică îndoielilor și contorsiunilor lui Rosmer, gradând înaintarea spre destinul tragic. Nicu Niculescu (Brendel), Constantin Stănescu (Mortensgard) și Livia Baba (menajera Helseth) au servit cu talent acest experiment major, la care Teatrul din Sibiu avea dreptul în contextul sobru și realist al activității sale.

(Revista *Familia*, nr.4/1968)

Aureliu Manea
SUB CLAR DE LUNĂ

Încet (însă nu prea încet), dar sigur, dramaturgia lui Teodor Mazilu avansează în procesul de clasicizare, câștigându-și un loc bine determinat între permanențele valorice ale literaturii române și intrând definitiv în atenția publicului larg care – familiarizat de acum cu mecanismele comicalui mazilian – nu mai întâmpină nici un fel de obstacole de receptare. La rândul lor, realizatori de spectacole – regi-zori, actori, scenografi – găsesc în această dramaturgie un teren fertil de afirmare, tipologia produsă de Mazilu ca și modul de constituire a ei solicitând talentele interpretative în direcții mai puțin frecventate și oferă deci câmp larg și inedit de afirmare. Iar dacă mai sunt și rezerve față de acest teatru ele provind mai ales de la cei care l-au contestat la începuturi, nu din consecvența opiniilor (argumentele de atunci i-ar face pe mulți să roșească astăzi), ci din faptul că nu i se arată lui Mazilu nici în mormânt afrontul de a le fi infirmat, prin operă, aprecierile și profețiile. Că Mazilu a bulversat vechile mecanisme de producere a comicalui, – în sensul că acesta nu mai este efectul discrepantei dintre esență și aparență ci, de cele mai multe ori rezultă tocmai din identitatea celor doi termeni – este de acum un adevăr unanim recunoscut, obiectivul aflat la ora actuală în atenția criticii fiind demonstrarea și analizarea mecanismelor noi, inventate, brevetate și lansate de autorul „Somnoroasei aventuri”. Valentin Silvestru

vorbește de *sindromul mazilian*, noțiunea categorială este cea mai adecvată din cele avansate până la actualul stadiu al exegezei, ea desemnând mania autodenunțului, a impudorii morale de care sunt bântuite majoritatea personajelor comediilor lui Mazilu. Victor Parhon delimitează la rândul-i: „Spre deosebire de comediile de până la el, comediile lui Mazilu nu mai pun în discuție moravurile degradate ale unei epoci sau alteia, ci o anumită condiție umană riscând să se degradeze definitiv și iremediabil, în totalitatea raporturilor sale sociale și morale, ireversibilitatea „mutațiilor” comportamentale producându-se în intimitatea ființei, a speciei umane”, în timp ce Doina Modola, în căutarea aceleiași greu definibil încă specific mazilian, găsește că personajele acestuia: „Se comportă ca niște roboți dereglați, încercând zadarnic să reînvete un alfabet definitiv pierdut”. Ș.a.m.d. E greu de pătruns dintr-odată în lumea atât de ciudată a teatrului mazilian. E o lume ca de basm: fiecare detaliu are perfectă corespondență în realitate, dar organizarea și relațiile dintre elementele componente nu mai respectă normele realului. O sinceritate *sui generis* bântuie această lume, dar efectele sunt stranii: în sinceritatea lor fățarnicii devin și mai fățarnici, nebunii și mai nebuni, abjecții și mai abjecți. Etalarea malformațiilor morale nu se face din bravadă, din ignorarea normelor, ci din absența acestora. În universul uman imaginat de Mazilu cinstea, rectitudinea etică, atitudinea onestă față de muncă fac figura unor inși în ținută de gală pe o plajă de nudiști. Personajele sale trăiesc în teritoriul umanului fără a fi în stare să i se integreze, sunt confecționate din resturi de umanitate și se hrănesc cu resturi indigerabile de la destinul acesteia, concretizate prin clișeele neasimilate de limbaj, de gândire, de afecte și prin incapacitatea unei trăiri veritabile. Instinctul de posesiune – posesiunea de bunuri sau de parteneri pentru acuplare – este singurul instinct vital, care le asigură o existență buimacă, ireversibilă în coordonatele sale morale, deși terorizată de o imanentă scadență. Gogu din *(Proștii) Sub clar de lună*, de exemplu, trăiește sub teroarea iminentei și imanentei sosiri a controlului financiar, – sintagmă în ale cărei sonuri trebuie să înțelegem premoniția unui act punitiv –, dar cu toate acestea nu

poate, nu încercă, nu cunoaște nici o schimbare de drum, pentru că existența sa este o orbecăială fără puncte de reper.

Paralel cu dimensionarea exegezei teoretice, se dezvoltă și exegeza spectacologică a operei lui Teodor Mazilu, montarea pieselor sale devenind pentru cei mai de seamă directori de scenă blazoane de noblețe artistică, în timp ce pentru actori personajele maziliene exercită o veritabilă fascinație. Poate că la ora actuală Mazilu este, după Caragiale, comediograful cu cea mai mare forță de atracție. La Cluj-Napoca s-a produs o nouă întâlnire a operei maziliene cu unul dintre regizorii noștri cu personalitate distinctă, Aureliu Manea, ale cărui montări anterioare cu „Somnoroasa aventură” (la Timișoara), „Acești nebuni fățarnici” (la Teatrul maghiar din Cluj-Napoca) și „Sărbătoarea princiară” (la Teatrul Național din același oraș) evidențiază un sincretism între modalitățile de exprimare regizorală și natura operei literare, o gamă de afinități elective ce puneau din capul locului spectacolul cu „Sub clar de lună” în centrul interesului. De altfel Aureliu Manea este și autorul unor sagace demersuri în care etichetează personajele lui Mazilu drept „clowni periculoși”, idee continuată și în caietul de sală al spectacolului în discuție: „În teatrul lui Mazilu, bufonii, vechi judecători ai nedreptății și minciunii, se îmbolnăvesc și își degradează menirea. Nu putem să-i uităm niciodată pe bufonii lui Shakespeare. Atunci când tăcerea avea lacăt, ei deschideau adevărurile închise în întuneric și le rosteau, bravând și judecând răul moral, în schimb, la Mazilu, bufonii devin niște mari ticăloși. Mazilu observă atent prostia cu precizia unui radar atomic. Clownii lui sunt periculoși.”

(Aici se cuvine deschisă o paranteză. Nu doar clownii sunt la Mazilu reversul clovnilor shakespearieni, tragici prin excelență, ci întreaga operă maziliană se naște nu doar în absența tragicului, ci prin contrariul lui. Personajele sale au o grandilocvență demagogică și nu o grandoare tragică, se văicăresc fără să sufere, sunt clamoroase pentru că nu pătimesc și cu toate acestea teatrul lui Mazilu are o finalitate catharctică, dar e vorba de un catharsis-revers ce se naște nu din suferință, ci din dezgust. Convenim deci cu Aureliu Manea care își sprijini-

nă demersul pe teorema lui Nietzsche despre „comicul ca descărcare a greții față de absurd”).

Pornit de la asemenea premise teoretice limpede formulate și având în vedere opera anterioară a lui Manea – distinctă în esență sa spre aceeași atitudine sceptic-meditativă –, spectacolul clujean avea toate șansele unui moment de referință în valorificarea scenică a dramaturgiei lui Mazilu. Manea se dovedește, într-adevăr, un fin percepător al „specificului mazilian”, comicul pe care îl cultivă este distilat, axat pe fluxul mereu în mișcare între text și subtext, grotescul exterior fiind expresia învederată a unei substanțe bânuite de neputințe intelectuale și imbolduri malefice. Conducându-și cu pricepere spectacolul printre cele două permanente pericole – veritabile Scylla și Charybda ale montărilor cu piesele lui Mazilu – vulgarizarea relațiilor dintre personaje și gratuitatea umorului, reputatul regizor clujean se arată mereu preocupat de esența operei, căreia îi caută „firescul”, modalitatea optimă de exprimare, această lucrare a sa lăsând impresia unei libertăți mai mari acordate textului decât în alte ocazii. Hazul spectacolului – abundent uneori – are o spontaneitate surprinzătoare, asta pentru că regizorul și interpreții (cu excepțiile de rigoare, se află permanent în conjuncție cu spiritul operei, clișeele verbale (ca expresii ale unor rudimente intelectuale), fervoarea tribulațiilor amoroase în care partenererele se schimbă ca mărfurile în talcioc, goana aberantă după agoniseli și existența sub teroarea „controlului” constituind sursele din care acest haz se alimentează. Continuând o mai veche idee, Manea aducea toate personajele la un numitor comun, în sensul renunțării la „pozitivarea” lui Emilian sau a Vasilicăi, din contra, abandonatul soț al Ortansei se dovedește un partener egal „de afaceri” al lui Gogu. Opera dramatică pare să capete astfel un mai stabil echilibru, rampa de lansare a satirei este mai efecace, iar interpreții au șansa unor relații mai bine articulate. Bucur Stan are, în rolul lui Gogu, o evoluție memorabilă, personajul fiind plămădit din acel ciudat melanj de îndrăzneală inconștientă și teamă viscerală, grosier în relații pentru că viața e pentru el o înlănțuire de tocmeli și aranjamente, mereu grăbit (sub impulsul unui instinct vital

mereu treaz, dar și în eternă criză de timp creată de iminența „controlului financiar”). La rândul-i, Ion Marian l-a „văzut” pe Eminescu ca un tip „dur”, mereu încruntat și dând impresia că e oricând gata să scoată cu mișcări fulgerătoare un pistol, condiția sa de „controlor” aducând un mafiot însărcinat cu pedepsirea unui adversar. În felul acesta cei doi rivali sunt de fapt două entități complementare, două moduri de exprimare a aceleiași esențe imorale și amurale, iar din punct de vedere al expresiei scenice ele devin elementele definitorii ale viziunii regizorale și stilului spectacolului. În proximitatea lor se află și Ortansa, devenită în interpretarea Mariei Munteanu o expoziție ambulantă de farmece feminine, ostentativ afișate în consens cu regretul personajului de a nu beneficia de condiții suficiente pentru valorificarea lor. O anumită rigiditate (sau suprasolicitare) a mijloacelor impietează jocul actriței, fără să-l coboare sub o cotă valorică întru totul onorabilă. Mai scăzută este această cotă în cazul Clementinei, pe care Viorica Mischilea a scos-o din viziunea estetică a spectacolului, plasând-o mai mult în zona unei comedii de mahala. Reducțiile de text au limitat rolul și posibilitățile cuplului reprezentat de mama și tatăl Ortansei și e păcat, pentru că atât cei doi valoroși interpreți – Lîgia Moga și Eugen Nagy – cât și sugestiile regizorale permiteau o mai pregnantă desfășurare. Sub semnul nesemnificativului evoluează și Maria Seleș, lăsând personajul (Vasilica) în afara revigorării avansate de propunerea regizorului. Interesante sunt rezolvările scenografice aparținând lui T.Th.Ciupe, atât în decor – două dormitoare identice, între care se interferează o sală de restaurant, sugerând atât ineficiența mutațiilor dintre cele două cupluri, cât și principalul lor „loc de muncă” – cât și în costume, dintre care reținem „uniformele” celor doi părinți ai Ortansei și sacoul lui Gogu, de o croială elegantă, dar confecționat dintr-un material vărgat cu conotații premonitorii.

(Revista *Familia*, nr.9/1986)

Ion Cojar
IPHIGENIA

„Personagiile și acțiunea sunt inspirate și uneori chiar împrumutate din *Iphigenia în Aulida* a lui Euripide. Firește, îmi dau bine seama cât este de străină această Iphigenia spiritului elin și clasicismului în general. Dar dacă n-aș fi deslușit în jertfa Iphigeniei altceva decât putea înțelege un geniu mediteranean din secolul V înainte de Christos, n-aș mai fi simțit nevoia să repovestesc, pentru noi, cei de astăzi, străvechiul mit helenic. Miturile sunt, însă, atemporale, adică, sunt adevărate în orice context istoric și pe orice nivel de civilizație ar fi povestite, căci ele sunt exemplare, arhetipale.” Citatul de mai sus, extras din „cuvântul de lămurire” ce prefățează insolita ediție argentiniană realizată (în limba română) de Grigore Manolescu în 1931, concentrează concepția lui Mircea Eliade asupra valorificării moderne a miturilor, concepție pe care o regăsim, detaliată, în cele mai importante scrieri ale sale dedicate acestui vast capitol al conștiinței umane, de la „Mitul reintegrării” sau „Comentarii la legenda Meșterului Manole” până la „De la Zamolxis la Genghis-Han”, ca să amintim doar câteva din titlurile celebre. Fiind transistorice, miturile nu-și epuizează sensurile în timp, ele oferindu-se mereu unor noi interpretări, dând fiecărei epoci dreptul și posibilitatea de a extrage noi sensuri, conforme gândirii și simțirii contemporane. Ca atare, nici mitul Iphigeniei n-a putut fi epuizat în clasicism și în nici o altă e-

pocă istorică. Întreprinderea scriitorului român este însă mult mai amplă decât o simplă repovestire modernă a mitului antic. Suflul inspirației sale este acționat de surse autohtone – mitul sacrificiului din „Legenda Meșterului Manole” și cel din „Miorița” – a căror osmoză cu trama antică o realizează în chip strălucit, într-o atât de mare măsură încât tragedia Iphigeniei devine o expresie, în primul rând, a spiritualității românești, evident – în multiple conexiuni cu universalitatea. Sacrificiul eroinei nu mai este doar efectul voinței implacabile a zeității, ci ofranda obligatorie încorporată în fiecare operă, pentru a i se permite realizarea și dăinuirea. Mai mult decât de moarte, este vorba de un transfer: prin actul sacrificial sufletul ființei jertfite se mută în corpul operei create – mănăstirea (în cazul baladei românești), pod, turn, castel (în cazul altor variante balcanice) sau într-un vis, acela de cucerire a Troiei în cazul de față. „Sufletul meu nu va rămâne închis între zidurile unui palat ca într-un nou trup de piatră. Sufletul meu nu va face să dureze nici o clădire înălțată de mână omenească – pentru că nici trupul meu nu va zace jertfit la nici o temelie de piatră și var – spune eroina... Mormântul meu nu va fi pe pământ! Sufletul Iphigeniei va face să izbândească și să dureze altceva, cu mult mai prețios, din altă lume! Sufletul Iphigeniei va da viață unui îndepărtat vis! Acolo mă veți găsi întotdeauna pe mine – în faptele voastre eroice, în visul vostru cel mai de preț: Troia”. Diferența fundamentală față de personajul lui Euripide, constă în atitudinea în fața morții: nu numai că Iphigenia acceptă cu seninătate moartea, dar este ființa cea mai convinsă de necesitatea propriei jertfiri iar iminenta catastrofă tragică din varianta elenă este convertită în apoteoză. În esența sa, moartea eroinei este mioritică: acceptată și pusă sub semnul nunții. Chemată în tabăra din Aulis sub pretextul căsătoriei cu Achille, Iphigenia va conferi morții sale atributele nunții, văzând în experiența finală a vieții un ritual inițiativ, făcându-ne să recunoaștem în structura sa un alt concept eliadesc – acela de moarte creatoare, prin care individul se oferă semenilor spre a le ușura drumul spre realizarea idealurilor. Există și alte distanțări ale scriitorului român de ilustrul model antic. Achile, de pildă, nu mai este un promo-

tor al sacrificării tânărului vlăstar atrid, ci principalul protestatar împotriva sângerosului act, atitudine generată de două cauze, una sentimentală, onoarea eroului fiind lezată de folosirea numelui său ca pretext pentru chemarea victimei la locul sacrificiului, și una rațională, mintea sa refuzând să accepte orbește arbitrarele hotărâri ale zeilor. Nu poate trece neobservată nici atitudinea autorului modern față de adevăratele mobiluri ale războaielor, bogățiile Asiei fiind imboldul expediției pentru cucerirea Troiei, iar readucerea frumoasei Helena în patul conjugal doar un pretext minor. În sfârșit, finalul piesei renunță la intervenția **in extremis** a zeiței Artemis de salvare a eroinei și ducerea ei în Taurida, cortina coborând odată cu primii pași ai Iphigeniei spre altarul de jertfă. Nu e vorba doar de alte efecte dramatice sau de modificări ale „story”-ului, ci de o chestiune de esență: în versiunea lui Mircea Eliade modul în care zeița primește jertfa nu mai are nici o importanță, demonstrația încheindu-se nu prin actul sacrificial, ci prin acceptarea morții de către eroină.

În spectacolul realizat de Ion Cojar pe scena Teatrului Național din București am admirat grija pentru **specificitatea** operei, valorificată scenic și în conexiunile cu modelul clasic, dar mai ales în datele sale moderne și naționale, evitând totodată sublinierile excesive care ar fi condus la un autohtonism ostentativ. (Chiar și unele replici cuprinzând trimiteri la miturile românești, citate mai sus, le-am găsit în spectacol concentrate, fără ca esența lor să fie însă alterată). Regizorul a înțeles că osmoza național-universal nu trebuie făcută prin supralicitarea nici unuia din termeni, ca atare spectacolul său a putut reconstitui la dimensiuni exacte această interpretare a mitului clasic din perspectivă modernă și din lăuntrul spiritualității românești. O altă grijă a sa a fost fixarea spectacolului pe coordonatele ritualului: atât timpul cât și spațiul sunt sacralizate, capătă o unicitate aparte. Cadrul scenic extrem de simplu, organizat de Mihai Tofan, devine un spațiu tensionat, în care timpul și-a oprit cursul în așteptarea sacrificiului iminent. Iar dacă în acest câmp pătrund uneori stridențe, alternând unele momente ale spectacolului, mai ales scenele sale de masă, e din cauza dizgrației în care pare să cadă cuvântul în teatrul

nostru. Există spectacole – și „Iphigenia” e unul din acestea – în care rostirea trebuie să aibă o solemnitate transreală, incomodă pentru actorii dedați prea mult „neteatalului” în teatru. Am ajuns astfel și la capitolul interpreți. Vom începe cu veritabila revelație care a fost studenta Tania Filip, deținătoarea rolului titular. După un început mai ezitant, tânăra interpretă a pus stăpânire pe rol, excelând în final, când apoteoza tragică este realizată cu o stranie iluminare interioară, reflex al acceptării conștiente a jertfirii. Mircea Albulescu l-a realizat pe Agamemnon cu bine cunoscuta sa forță scenică, iar Adrian Pintea a fost un Achile de o mare dinamică interioară, esențializat în expresie. Doi dintre actorii de prim-rang al Naționalului, Ion Marinescu și Damian Crâșmaru, au fost de data aceasta mai puțin integrați spectacolului, realizându-și personajele – Menelau și, respectiv, Ulise – pe coordonate exclusiv profane. Au reținut atenția prin evoluții adecvate: Valeria Gagialov (Clitemnestra), Silvia Năstase (Chrystis), Constantin Dinulescu (Chalkas), Victor Moldovan (Kilix), Liviu Crăciun (Patrocle).

Depășind semnificația unui eveniment teatral curent, reintegrarea piesei lui Mircea Eliade în repertoriul național devine unul din acele fericite momente în care cultura noastră intră în posesia propriilor valori.

(Revista *Familia*, nr.1/1982)

Cătălina Buzoianu
DIMINEAȚĂ PIERDUTĂ

A devenit de acum un truism teza conform căreia dramatizarea unui roman constituie o întreprindere riscantă, că doar o mică parte din substanța epică poate fi reținută și transpusă dramatic și că spectatorul va memora întotdeauna pasaje preferate din roman a căror absență să o regrete, dar o actualizăm cu fiecare ocazie pentru că efectiv asta e situația. Cătălina Buzoianu este omul nostru de teatru cu rezultatele cele mai notabile în materie, dramatizările sale anterioare după „Maestrul și Margareta” sau „Niște țărani” constituind evenimente teatrale amplu comentate, existând deci toate șansele ca noua tentativă, cea a adaptării scenice a unuia dintre romanele ultimilor ani foarte bine primite de critică și public – „Dimineața pierdută” de Gabriela Adameșteanu – să ducă la rezultate dintre cele mai promițătoare.

Lucrarea Cătălinei Buzoianu – privită sub cele două laturi constitutive: dramatizare și direcție de scenă – are față de roman o autonomie relativă, în sensul că își rezervă anumite drepturi privind preluarea materialului faptic, selecția, condensarea sau redimensionarea lui, alegerea modalităților convenabile sau specifice, dar păstrează o demnă fidelitate față de modelul epic în spiritul, atmosfera și fondul său ideatic. Ca și romanul Gabrielei Adameșteanu, scenariul alcătuit de Cătălina Buzoianu are ca suport al con-

strucției tribulațiile bătrânei Vica Delcă, desprinsă într-o bună zi din cartier pentru a face o vizită în casa în care a lucrat în tinerețe croitore cu ziua. Memoria sa scoate la lumină episoade din existența celor ce au populat casa numită (după numele celor ce au fost pe rând capi de familie) Mironescu, Ioaniu sau Scarlat. Paralel se află în stare de funcționare și memoria gazdei – Ivona Scarlat – a cărei existență se confruntă cu casa în care s-a născut, a crescut și a trăit. În sfârșit, un al treilea plan al acțiunii este cel al prezentului imediat, vizita propriu-zisă a Vicăi în casa Ivonei – dialogul lor și monologurile paralele, „aparteurile” care nu o dată evidențiază disjunții între vorbă și gând, evenimentele „la zi” marcate de agitația Ivonei în așteptarea prelungită a soțului plecat în oraș, iminența unui eveniment monden la care absența acestuia se profilează, acumularea de premoniții dezagreabile și, în cele din urmă, vestea că acesta a fost victima unui tragic accident survenit în timpul unei escapade galante. Într-un fel aci se pune punct acțiunii, după ce am fost martorii unui lung excurs printr-un arc de timp început în anii de dinaintea primului război mondial și sfârșit târziu după cel de al doilea, urmărind destinul unei familii ai cărei protagoniste au fost Sophie și cei doi soți ai săi – Mironescu și Ioaniu –, sora sa Margot și apoi fiica Ivona și soțul său Nichi Scarlat. Toți aceștia se află sub acțiunea ofensivă și corozivă a doi factori – Timpul și Istoria – care acționează implacabil și ireversibil. Succesiunea firească a generațiilor se află oricum sub imperiul factorului Timp, dar o familie aparținând mediilor burgheze bucureștene a resimțit decisiv efectul Istoriei, care a însemnat Revoluție, în speță pierderea unor privilegii și posesiuni, devieri existențiale, suportarea unor represalii cu efecte dramatice etc. Cum spuneam, toate acestea sunt revelate prin rememorările întreprinse de Vica Delcă și Ivona Scarlat. Ceea ce am putea numi *tema Vica* cuprinde mai ales elemente comportamentale și evenimențiale, la capacitatea de înregistrare a unei minți agere, vii, dar neinstruite, în timp ce *tema Ivona* presupune în primul rând rafinament, subtilitate și ca atare va reține preponderent evenimentele ideatice, opiniile unor personaje despre evenimente sau situații cu implicații istorice decisive. Prin întrepă-

trunderea, contradicțiile sau colaborarea celor două teme se configurează o veritabilă cronică de familie pe un agitat fundal socio-istoric. Luăm act de zvăpăielile tinerei Sophie, de elanurile juvenil-teatrale ale surorii sale Margot, de instinctul de parvenire al tânărului Titi Ialomiteanu și mai cu seamă de observațiile percutante, comentariile acidulate la adresa societății românești formulate de profesorul Mironescu, pentru ca să întâlnim în cele din urmă o Sophie ajunsă la vârsta decrepitudinii, după ce aflăm că a trebuit să cheltuiască multă energie și simț practic pentru a trece peste dificultățile cauzate de seismul politic și social, un traseu similar străbătând și Margot etc. etc. Sunt momente sau filoane ale spectacolului puternic marcate de personaje care nu apar: generalul Ioaniu (al doilea soț al lui Sophie), în care intuim un militar responsabil și demn, Alexandru Geblescu, soțul lui Margot, ins cu biografie tulbure consumată pe fronturile invizibile ale războiului, sau Tudor Scarlat, fiul Ivonei, recent stabilit în afara țării, sunt prezente vii în spectacol, chiar dacă îl cunoaștem doar din relatări. Odată cu biografiile și semnificațiile lor luăm act de o sumedenie de elemente ce au compus într-un moment sau altul tabloul politic al țării, în special în perioada de la începutul de secol, al cărui critic este profesorul Mironescu, dar și al altor etape, ca de exemplu deziluzia generalului Ioaniu pentru a nu se fi respins cu arma dictatului de la Viena pentru că „niciodată armata nu a avut un asemenea clan”. În general, spectatorul familiarizat cu istoria modernă a României, va simți multe replici „fierbinți”, cum sunt cele în care profesorul Mironescu denunță balcanismul ca factor dizolvant al rigorilor sociale și morale, considerațiile sale privind accesul țării la structurile moderne sau cele privind rezistența românilor la fanatizare și implicit imposibilitatea ca ei să se alinieze vreodată la voința vreunui dictator.

Greu de crezut ca lectorul romanului să fi trecut nepăsător peste o replică a aceluiași profesor Mironescu – replică bine decupată și în spectacol – referitoare la șansa tânărului stat român de a-și moderniza structurile socio-politice și de a le imprima un conținut adecvat: „O frumoasă dimineată compromisă... pierdută”, fără să o pună în relație cu titlul operei. Cine și ce fel de dimineată a pierdut? Vica

Delcă prin lungile tribulații puse în slujba obținerii unui derizoriu stipendiu din partea foștilor stăpâni sau țara prin neîmplinirea la timp a aspirațiilor unor generații de excepție? Întrebarea rămâne într-o ambiguitate incitantă, răspunsul la fel. Timpul fizic și timpul istoric se întrepătrund, se succed și se concură. Destinele individuale se profilează pe un fundal care nu e altceva decât destinul țării. Prinși în acțiunea mecanismului istoriei, cu mersul său inexorabil, indivizii urmează traiectorii imprevizibile, pierе lumea căreia îi aparțin, pier și ei în cele din urmă, oricum, un aer evanescent învăluie totul: oameni, edificii, obiecte chiar, atmosferă excelent sugerată de decorurile lui Mihai Mădescu și de costumele Lilianeі Manțoc, prin redarea procesului de degradare, de demodare, de intrare în anacronic.

Reîntâlnirea Cătălinei Buzoianu cu excelenta trupă de la Blandra nu putea duce decât la rezultate remarcabile, spectacolul probând o desăvârșită încredere reciprocă: regizoarea își permite orice grad de dificultate a momentelor scenice cu certitudinea că interpreții dispun de mijloacele trebuincioase, le lasă și o aparentă libertate de acțiune (aparentă – pentru că în spatele ei e de presupus o minuțioasă elaborare), în timp ce interpreții simt decizia și validitatea actului regizoral, de unde o anume degajare și siguranță a jocului propice accesului la realizări superioare. Reține atenția în primul rând Gina Patrichi (Ivona) cu un joc plin de tulburătoare nuanțe, toate convergând spre întruparea unei ființe eterice, al cărei univers existențial este dominat de amintirea tatălui, de prezența soțului și de absența fiului, pentru că personajul nu e în stare să trăiască prin sine și pentru sine. O structură maladivă, abulică o împiedică pe Ivona să se împotrivească răului sau măcar situațiilor dezagreabile, deși suferă din cauza lor, viața ei se trece în vecinătatea permanentă a plânsului. Este ultima supraviețuitoare a familiei dar poartă cel mai pregnant însemnele disoluției, ale perisabilității. Cealaltă purtătoare de cuvânt a spectacolului, Vica Delcă, a fost interpretată (în spectacolul văzut de noi) de Zoe Muscan. În ciuda decrepitudinii, personajul are o rădăcină telurică, de unde o forță, o capacitate de insinuare, o insistență cu care o domină pe fragila Ivona. Actrița se dovedește foarte severă cu eroina sa, nu ține să o facă simpatică, din contra, este

purtătoarea unei premoniții negative și e ghidată de viclenie primară, care o fac antipatică. Același personaj la vârsta juventuții este interpretat cu farmec discret de către Tora Vasilescu. O translație între cele două ipostaze ale personajului este plauzibilă și în cadrul ei interesul se concentrează pe modul în care Vica senilă și înrăită (re)prelucrează informațiile culese de Vica tânără și dezinteresată. E un proces cu o dialectică aparte, o fibră delicată în nervura spectacolului. O veritabilă performanță realizează Rodica Tapalagă, care își poartă singură personajul (Sophie) într-un amplu arc temporar – de la vârsta femeii în floare, orgolioasă și zvăpăiată, până la adâncă senectute. Actrița găsește pentru fiecare vârstă gesturile, ținuta, intonațiile și expresiile adecvate, probând o mobilitate interpretativă cu totul remarcabilă. Un traseu similar parcurge și personajul Irinei Petrescu (Margot) și acesta realizat cu pregnantă aplicabilitate, de la avânturile mimetic idealiste (tratate cu fine sublinieri ironice), până la crepuscul, moment compus cu bravură actoricească, luciditatea și seninătatea dând eroinei un nimb tragic. Profesorul Mironescu are în Victor Rebengiuc un interpret pe deplin stăpân pe gândurile, frământările și interogațiile dramatice ale personajului, chiar dacă precara sa condiție fizică (el va fi cel ce dă semnalul destrămării biologice a familiei) este în contradicție cu vigoarea nedisimulată a interpretului. Un fante incorigibil (Nichi Scarlat) creionează rapid dar exact Ion Besoiu, Valentin Uritescu (Delcă) își dovedește încă o dată capacitatea neobișnuită de portretizare în pastă bogată, Lucia Mara (Madam Cristide) caricaturizează programat, dar uneori cam strident, Răzvan Ionescu a configurat un parvenit mai mult prin intenție decât prin vocație (Titi Ialomiteanu), alte roluri fiind purtate cu aplicație de Mihai Constantin (Gelu), Eugenia Balaure (Madam Ana) și de micuța Ina Apostol (Ivona copil). Compozitorului Mircea Florian spectacolul îi dă torează un comentariu muzical expresiv, bine susținut de un grup vocal ce își justifică întru totul locul și rolul.

(Revista *Familia*, nr. 1/1987)

Alexa Visarion
O PASĂRE DINTR-O ALTĂ ZI

Cu fiecare nouă piesă, D.R.Popescu se dovedește un dramaturg al problemelor de conștiință, un dramaturg angajat (în sensul cel mai nobil și deplin al cuvântului) aplecat asupra realității imediate, în abordarea căreia nu se oprește la învelișul exterior al faptului (mai mult sau mai puțin divers), ci pătrunde în lumea ascunsă a esențelor. Mai mult decât „Cezar, măscăriciul piratilor” sau „Pisica în noaptea Anului Nou”, în această nouă piesă D.R.Popescu alternează planul real cu cel simbolic, interesându-l în primul rând nu realismul personajelor sau situațiilor, cât realismul ideilor în dezbattere. Eroii „Păsării dintr-o altă zi” sunt în mai mică măsură *dramatis personae* și mai mult personaje-etalon, întruchipări posibile ale unor diverse atitudini în fața împrejurărilor. Ideea pe care piesa o acreditează este aceea că greșelile individului nu sunt scuzaibile prin circumstanțe istorice. Singur individul este cel chemat să răspundă în fața colectivității sau a propriei conștiințe. Sentimentul culpabilității față de niște întâmplări mai vechi, întâmplări care se înscriu exact într-o perioadă istorică, este pasărea care planează asupra acestei lumi, foșnetul zborului său tulburând în măsură inegală liniștea interioară a personajelor, producând în cele mai multe cazuri reacții invers proporționale cu vina. Tânăra Nuța Dobrescu a fost cel mai puțin implicată în povestea evocată dar acum este cea mai chinuită de întrebarea: cum a fost posibil?

În schimb un alt personaj – Anișoara – participantă activă și cu rol principal la tot ceea ce s-a întâmplat cândva alungă „pasărea”, sub scuza că n-a făcut decât „să îndeplinească sarcini”. Altor, ca Levi-an, le provoacă chinuri neurastenizante, pe alții (Petriciu) îi trezește abia în ceasul al doisprezecelea, atunci când drumul în viață se apropie de stația terminus. Există și categoria indiferenților (cei doi socri – în piesă) indiferenții atât la evenimente cât și la rememorarea lor.

Istoria își are drumul său implacabil și niciodată nu poate compare în fața unui tribunal. Indivizii, însă, sunt responsabili pentru actele și atitudinile lor, care se pot numi curaj sau lașitate, demnitate sau tembelism, conștiință sau pasivitate. Când o piesă abordează asemenea teme, cu o deschidere totală asupra raportului esențial dintre individ și istorie, este greu să recurgă la un „subiect” fiind obligată să se circumscrie modalității unui *theatrum mundi*, cu variante antagonice: lumea ca teatru, sau teatrul ca o lume. În piesa lui D. R. Popescu este vorba de o moarte (concretă) și o naștere (tot concretă) simbolizând o trecere de la o lume a manechinelor (iresponsabile) la alta a oamenilor (responsabili), în condițiile în care noțiunea de libertate înseamnă înțelegerea necesității în planul larg al societății și nu în planul îngust al individului, când instinctul de conservare – agresiv față de altă individualitate – devine act justificativ.

Pentru interpreți – regizori sau actori – „O pasăre dintr-o altă zi” nu este o piesă facilă. Din contra – structura sa incertă între simbol și real, între general și particular, (ne referim la perioadele istorice) între afirmație și iluzie, obligă la o interpretare extrem de nuanțată, cu grija de a evita extremele, obligă la subordonare, dar totodată incită la libertatea de expresie artistică. Este ceea ce impune și spectacolul clujean semnat de Alexa Visarion, unul dintre liderii noii promoții de regizori, care a gândit spectacolul într-un mod pe cât de adecvat, pe atât de personal, Pornind de la datele textului – acțiunea se petrece într-un internat școlar – regizorul a declinat verbul a interna, internare, păstrând toate personajele în scenă, de la început până la sfârșit (găsind în scenografia lui Wittorio Holtier un excepțional factor complementar), având acel cadru de claustrare, în care indivi-

zii sunt obligați la o dezbatere până la ultimele consecințe (o simplă asociere: în „12 oameni furioși” eroii sunt închiși până la darea unui verdict), în care fiecare personaj (recte, fiecare ipostază posibilă) este analizat, descompus și recompus, încadrat într-un tablou à la Mendeleev, pentru a da imaginea completă a unei situații istorice. Teatrul Național din Cluj dispune de actori excelenți, capabili – atunci când sunt incitați de un regizor cu idei – să acopere orice gamă de roluri, oricât de pretențioasă. Este ceea ce a făcut Gheorghe M. Nuțescu în Patriciu, întruchipare a ideii de individ înrobuit egoismului și – apoi – chinuit de remușcări aproape mistice, Dorel Vișan (Ionescu) – cu umorul său atât de puțin gratuit – dând imagine pișicherismului mereu „la suprafață”; Victor Rozorea (Levian), cu greșala de a juca mai mult nevroza decât nevrozarea în fața unui acut sentiment de culpabilitate, fără a înceta însă de a fi tulburător; Silvia Ghelan (despre care reafirmăm că este marea actriță a generației sale), dând în rolul Anișoarei arhetipul carierismului ascuns în spatele principiilor; Ligia Moga (marea nedreptățită a ultimelor stagioni clujene) strigând pe scenă nu chinurile nașterii unui copil, ci durerile facerii unei alte lumi; Anca Neculce Maximilian (Nuța), actriță care parcă s-a născut pentru acel personaj aspirând spre lumină, ce-l conține aproape fiecare piesă a lui D.R.Popescu; Ștefan Cristian Pisovschi (Isidor) apariție-simbol oscilând între grav și umor; Melania Ursu (Florentina), Gheorghe Radu (Socrul), Rodica Daminescu (Soacra), cu toții la un înalt nivel profesional și lăsând acea rară impresie că nu joacă ci oficiază un ritual de totală responsabilitate civică.

Modalitatea interpretativă impusă de Alexa Visarion este întru totul subordonată ideii, transcendentă implicațiilor psihologice, abundentă în metafore regizorale. Unele din aceste metafore sunt limpezi și de efect, altele mai dificile, creând spectatorului mai puțin avizat impresia de încifrare. Este o impresie de primă instanță, pentru că efortul de gândire solicitat de regizor nu trebuie să fie prea mare pentru deconspirarea simbolurilor și raportarea la niște realități trăite. Piesele lui D.R.Popescu sunt, toate, deschise spre interpretări diverse. Cea aleasă de Alexa Visarion este una posibilă, având meritul

de a fi în acord cu generoasa literatură a scriitorului clujean, o literatură mereu preocupată de marile probleme ale realității, extrăgându-și ceva din dimensiunea profund-umanistă și militantă a tot ce are mai bun arta noastră actuală.

(Revista *Familia*, nr.1/1972)

Dan Micu
TARTUFFE

Spectacolul cu „Tartuffe” realizat de Dan Micu la Târgu-Mureș poate fi considerat o reușită în cazul că acceptăm regizorului o totală libertate față de opera literară. Dacă spunem că Micu a făcut o nouă lectură a comediei lui Molière nu exprimăm decât o parte din adevăr, pentru că în fapt regizorul din Târgu-Mureș a văzut o altă piesă, aceleași personaje în alte relații conflictuale și alte date caracterologice. Tartuffe nu mai este singurul purtător al răului, cel care înșală buna credință a credulului și onestului Orgon, ci expresia cea mai concentrată a unei lumi vicioase în totalitate. Astfel, Orgon devine un fățarnic calculat, în cunoștință de cauză cu planurile lui Tartuffe față de soția sa, dar închide ochii în speranța unui profit; în momentul „demasării” Elmira nu preîntâmpină intențiile lui Tartuffe ci rupe o mai veche legătură, pentru ca în final să se arunce în brațele trimisului regal; Cleant este într-o perpetuă turmentare; Dorina deține o suspectă autoritate asupra stăpânului casei, subjugat de nurii subreței; Damis, Valer sau Mariana nu sunt decât niște novici pe calea fățarniciei și imposturii. De altfel „Tartuffe” în versiunea de la Târgu-Mureș se subintitulează „Fățarnicii”, – titlu generalizator, ce pune sub acuzare nu doar personajul titular.

O altă disidență a spectacolului realizat de Dan Micu față de tradiția montărilor cu „Tartuffe” constă în stilul de joc. S-a recurs la mijloacele spectacolului de bâlci, în care abundă bufonadele, iar cos-

tumele (realizate de Romulus Peneș) parodiază – dintr-un unghi clovnesc – moda sfârșitului de secol XIX. Formula de spectacol, în egală măsură popular și intelectual-parodic, slujește ideea adoptată de Dan Micu și – totodată – prilejuiește unor actori evoluții excelente. Arhitalentatul Ion Fiscuteanu (Orgon) joacă într-o veritabilă cascadă de gag-uri, bine centrate pe o idee unitară; un ins viclean și corupt, ascuns sub masca naivității, capabil de orice compromisuri pentru a-și asigura bunăstarea. În interpretarea lui Mihai Gingulescu, Tartuffe este un ins posesiv și grosier, aproape deloc disimulat, profitând nu de credulitatea, ci de carierismul lui Orgon. O prezență pregnantă în spectacol este și Zoe Muscan care – la fel de refractară tradiției ca și cei mai sus amintiți – face o Dorina parvenită pe căi lăaturalnice, figura cea mai autoritară în casa lui Orgon. Livia Gingulescu (Elmira), Marinela Popescu (Mariana), Fana Geică (Doamna Pernelle), Constantin Doljan (Cleant) și Cornel Popescu (Domnul Loyal) s-au încadrat în măsură diferită, dar cu rezultate onorabile, stilului și viziunii regizorale, în timp ce Petru Dondoș (Valer) s-a dovedit excesiv de timid, iar Ion Rițiu (Damis) a evoluat dezordonat și fără priză la personaj.

Corect ar fi fost ca acest „Tartuffe” să nu fie semnat *de* Molière, ci *după* Molière. De fapt există pe afiș o timidă precizare: „versiune scenică de Dan Micu”, menită să pună în gardă față de eventualele atacuri ale celor fideli textelor clasice. Versiuni moderne după mari opere clasice se fac în întreaga lume, la noi practica nu s-a adoptat, din care cauză și încercarea lui Dan Micu surprinde și – într-o oarecare măsură – intrigă. Poate că o mai deschisă afirmare a intenției de distanțare față de original ar fi constituit o punere în temă, fără echivoc, a soluției adoptate, autorul spectacolului ar fi lucrat mai ferm. Așa însă, oricât am considera nelimitată libertatea regizorului față de opera literară originală, spectacolul are o notă de hibrid, chiar dacă relațiile conflictuale sunt altele, chiar dacă tipurile sunt substanțial modificate, deoarece – căutându-și o altă finalitate – a rămas sub comanda literei textului molièresc.

(Revista *Familia*, nr.1/1975)

Dan Micu

JOCUL VIEȚII ȘI AL MORTII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ

În dramaturgia lui Horia Lovinescu drama de idei ocupă locul cel mai întins și cel mai important, chiar dacă uneori – cu precădere în perioada de început a activității sale literare – elementul psihologic părea predominant. „Citadela sfărâmată” sau „Moartea unui artist” sunt drame psihologice și sociale, dar găsim în ele suficiente meditații asupra existenței și condiției umane pentru a le circumscrie teatrului de idei și pentru a aprecia înalta lor intelectualitate (ca de altfel și în drama istorică „Petru Rareș”). Dar există o categorie de scrieri, a căror pondere în dramaturgia lovinesciană tinde să devină preponderentă, piese-parabole al căror obiect de cercetare este destinul omenirii. „Hanul de la răscruce” a deschis seria cu peste douăzeci de ani în urmă, „Omul care și-a pierdut omenia” și „Paradisul” au continuat-o iar acum o întregeste „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă”. (Ordinea este cea a reprezentării nu a scrierii, aceste piese găsiindu-și inexplicabil de rar și de greu loc pe afișele teatrelor). Emanație a unei conștiințe ce vibrează în fața unor grave întrebări privind soarta omenirii, a civilizației contemporane, aflate sub amenințarea unor pericole reale, în ele întâlnim toate componentele, contradictorii sau complementare, ale vieții omului în acest frământat veac XX: spaimă și încredere, turpitudine și măreție, suferință și bucurie, abandon și luptă, totul într-o unitate inseparabilă, ca ele

mente chimice într-o reacție de sinteză. „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă” ne propune o ipoteză cu grave reverberații în conștiință: elementul vital într-un spațiu catastrofic, trecut prin potopul de foc creat de civilizația contemporană pentru propria sa distrugere. În deșertul de cenușă astfel produs s-a mai păstrat o singură celulă de umanitate, o familie ce reproduce prin structura morală a componentilor săi coordonatele esențiale ale defunctei societăți. Tatăl este un bătrân vicios și poltron, lipsit de demnitate și de sentimentul valorilor. Fiii săi Abel și Ken (Cain) întruchipează pe de o parte aspirația spre puritate, spre perfecțiunea morală, proiecție a aspirațiilor ideale ale omului cultivate până în imperiul sterilității; pe de altă parte – existența instinctuală, agresivă până la amoralitate, dar vitală și virilă, capabilă nu numai de dominare, ci și de perpetuare. S-a mai atașat acestei entități mitice Ana, femeia menită să poarte rodul ce va însemna momentul adamitic al unei noi umanități.

Întâlnim în aceste personaje ipostazieri ale atitudinilor extreme ce domină existența umană. Cu oameni ca Abel catastrofa n-ar fi avut loc, pentru că piatra de boltă a existenței lor este bunătatea, sufletul lor – purificat prin lungi introspecții – a lepădat balastul instinctelor, râvnind spre o existență edenică. În schimb, fără Cain viața nu s-ar mai perpetua. În lungile campanii, el a învățat nu numai să omoare, dar mai ales a învățat să nu vibreze la nici un sentiment, până și actul procreerii fiind la el rezultatul unui instinct agresiv. Cuplul dihotomic al fraților pare să fie un motiv predominant în dramaturgia lui Horia Lovinescu: Petru și Matei în „Citadela sfărâmată”, Vlad și Toma din „Moartea unui artist”, Sergiu și Mihai din „Ultima cursă”, sau cuplul antinomic însă inseparabil al omului și umbrei sale (Manole-Elonam) din „Omul care și-a pierdut omenia”. De fiecare dată unul este purtător al armoniei și luminii, altul al tenebrei demonice, căpătând însă în „Jocul vieții și al morții...” o complexitate sporită, prin instabilitatea hotarului dintre bine și rău, prin contradicția dialectică încorporată în fiecare din cele două ipostaze. Atât puritatea incapabilă de a face rău speciei, dar și de a o perpetua, cât și agresivitatea ce declanșează catastrofa dar dispune și de capacitatea de a

reînnoda firul existenței poartă plusurile și minusurile unor atitudini-limită ale contemporaneității. Acolada acestora este Tatăl. Lipsit de demnitate până la bufonadă, murdar în vorbă și gând, cu o atavică înclinație spre rău, el poartă în sine și o aspirație ancestrală spre pacea universală, visând – în cele mai intime momente ale existenței sale – ținuturi paradisiace, în care leii dorm pe pânțelele căprioarelor, cenzurează asemenea gânduri taxându-le drept tâmpenii, dar nu poate scăpa de ele pentru că sunt o emanație a înseși plămădei sale. Simbol al umanității ce poartă în sine pericolul autodistrugerii, dar și iluzia fericirii, Tatăl este de asemeni o expresie contradictorie, fiecare dintre fii moștenindu-l firesc.

Oricât ar părea de straniu, dată fiind marea diferență de registru, piesa lui Lovinescu prezintă subterane raporturi de consubstanțialitate cu una dintre capodoperele dramaturgiei absurdului – „Tango”-ul lui Mroček – determinate nu numai de unele elemente conflictuale, ci și de fondul ideatic: impactul dintre idealismul steril și pragmatismul agresiv. În timp ce dramaturgul polonez aruncă o lumină grotescă asupra societății într-un anumit grad al dezvoltării sale, la Lovinescu viziunea este gravă iar impactul se produce dincolo de o situație limită, pe tărâmul ireversibilității. Aici bufonada este rudimentul unei existențe, pe când în piesa lui Mroček este însuși modul de existență. De aceea aprecierea dată de N. Manolescu „Jocului vieții și al morții...” – de apocalipsă bufonă – obligă la unele rezerve, adjectivul din această sintagmă căpătând o pondere exagerată. De altfel spectacolul lui Dan Micu și jocul lui George Constantin, excelentul interpret al Tatălui, aduc corecțiile necesare. Bufonadele sfârșesc prin a îngheța zâmbetul pe buze, atât personajului cât și spectatorului, iar cea mai mare dintre ele, crucificarea, se convertește într-un grav simbol al sacrificiului fără eficiență. Existența celorlalte personaje este de la început până la sfârșit gravă: atât tristețile ontologice ale lui Abel, născute din neputința de a fi pus lumea de acord cu propriile proiecții ideale, fin distilate de Alexandru Repan, cât și întruparea malefică, riguros articulată în sobra și exacta interpretare a lui Ștefan Sileanu. Iar Dana Dogaru, amestec de ingenuitate și etern

feminin, a dat Anei putere de simbol al vieții. Însumând aceste valori, spectacolul lui Dan Micu, în cadrul scenografic al lui Mihai Mădescu, a căpătat rezonanțe tragice, intense. Nu doar în momentele succesive ale dispariției personajelor. Tatăl se sinucide pentru că trebuia s-o facă dat fiind eșecul existenței sale, asasinarea lui Abel trebuia să se producă dată fiind ineficiența modului său de a vedea lumea, iar Cain trebuia să plece pentru a face loc noului fir de viață. În fața acestor propuneri ale textului, spectacolul – după ce a fost și dezbatere și avertisment – sfârșește prin a se prosterna în fața miracolului vieții, momentele sale sumbre și grave organizându-se în cele din urmă în fața singurei raze de lumină.

(Revista *Familia*, nr. 1/1980)

.

Alexandru Tocilescu
CONCURS DE FRUMUSEȚE

După ce a fost jucată la mai multe teatre din țară, comedia lui Tudor Popescu „Concurs de frumusețe” se joacă în București, într-un foarte bun spectacol realizat de Alexandru Tocilescu pe scena Teatrului de comedie. Este o fericită întâlnire între unul dintre autorii la ordinea zilei, angajat în sensul cel mai deplin al cuvântului în actualitatea imediată, un regizor cu mare personalitate și poate cel mai înclinat spre comedie din tot ce a produs în vremea din urmă școala românească de regie și o echipă de excelenți actori obligați multă vreme să evolueze sub cotele talentului lor și nu odată la periferia genului pe care ar trebui să-l cultive prin profilul teatrului. S-a mai prezentat la această fericită întâlnire scenografa Anca Pâslaru, ale cărei realizări din ultima vreme certifică un talent de autentică vocație. La o asemenea confluență de forțe artistice nu putea rezulta decât un spectacol de aleasă factură, cu mare priză la public prin forța satirică ce-l combustionează și prin verva scenică, fantezia debordantă și finețea cu care a fost realizat.

Față de variantele anterioare, textul se prezintă în spectacolul bucureștean cu unele transformări, vizând mai ales esențializarea sa, renunțarea la niște explicitări superflue și nu de puține ori prin augmentarea dialogului și înmulțirea poantelor, deși s-au produs și modificări mai greu de înțeles, ca de pildă retrogradarea tovarășului Ana-

tol (personajul central) dintr-un post suspus în ierarhia urbei la acela de responsabil cu spațiile verzi, schimbare ce rămâne fără efect în substanța piesei, pentru că nu titulatura birocratică a insului are vreo importanță, ci faptul că el și consoarta, cu sprijinul zelos al subalternilor, folosesc puterea (multă, puțină, nu contează) în mod abuziv, că în preajma sa proliferază minciuna interesată, traficul de influență, lașitatea și diverse alte forme de degenerescență morală. Lumea în care vrea să se refugieze Anatol și clanul este una închisă, izolată de viața adevărată și unde se pot lua măsuri aparent necontrolabile de către opinia publică. Decorul conceput de Anca Pâslaru servește de minune această idee. Un ștrand acaparat de familia Anatol, mărginit de ziduri înalte și unde e de presupus că se poate pătrunde doar cu bilete speciale delimitează un spațiu închis unde fauna piesei își consumă tabieturile dar mai ales se izolează, se rupe de viață, de lumea adevărată, creându-și un spațiu iluzoriu fortificat. Aici se concep planuri tenebroase, se definitivează tactica și strategia aplicării lor, se încearcă alianțe și șantaje, aici – în costum de baie și papuci – oamenii își permit să fie chiar sinceri, nedisimulându-și scopurile oculte, dar mai ales aici se trăiește cu frica în oase pentru că, paradoxal, oamenii aceștia sunt bântuiți de tot felul de temeri, în ciuda aplombului și a aparentei încredei în propria infailibilitate: teama de nereușită, teama de a nu leza interesele unora cu apucături similare dar mai suspuși, teama de prăbușire etc. Atmosfera îmbibată de teamă constituie meritul de căpetenie al spectacolului realizat de Tocilescu, indicând atitudinea față de evenimentele piesei.

Sursa comicalului din piesa lui Tudor Popescu – discrepanța între deriziunea scopului (câștigarea prin potaia casei a locului prim la un concurs de frumusețe canină) și duritatea mijloacelor (mergând până la tentativa de distrugere a unui om) – a fost excelent exploatată în spectacol. Acest spațiu al intereselor mărunte, al abuzului, cameleonismului, lașității și poltroneriei a fost populat cu o galerie de tipuri foarte bine articulate. Pentru atotputernicul Anatol, Silviu Stănculescu a compus masca indiferentului, a omului care mimează detașarea de evenimentele mărunte, dar care urmărește cu ochi vigi-

lent tot ce se întâmplă, condus fiind de o deviză lapidară: „Eu n-am voie să pierd!” Consoarta sa, tovarăşa Didi, „puterea executorie” care conduce nemijlocit bătăliile, are în Liliana Țicău o interpretă ce mănuiește cu finețe mijloacele de caricaturizare, în timp ce zelosul Urechel, cel ce s-a adaptat irecuperabil biotopului nociv al dosarelor tenebroase și culiselor imunde, și-a găsit în Cornel Vulpe un interpret de zile mari, poate elementul cel mai pregnant, mai plin de vervă satirică și forță demascatoare din întregul spectacol. Aurel Giurumia (Macarie), Gheorghe Șimonca (Blându) și Candid Stoica (Panait) alcătuiesc, cu har și umor, echipa de jurați, iar Constantin Băltărețu îl joacă cu echilibru interior și seninătate (sub pojghița de naivitate) pe Tudor, cel amenințat cu „desființarea”. Șerban Celea, în rolul lui George, elementul cel mai lucid și cu spirit critic din casa Anatol, este un interpret care practică un comic cerebral, cu adresă directă, iar studenta Magda Catone face proba unor calități certe în portretizarea prearăzgâiatei Mariana, odrasla crescută după chipul și asemănarea familiei.

Înzestrat cu un simț aparte al comediei, pigmentând acțiunea scenică cu o coloană sonoră ea însăși generatoare de umor (aici operează mai ales demonul parodic), recurgând la o mișcare scenică niciodată pleonastică, ci mereu complementară cuvântului, inventând gaguri cosubstanțiale acțiunii, imprimând interpreților bucuria jocului, Alexandru Tocilescu dă cu acest spectacol încă un examen de talent, dar și de aderență la dramaturgia românească de actualitate, unde locul lui Tudor Popescu este din ce în ce mai eclatant.

(Revista *Familia*, nr.12/1980)

Alexandru Tocilescu

HAMLET

Spectacolul lui Alexandru Tocilescu începe cu o pantomimă în care cei ce urmează să interpreteze personajele piesei „Hamlet” – întruchipează chiar finalul piesei: duelul și rănirea protagonistului. În acest moment intră un ins îmbrăcat în negru, cu o ținută ce indică într-un tot un om al zilelor noastre și care, cu gesturi energice, va scoate din scenă interpreții pantomimei, va urca la un pian așezat în planul îndepărtat al scenei și va da semnalul de începere, de adevăratul început al spectacolului. Insul în negru nu este altul decât pianistul Dan Grigore – transformat din comentator în părtaș al spectacolului – iar intrarea sa în acest mod ne pune de la început într-un soi de complicitate cu realizatorii: ceea ce se va vedea nu este viață adevărată, este o poveste născocită de William Shakespeare și înfățișată de trupa Teatrului Bulandra, poveste care trebuie să fie mai adevărată decât viața însăși, pentru că poate să pătrundă mai adânc decât îl stă în puteri ochiului nostru când privește un crâmpei din realitatea vieții. Este un pact între realizatori și spectatori prin care ultimii sunt sollicitați să asiste la un fapt de artă înțeles ca o formă superioară și esențializată a vieții. Declarându-se supus al textului shakespearian intrând de la bun început în conflict cu Jan Kott care scria că „Hamlet nu poate fi jucat în întregime fiindcă ar dura aproape 6 ore”) din care nu și-a permis să elimine mai nimic, Tocilescu își asumă toate libertă-

țile considerate necesare pentru respectarea pactului încheiat, dar pe care le folosește cu maximă responsabilitate, epurând spectacolul de extravagante, efecte șocante dar exterioare programului estetic sau de suprapuneri pleonastice între text și imaginea scenică. Probă a disciplinei maturității artistice, spectacolul lui Tocilescu (al lui Tocilescu, al lui Ion Caramitru, al lui Dan Jitianu, al lui Dan Grigore și al celorlalți) degajă o simplitate extremă, facilitându-și astfel accesul la esență.

În atât de faimoasele, des citatele și aplicatele (dar mult amenabilele) comentarii ale lui Jan Kott despre Shakespeare, poarta propusă pentru intrarea în universul hamletian este Politica, în viziunea teoreticianului polonez textul shakespearean conținând sumedenie de corespondențe cu actualitatea, pe care le detectează cu sagacitate. Tocilescu însă intră în Elsinor prin trei porți: Filosofia (Etica), Politica și Arta.

Filosofia. Hamlet a fost văzut îndeobște ca o întruchipare a nonacțiunii, repetata amânare a actului punitiv, menit să răzbune moartea tatălui așezându-l sub eticheta de abulic. O înțelegere superioară i-a conferit personajului shakespearean nimbul de căutător al adevărului. „Ezitatea lui Hamlet – spune Tudor Vianu – nu provine din slăbiciunea voinței, cât din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobândit întreaga ei consistență”, același gânditor considerând că întreaga operă este „drama depistării unei crime”. În spectacolul de la Teatrul Bulandra se avansează ipoteza că Hamlet nu are nici un dubiu asupra crimei și criminalului, chiar scena întâlnirii cu fantoma tatălui ucis putând fi înțeleasă ca proiecția unei convingeri preexistente. Dilema lui Hamlet nu este de a se convinge dacă e sau nu vinovat Claudius, ci dacă răzbunarea are sau nu un sens. Intelectual prin excelență, adică înclinat să-și treacă actele prin filtrele gândirii, nefericitul prinț ezită să adauge la lanțul crimelor ce-au însângerat tronul Danemarcei încă una, convins că în ordine morală ea nu ar avea nici o justificare, nu s-ar dovedi capabilă să înscăuneze armonia după care mintea sa cultivată, activă și superioară tânjește. Pedepsirea lui Claudius ar fi un act exclusiv politic, omul politic – o spune și Cioran – este plămădit din ură și din faptă, în timp ce sub-

stanța filosofului e meditația și iubirea. Atâta vreme cât rămâne în sfera sa, Hamlet este conștiința acuzatoare, terorizantă pentru Claudius – ce-l apăsă de povara crimei, ca și pentru regina Gertruda – crucificată între feminitatea neînfrânată și culpabilă, pe de-o parte, și dragostea maternă, latentă dar acuzatoare pe de altă parte. Moartea îi egalizează. Ucigându-l pe Claudius, Hamlet coboară la condiția acestuia, abdică de la principiile etice supreme, violează ordinea morală eternă. În aceasta constă – esențialmente tragismul său.

Politica. Refuzând alegoriile și actualizările mai mult sau mai puțin nimerite, Tocilescu realizează pe una din coordonatele importante ale spectacolului un eseu despre putere. Mobilul operei shakespeariene este lupta pentru tron, adică pentru putere. Accesul lui Claudius la putere este de două ori ilegal: o dată pentru că a obținut-o prin crimă și uzurpare, a doua oară pentru că este un stăpân incompetent. A ajuns la putere prin uzurpare și o exercită prin impostură. Despre fratele, predecesorul și victima sa – Hamlet bătrânul – aflăm că a fost un rege bun, în timp ce el, Claudius, are o funcție exclusiv distructivă. Pentru el puterea e scop, un mijloc de întărire și apărare a țării sale și pentru binele supușilor. Ilegitimitatea puterii generează despotism, Hamlet, Ofelia, Laertes, Gertruda și în cele din urmă chiar Claudius sunt victimele acestei situații anormale, victima finală și capitală fiind Danemarca însăși transformată în închisoare, supusă putreziciunii, incapabilă să se mai opună tânărului rege norveg să apere ceea ce regele Hamlet cucerise. Fortinbras nu este pentru Danemarca soluția izbăvitoare ci profitorul prăbușirii ei. Devitalizată și destabilizată de despotism, țara devine o pradă ușoară pentru agresor, fiind de presupus că sub stăpânirea lui nu se va reveni la starea de normalitate ci va continua dezintegrarea.

Arta. Despre pasajele din Hamlet în care Shakespeare (vezi discuțiile personajului titular cu actorii) își expune concepția despre teatru s-a scris și s-a vorbit mult, ca de altfel și despre alte idei pe aceeași temă prezente în multe din operele sale. Nicăieri însă ca în Hamlet Shakespeare nu acordă artei (în speță teatrului) o funcție dramatică atât de importantă, ea fiind chemată să joace rolul revelatoru-

lui care dă pregnanță unor imagini (realități) existente în stare latentă, dar la care ochiul nu are acces. Înscenarea unei piese în care regele ucigaș să se recunoască și să se demaște nelegiuirea devine în spectacolul de la Bulandra argumentul pentru a chema în ajutor arta nu doar ca mijloc de expresie, ci ca ferment al vieții. Artă este, în accepția spectacolului, oponentul puterii, nu doar prin faptul că denunță pe „uzurpatorul-impostor”, dar mai ales prin tendințele divergente. Puterea tinde spre monolog, spre aservirea și reducerea la o ordine totalitară a realității, în timp ce arta tinde spre dialog, spre contradicție și libertate. Ele își dispută realitatea, dar în timp ce puterea vrea să și-o asume, arta vrea să o slujească. Construit pe ideea lumii ca teatru, Hamlet-ul lui Tocilescu nu doar compară cei doi termeni, ci îi tratează într-o deplină interferență. Motivele din lumea artei sunt multe și abil folosite. Am amintit deja de rolul muzicii lui Dan Grigore, care nu se mulțumește să comenteze acțiunea, să pună accentele cuvenite pe varii momente, ci se integrează acțiunii, devine participant, substituindu-se unor personaje (Fantoma, de pildă), dialogând cu altele, anticipând evenimentele etc. Dialogul dintre pianul lui Dan Grigore și flautul lui Hamlet-Caramitru constituie unul din momentele de desăvârșită frumusețe ale spectacolului, ca și acela în care Hamlet îi primește pe Rosencratz și Gildenstern aflându-se la pian alături de Dan Grigore, deci într-o lume a lui, protejată, inaccesibilă celor doi, obligați să-l strige ca de la o mare distanță. O altă inserție a artei o produc cei doi clovni (și gropari), cu funcții multiple în spectacol: expresia conștiinței ultragiante a eroului, metaforă a nebuniei, materializare a „oglinzii” pe care arta trebuie să o țină în fața lumii. Hamlet însuși are momente în care își pune, cu discreție, masca clovnului, iar momentul final – când trupul său e scos din scenă tot de cei doi clovni, pe motivul muzical adecvat din „La strada” lui Fellini reprezintă sublimarea sa în Artă.

Organizată cu rafinament și cu înțelegerea perfectă a funcționalității de către Dan Jitianu – care a imaginat un spațiu amplu, pe mai multe nivele (spațiul principal de joc fiind acoperit cu un material lucios, în același timp oglindă a evenimentelor dar și eșichier pe care

destinul își plimbă piesele, populat cu puține piese de mobilier dar de o pregnanță desăvârșită în îndeplinirea funcției de indicare a locului și de creare a atmosferei), „arena” sălii de la Grădina Icoanei găzduiește unul din spectacolele-eveniment ale momentului, moment care nu prea ne răsfată cu realizări memorabile. Echipa lui Alexandru Tocilescu, - din ai cărei membri, pe unii i-am amintit deja și lângă care, înainte de a ne opri asupra distribuției amintim pe cei doi creatori ai costumelor, Liana Manțoc și Niculae Ularu, pentru remarcabila capacitate de portretizare - ne întărește încrederea în resursele teatrului românesc, în magma sa care fierbe în adâncuri și care din când în când oferă asemenea superbe erupții.

Pentru Ion Caramitru acest rol este un moment de vârf al carierei. Interpret cerebral prin excelență, Caramitru a întruchipat un Hamlet de mare complexitate intelectuală, dovedindu-se nu doar un slujitor ci și un animator al concepției regizorale „funcționând” perfect atât în înfățișarea poveștii cât și în sensibilizarea nervurii ei ideatice. Meditativ și lucid, sarcastic și înțelegător, e un dramatism transparent uneori, „clownizând” în registru tragic alteori, Hamlet-Caramitru își poartă destinul cu conștiința demnității umane și cu demnitatea marii arte. Febrilitatea interioară a personajului este cea a unui mare revoltat, manifestarea exterioară a unui înțelept care evaluează lucid raporturile dintre el și lume, fără să-i poată ignora ascendentul. Agresivitatea acesteia nu-l doboară, ci îl întristează. Nu știe să urască, dar știe foarte bine să disprețuiască. Un contrapunct de mare efect îl produce Constantin Florescu, interpretul lui Claudius, autor al unui portrez grotesc de mare expresivitate. Personajul său are agresivitatea firavului, temerile parvenitului, viclenia primitivului, totul topit în componența unui soldățoi fără scrupule. Lângă el, Ileana Predescu joacă cu distincție ipostaza de noblețe pângărită a Gertrudei, amestec de instinct vital și sentiment al culpabilității. Elegant în ținută, grotesc și malefic în funcțiile asumate, Polonius are în Ion Besoiu un interpret sigur, stăpân pe mijloacele de exprimare. Inegală în totalitatea spectacolului, dar excelentă în scenele fundamentale, Mariana Buruiană face din Ofelia victima cea mai fragilă a unui mecanism

inexorabil. Nemărturisind decepția pentru evoluția unui actor, altfel excelent, - Florian Pittiș în Laertes, e aflat parcă într-o stare de uluială și neîncredere în ceea ce i se cere să facă. Un Horațio leal și adânc sensibilizat de destinul stăpânului și prietenului realizează Marcel Iureș, iar Rosencrantz și Gildenstern – trepăduși fără conștiință și convingeri, mediocri până-n măduva oaselor, au fost înfățișați ca atare de Gelu Colceag și Ion Lemnaru. Amintind că grupul actorilor – Mihaela Juvara, Adrian Georgescu, Sandu M. Gruia și Ionel Mihăilescu – a căpătat în spectacol locul și funcția cuvenite, ne grăbim să subliniem evoluția de excepție a celor doi clovni-gropari, Valentin Uritescu și Ion Chelaru, primul mai ales făcând încă o dată dovada unor însușiri de adevărat virtuoz, cu rol determinant în îndeplinirea sarcinilor scenice conferite acestor personaje. Claudiu Stănescu (chiar dacă dovedește unele incertitudini în întruparea lui Fortinbras), Constantin Drăgănescu (un Osric fin caricaturizat), Răzvan Ionescu (Marcelus), Ion Cocieru (Bernardo), Nicolae-Luchian-Botez (Voltimand), Mihai Vasile- Boghiță (Cornelius), Dumitru Dumitru (Gentilomul), Mircea Gogan (Un preot), Florin Chiriac (Francisco) asigură omogenitatea și curgerea firească a spectacolului, unul dintre acelea destinate să-și perpetueze memoria prin timp și să rămână termen de comparație pentru cei ce se vor încumeta pe viitor la o asemenea aventură a spiritului și a talentului.

(Revista *Familia*, nr. 2/1986)

Valeriu Moisescu MIZANTROPUL

Biograful fundamental al lui Molière rămâne Bulgakov, nu pentru că ar fi întreprins exhaustive cercetări documentare (din acest punct de vedere el nu face decât compilații), ci pentru că, grație afinităților electivă, s-a simțit solidar cu marele înaintaș, a trăit experiențe similare care i-au înlesnit înțelegerea perfectă a stării de spirit în care Molière și-a creat fiecare operă. „Viața domnului de Molière” pe care a scris-o, ca de altfel și piesa „Cabala bigoților”, este impregnată puternic de experiența personală, ceea ce explică excepționala capacitate de revelare a dramei creatorului, a eternului său conflict cu o societate opacă, roasă de invidii, gata oricând să organizeze coaliții împotriva omului de geniu. Eroul evocării sale se află într-un permanent război de apărare, atât în planul existenței sociale, cât și al celei afectiv-individuale, în acest context raporturile cu puterea ocupând un loc central. Chiar dacă Molière a căutat adeseori adăpost în spatele tronului pentru a para atacurile aristocrației sau bisericii (având din acest punct de vedere un dram de noroc mai mult decât biograful său, atacat din cel mai înalt punct al autorității prin acea faimoasă scrisoare a lui Stalin către Bill-Beloțerkovski prin care „maculatura antirevoluționară a lui Bulgakov a fost trecută la index ca și autorul de altfel) existența i-a fost dramatică. Bulgakov a cunoscut perfect condițiile psihologice în care s-a aflat Molière când și-a scris

piesele. Ajungând la „Mizantropul”, el nota: „Era o piesă despre un om onest, protestând împotriva minciunii, mediocrității, a bârfelilor și nedreptăților și, desigur, din cauza aceasta un însingurat. Doctorul curant al lui Molière ar fi trebuit să studieze cu atenție această operă: în ea, neîndoielnic, se oglindea starea psihică a pacientului”. Nu știm în ce măsură doctorul Mauvilain, în mâinile căruia dramaturgul și-a încredințat sănătatea, a utilizat datele furnizate de piesă, dar o face – la peste trei secole distanță – cu deosebit succes, regizorul român Valeriu Moiescu, într-un spectacol de excepție pe scena Teatrului Bulandra.

Valeriu Moiescu își construiește spectacolul pe premisa că eroul piesei, Alceste, ar fi Molière însuși și toate evenimentele care îl privesc, conflictele, anxietățile, suferințele, speranțele, deziluziile sau răzvrătirile cuprinse în operă și-ar găsi corespondent (sau ar fi plauzibil să-și găsească) în viața autorului, plasându-se în zona meditațiilor pe marginea locului și rostului individului de geniu în raport cu o societate ce se dovedește de regulă ostilă. Iar prin mutarea locului acțiunii din locuințele private în interiorul unui teatru, obiectul meditației se particularizează, capătă concretețe și se încadrează într-o atmosferă specifică. În acest spațiu Molière este tot atât de acasă ca Alceste într-un salon, iar demonstrația regizorală își găsește câmpul adecvat de desfășurare, cu atât mai mult cu cât scenografa Nina Brumușilă a dat tuturor elementelor componente o expresivitate cu totul remarcabilă. În afara pieselor de decor ce marchează spațiul teatral de „dincoace” de cortină – scena din scenă, culisele, cabinele – el este populat de niște panouri purtătoare de oglinzi în a căror ape personajele se reverberează iar disputa lor se amplifică. Scena Teatrului Palais-Royal reprodusă pe cea a Teatrului Bulandra este străbătută de curenții înalt tensionați ai spiritului cercetător, polemic, novator ce caracterizează acest remarcabil spectacol.

Plasând în centrul acțiunii din „Mizantropul” nu un individ oarecare – fie el de mare inteligență și noblete sufletească – ci un creator de geniu (care nu-și depășește semenii doar prin rectitudinea morală, ci și prin natura preocupărilor) supus mizeriilor existenței cotidiene, Valeriu Moiescu dă noi dimensiuni cunoscutei opere mo-

lierești. Conflictul acestuia cu colectivitatea capătă un plus de semnificații, până și frământările amoroase înscriindu-se în zona incompatibilității dintre spiritele plasate la altitudini diferite, de unde și perspective diferite asupra lumii. Din punctul său de observație, Alceste (Molière) are o altă percepție a realității, minciuna, bârfa, poltroneria și tot ceea ce constituie biotopul omului comun însemnând pentru el surse de poluare a existenței. În aceste condiții, chiar și dragostea nu e decât unul din canalele prin care colectivitatea îl agrează, îl tulbură și-l abate din drumul firesc. Este, de fapt, vorba despre conflictul ireductibil dintre Unicat și masa oamenilor comuni. În fața tendinței absorbante a acesteia, Unicul opune rezistență, luptă pentru salvare, care nu se poate înlăptui decât prin refuzul alinierii. La rândul său, masa răspunde cu intensificări ale asaltului și slăbiri ale poziției oponentului prin trecerea în categorii ale anormalității, cel aflat în asemenea situație, cel care respinge poncifele și ocolește locurile comune fiind taxat nebun, ȳicnit, bizar sau... mizantrop. În plan strict uman eroul e vulnerabil, – cȳci ce altceva sunt gelozia, enervarea, supȳrȳrile decȳt zȳmisliri ale slȳbiciunilor? – dar de fiecare datȳ el are un refugiu inaccesibil prigonitorilor, care este *arta*, zona sa de ȳmplinire, domeniul peste care e suveran. Aplauzele ce se aud din cȳnd ȳn cȳnd *lui* ȳi sunt adresate, ȳl disting de *ceilalȳi*, au un efect regenerator și ȳi ȳntȳresc conȳtiinȳa propriei valori. ȳn acest context se consumȳ conflictul propriu-zis, ceea ce ține de relaȳia Alceste–Celimen, dragostea capabilȳ nu numai sȳ miȳte soarele și alte stele ci și oamenii cei mai ȳndȳrȳtnici, mai abstraȳi cotidianului sau existenȳei comune. Celimena nu ȳl chinuie pe Alceste ȳn virtutea unui program, nu de carenȳe de caracter e vȳrba, ci de impulsuri inconȳștiente ce țin de natura sa femininȳ, care o ȳmpiedicȳ sȳ se disperseze de lȳota admiratorilor, ale cȳror graȳioase asalturi ȳi alimenteazȳ orgoliul. Alceste este o victimȳ ȳn mȳsura ȳn care dragostea sa este deplinȳ, sincerȳ, incapabilȳ de orice compromis. Or, pe Celimena tocmai absolutul acestei iubiri o ȳnspȳimȳntȳ, idealitatea ei fȳrȳ fisurȳ. Nu se simte capabilȳ de acest preaplin, preferȳnd indecizia, piruetele, spaȳiul de manevrȳ, refuzȳnd sȳ se ȳnchidȳ ȳn turnul exclusivului, ȳn timp ce

pentru Alceste acest exclusivism înseamnă spațiu securizat. „Mizantropul” în varianta propusă de Valeriu Moisescu se dovedește o întreprindere nu numai plauzibilă, dar cu reale capacități de potențare a valorilor operei molierești, de adâncire și diversificare a datelor eroului central, chiar dacă uneori regizorul este obligat la mici bătălii cu textul, acesta fiind în general docil, dar având și momente de rezistență față de noile directive. Fermitatea gândirii regizorale are, în cele din urmă, câștig de cauză, sprijinită și de o distribuție excelentă care o urmează cu deplină comprehensiune și totodată o propulsează prin talent, conștiință profesională și ținută intelectuală. Indiscutabil, cu rolul din „Mizantropul” Virgil Ogășanu atinge un moment de vârf al carierei. Cu un joc în care ironia de foarte bună calitate este proeminentă iar umorul este folosit cu măsură și mai ales cu rost bine definit, valorosul actor de la Bulandra știe să dea personalului complexitate, să-i orchestreze stările, care se dublează și se sprijină reciproc, chiar dacă uneori par contradictorii. Tristețile sunt îndulcite de conștiința valorii, puținele momente de bucurie sunt alungate de premoniția mizeriilor de tot felul. E limpede că interpretul nutrește pentru Alceste al său o mare simpatie și uneori compasiune, dar se și amuză pe seama înclinației lui spre arțag. Mereu în căutarea unui loc „în care un om de onoare poate viețui”, intrigat de perfidia și ipocrizia ascunse sub veșmintele de mătase și perucile pudrate, Alceste caută cu obstinație salvarea în dragoste, acolo unde de fapt e mai expus ca oriunde. Pentru că Celimena – așa cum ne-o prezintă Irina Petrescu – e un ghem de contradicții cărora li se supune când cu drăgălașă perfidie, când cu docilă slăbiciune, când și cu una și cu alta. Prea femeie pentru a rezista ispitelor și prea inteligentă pentru a nu și justifica fiecare gest sau pentru a nu respinge orice reproș, Celimena deschide în sufletul lui Alceste răni adânci, pe care tot ea le alină pentru ca în clipa următoare să le redeschidă cu grațioasă cruzime. Confruntările celor doi interpreți amintesc ciocnirile amnarului cu cremenea. Sar scânteii. Excelentă se dovedește și Mihaela Juvara în rolul Arsinoe, ale cărei intrări în scenă seamănă cu o năvală de aer rece pe o ușă deschisă în vreme de viforniță. Expresie a unei feminități

degradate, urând pe cei din jur pentru ceea ce de fapt ar trebui să reproșeze timpului, Arsinoe și-a profilat ființa pe împrăștierea de venin, din ipocrizie și-a făcut scut și din felonie crez, toate aceste trăsături fiind exprimate cu vehemență de interpretă, dar fără nici un dram de ostentație, admirabilă în naturalețea unei denaturări. La același înalt nivel artistic stă și interpretarea lui Florian Pitiș în Philinte, insul cu simț al relațiilor sociale, dar fără carențele morale frecvente, înțelegător al actelor și simțămintelor prietenului său Alceste, însă fără intensitatea de simțire (și de sublimă nebunie) a acestuia, doar cu un bine chibzuit scepticism redat cu apreciabil rafinament. Ion Besoiu este Oronte, autorul de sonete, îndrăgostit de Celimena, principal factor destabilizator al echilibrului sufletesc al lui Alceste. Un pic de talent într-o baie de superficialitate, un dram de farmec într-o mare aroganță, câteva vorbe istețe într-o avalanșă de banalități – iată personajul conturat de Ion Besoiu cu peniță extrem de fină. Cei doi marchizi – Acaste și Clitandru – și-au găsit în Mihai Cafrița și Ovidiu Schumacher interpreți stăpâni pe o gamă largă de mijloace, cu evoluții complementare dar în același timp bine individualizate, iar Micaela Caracaș (Elinta) se distinge prin eleganță scenică și interpretare adecvată a unui personaj „de legătură”, gândit în replică la comportarea altora. Petre Lupu (Dubois), Sandu Mihai Gruia (Basc) și Mihai Badiu (Ofițerul de jandarmi) contribuie, cu roluri mici dar nu lipsite de importanță, la împlinirea acestui spectacol marcant în peisajul teatral actual.

(Revista *Familia*, nr.7/1989)

Mihai Măniuțiu
ÎMBLÂNZIREA SCORPIEI

Ambiția lui Mihai Măniuțiu e să vizeze de data aceasta un spectacol solar, deschis, cu o accentuată notă populară, după ce ne obișnuise mai ales cu spectacole grave, realizate cu precădere în tonuri închise. Nu e vorba de o modificare a programului estetic asumat de acest eminent reprezentant al tinerei generații de regizori, cât de o diversificare a lui și de extindere spre zone mai puțin frecventate până acum, lucrarea dovedindu-se în esență circumscrisă unei concepții artistice bine definite și aplicată consecvent. Mihai Măniuțiu practică un teatru elaborat, vizibil și pe teritoriul comediei, unde imaginația lasă uneori impresia de improvizație, dar e o improvizație simulată, dincolo de ea simțindu-se lucrul gândit și bine făcut, iar dacă „Îmblânzirea scorpiei” pare la prima vedere o glumă de proporții, nu e nevoie de un efort prea mare de decodare pentru a constata că plezanterea e doar aparentă și în spatele ei se aude un teribil clocot vital în care Petruchio și Catarina – cel puțin – se aruncă cu frenezia celor hotărâți să-și cucerească partea lor de fericire. Există la Shakespeare o netă distincție între existențele autentice – cele care trăiesc, iubesc, suferă sau se bucură cu adevărat – și existențele aparente, cu sentimente mistificate și trăiri anemice. Cei doi protagoniști ai conflictului din „Îmblânzirea scorpiei” aparțin, evident, primei categorii. Sunt două pietre tari, din a căror înfruntare sar scânteii și evidența acestor-

ra constituie meritul fundamental al spectacolului lui Măniuțiu, merit ce se extinde și peste cei doi interpreți principali – Anton Tauf și Miriam Cuibus.

Din rațiuni care nu credem să țină exclusiv de cronometru, Măniuțiu a renunțat la prolog, deci la povestea căldărarului Sly și la farsa pusă la cale de Lord și suita sa, datorită căreia piesa în sine devine teatru în teatru. S-a optat pentru o expresie simplificată, dar mai directă, în orice caz – mai la îndemână. În plus a mai „italienizat” și textul și ambianța, dar dacă sporirea replicilor în limba celor din Padova poate fi taxată drept un simplu amuzament, cealaltă acțiune – crearea unei Italii mai concrete decât este cea shakespeareană – înseamnă o extindere a mijloacelor prin sugestii din *commedia dell'arte*, mai multă „arlechinadă” și „pantallonadă”, adică o structurare tipologică specifică. Așa ajunge spectacolul să capete o notă de lumină meridională, un anume tip de veselie, mai comunicativă și mai sprintară, altoită pe trunchiul viguros al confruntării plămădite de geniul shakespearian.

Petruchio conceput și realizat de Măniuțiu și Tauf este departe de a fi un bătăran, cum adesea este etichetat de exegeți, mânat de mirajul zestrei, cum singur declară în mod derutant (pentru parteneri și pentru interpreți sau comentatori). El este un inițiat, un bun cunoscător al sufletului feminin, nu caută atât poziția dominatoare cât mai ales înțelegerea, modalitățile de conviețuire cu aleasa inimii, folosind mijloacele ce le crede de cuviință. Dar Catarina? Este ea într-adevăr o scorpie, o ființă imposibilă, sau una care își apără independența și dreptul la opțiune în dragoste? Spectacolul clujean alege ultima variantă, iar interpretarea lui Miriam Cuibus își are cheia de boltă în modul în care convinge că „îmblânzirea” nu este altceva decât conștiința iubirii adevărate, în prezența căreia scuturile de circumstanță sunt abandonate, personajul trăind sentimentul cu intensitate și luciditate. În felul acesta „bătălia” Petruchio-Catarina devine o densă poveste de dragoste, o istorie captivantă și amuzantă a „șlefuirii” unui cuplu. Iar finalul desfășurat sub semnul unui falnic trofeu cinegetic nu-l putem interpreta ca o premoniție malițioasă, ci doar ca o glu-

mă menită să adâncească nota populară a spectacolului, în genul glumelor decoltate care animă și condimentează nunțile plebeie și care nu pun la îndoială moralitatea protagoniștilor ci sunt expresia unui instinct vital neînfrânat. Rămânând ca element de contrast, firul secundar al acțiunii – gâlceava dintre pețitorii Biancăi, ușurința cu care se fac și se retrag declarații de dragoste sau cereri în căsătorie – constituie prilej de bune evoluții pentru componenții trupei. Maria Munteanu a punctat ironic cuminența diplomatică a Biancăi, Gelu Bogdan Ivașcu (Hortensia) a realizat în peniță subțire profilul unui îndrăgostit din interes, capabil să vireze rapid spre altă șansă, George Gherasim (Gremin) a evidențiat mai ales fanfaronada personajului, dar Lucentio al lui Victor Nicolae e un pic prea clorotic, prea puțin energetic pentru un (totuși) învingător. Grupul slujitorilor a avut în Bucur Stan (Tranio), Paul Basarab (Biondello) și Ion Marian (Grumio) interpreți adecvați, caracterizați prin evoluții dinamice, bine nuanțate, cu haz succulent, în vreme ce Ion Tudorică (Baptista), Octavian Cosmuța (Vincenzio) și Eugen Nagy (Pedagogul) au caricaturizat cu măsură.

Spectacolul de ținută – în a cărui împlinire scenografia lui T. Th. Ciupe are o contribuție substanțială – „Îmblânzirea scorpiei” pune încă o dată în evidență resursele remarcabile ale trupei clujene și dreptul său de a accede mai des la succese majore.

(Revista *Familia*, nr.12/1986)

Mihai Măniuțiu

LECTȚIA

Spre finalul „Lecției”, după ce Eleva este ucisă de dezlănțuitul și inflexibilul Profesor, celălalt personaj al piesei, Servitoarea, „scoate o brasardă cu o insignă, poate (subl.s.) svastica hitleristă” (am citat din indicațiile de regie ale autorului) pe care apoi i-o pune în braț ucigașului, intrat într-o oarecare panică, încurajându-l: „– Uite, dacă te temi, pune asta și nu mai pățești nimic... Așa-i politic.” Cu alte cuvinte, suprimarea unei vieți sau a mai multora (Profesorul din „Lecția” are deja la activ vreo patruzeci) încetează să mai fie o crimă atunci când are o acoperire politică, atunci când făptuitorul se revendică de la o mișcare, de la un curent extremist a cărui finalitate nu poate fi decât instaurarea dictaturii iar crima intră printre mijloacele de realizare. Exemplificând, scriitorul arată că o asemenea mișcare poate fi una de extremă dreaptă, în speță hitlerismul, dar lasă câmp deschis asocierii faptelor din piesă cu orice altă experiență politică extremistă din cele ce au marcat istoria omenirii în general, dramaticul secol XX în special. „Printre straturile de semnificație ale piesei într-un act «Lecția» se află și atacul împotriva constrângerii și al dictaturii” – arată unul dintre exegeții români ai operei ionesciene, B.Elvin, evitând și el să indice un anume tip de manifestare a totalitarismului. De altfel și apariția „Rinocerilor” a fost salutăată, la vremea sa, de reprezentanții stângii ca o piesă antifascistă, iar de către cei ai drepte ca

una anticomunistă, s-au născut spectacole și de un fel și de altul, autorul refuzând să-și exprime opțiunea în favoarea uneia sau alteia din interpretări, piesa fiind de fapt o denunțare a spiritului gregar în general, o condamnare a oricărei renunțări la condiția fundamentală a omului, aceea de ființă rațională, înnobilită prin individualitate, în favoarea indiferent cărei mișcări dogmatice al cărei efect este anihilarea personalității.

Așa stând lucrurile, demersul regizorului clujean Mihai Măniuțiu de a face din „Lecția” un manifest anticomunist întrunea toate premisele unei reușite. Ceea ce s-a și confirmat.

Spectacolul te pune în gardă, încă din debutul său, în privința direcției de atac: se cântă Internaționala și Bandiera rossa, un minuscul steguleț roșu este scos la iveală pe replica despre „drumul către viitor”, apoi o prezență sesizabilă a roșului (mobila roșie, fața de masă și perdele roșii, găleți cu vopsea roșie) creează de la început elementele de cadru, care mai târziu vor juca intens, pur și simplu vor exploda, vor deveni atotstăpânitoare. Spectatorul va fi martorul unei veritabile agresiuni a roșului. Un perete uriaș, inițial de un alb imaculat, transformat în tablă de demonstrație a Profesorului, va fi cucerit treptat-treptat de roșul înscrisurilor și semnelor, apoi culoarea-simbol va deborda peste tot: pe jos, pe ceilalți pereți, până și trupul Elevei, înainte de moarte, va fi mânjit în roșu. Alte însemne – steaua în cinci colțuri, secera și ciocanul – vor fi imprimate sau vor servi ca unealtă a crimei. (Eleva va fi ucisă cu secera detașată din cunoscuta insignă, ciocanul fiind și el ridicat la un moment dat într-o tentativă de omor); majuscula A, desenată supradimensionat pe amintita tablă, va fi pivotul grafic al evocării unui sinistru „careu de ași” ai totalitarismului, format din Marx, Castro, Stalin, Mao; în totalul demonstrațiilor și acțiunilor sale, Profesorul va purta o șapcă à la Lenin și, în general, va căpăta masca tipică activistului bolșevic; cifra de ordinul milioanei din problema de matematică va fi transcrisă pe tablă prin cuvântul „comunism” scris cu chirilice, urmat de niște ieroglife chinezești, care probabil înseamnă același lucru. Poate că sunt și unele excese (versurile în rusește, de exemplu, din final, puteau lipsi, pen-

tru că nu aduc nimic în plus), rigoarea și remarcabila sincronizare a imaginii scenice cu derularea textului, fiecare pasaj al acestuia aducând o acumulare în ceea ce se vede și se întâmplă în scenă, relația cuvânt-imagie funcționând perfect și în crescendo, în așa fel încât uciderea Elevei să coincidă cu replica „Lecția a luat sfârșit”, discursul scenic și cel dramaturgic încheindu-se simultan.

„Lecția” în varianta sa clujeană este un spectacol dur, al cărui substrat tragic depășește moartea unui personaj căpătând capacitatea de a cuprinde o experiență istorică definitorie, capitală, care a marcat sau a amenințat existența omenirii. Fantezia regizorului și a scenografului Mihai Ciupe (solicitat în cel mai înalt grad să dea expresie concretă, materială, unui demers regizoral abundent în semne și semnificații) funcționează la mare turăție iar gradul de comprehensiune și participare al actorilor a fost total. Aceștia au găsit, au cultivat și au păstrat echilibrul între coerența și credibilitatea imaginii concrete a personajului, pe de o parte, și semnificația sa de natură teoretică, generalizatoare pe de altă parte, îmbinând fericit puterea proprie de portretizare și individualizare cu asumarea sarcinilor ce țin de supratema propusă. Simbioza dintre cele două părți constitutive conferă interpretării piesei o atmosferă excelentă. Astfel, Servitoarea este realizată de Viorica Mischilea ca o ființă aspră, autoritară, încântată de sine (până și în impulsurile erotice își este suficientă sieși), atribute ce se traduc în stratul superior de semnificație prin credința fanatizantă a comunismului în capacitatea și menirea sa de a stăpâni lumea, pentru că personajul este – prin felul în care inspiră și supraveghează ceea ce se petrece în scenă – întruchiparea laturii programatice, inspiratoare a ciumei roșii. La același strat de semnificație, Profesorul – rol realizat de Anton Tauf la dimensiuni apocaliptice, personajul debarasându-se de atributele umanității pe măsură ce se autoconvinge că omorul nu numai că-i stă în putere dar își are chiar o justificare în ideologie – este întruchiparea în plan practic a doctrinei, este convertirea ei în instinct domnitor, ce poate duce chiar la crimă, în timp ce în planul individual-concret personajul este tarat de însemnele schizofreniei, ale patologicului, fără să-i lipsească puterea

de disimulare, o anumită viclenie animalică, înlocuită treptat de fiara dezlănțuită, pe măsură ce conjunctura îi devine favorabilă. În fine, plătând și ingenua elevă a fost condusă de Ana Chirpelean spre capacitatea de generalizare a condiției de victimă, a tuturor acelor care au acceptat comunismul cu indiferență, curiozitate, dacă nu chiar cu o bună doză de înțelegere, pentru ca să fie apoi acaparați, anihilați ca putere de opunere și în cele din urmă lichidați. Actrița a străbătut cu lejeritate stadiile succesive ale ingenuității, nepăsării, îngrijorării și, în cele din urmă, ale revelației tragice.

Când a fost scrisă, acum patruzeci de ani, „Lecția” avea în vedere sistemele totalitare, dar timpul scurs i-a augmentat forța de impact, pentru că în toată această perioadă n-am făcut altceva decât să suportăm „educația” ce ni se făcea. Sub pretextul formării omului nou, omul – omul pur și simplu – a fost permanent agresat, tiranizat, supus unui proces exasperant de remodelare, ceea ce de fapt însemna anihilarea, uciderea, dacă nu fizică atunci morală cu siguranță. Era de fapt un proces prin care omului i se interzicea să fie ceea ce el dorea să fie, obligat să intre într-un tipar convenabil opresorilor. De aceea spectatorul de azi receptează „Lecția”, așa cum a fost concepută cândva de Eugen Ionescu și configurată acum de Mihai Măniuțiu: ca o transfigurare a unei experiențe dureroase, de care memoria încă nu s-a detașat.

(Revista *Familia*, nr.1/1992)

Mihai Măniuțiu ÎN ABSENȚA POVEȘTII

Cu toate că este considerat dramaturgul exponențial al simbolismului și cu toate că a lăsat o operă impresionantă atât prin particularități stilistice cât și prin cantitate, ceea ce i-a prilejuit și accesul la Premiul Nobel, Maurice Maeterlinck (1862-1949), scriitor belgian de expresie franceză, este foarte puțin jucat în România. În ultimele decenii doar capodopera sa *Pasărea albastră* ne amintim să fi fost prezentă pe afișele teatrelor noastre, dar și asta exclusiv în zona teatrelor pentru copii sau de animație, fiind asimilată integral basmului. În aceste condiții, opțiunea Teatrului de Stat orădean pentru una din piesele lui Maeterlinck — *Intrusa* — poate fi asimilată unui gest de evidentă importanță culturală, iar invitarea pentru realizarea spectacolului a lui Mihai Măniuțiu, unul dintre regizorii cei mai bine cotați în acest moment din teatrul românesc, ar putea însemna semnalul unei îndelung așteptate cotituri în viața instituției.

Cunoscând spiritul dramaturgiei lui Maurice Maeterlinck dar și poetica teatrală a lui Mihai Măniuțiu, întâlnirea lor părea una predestinată. Și dramaturgul și regizorul probează înclinarea spre expresia poemătică, amândoi se vor creatori de *stări* înainte de a propune o acțiune în sensul acreditat al termenului, și la unul și la altul întâlnim lumi evanescente, transfigurate de presentimentul sau chiar de prezența morții. „Maeterlinck se arată adeptul unui teatru care nu se mai întemeiază pe un eveniment, ci pe o *stare*, exprimând claustra-

rea ființelor confruntate cu forțele misterioase ale vieții, cu dragostea, moartea, fatalitatea, sugerând angoasa și spaimile omului în fața a ceea ce nu poate fi înțeles, încercând să facă tangibilă pe scenă dimensiunea necunoscutului din univers și din om". (Am citat din concentratul eseu despre dramaturg al Ancăi Măniuțiu, prezent în caietul de sală al spectacolului). La rândul său, Mihai Măniuțiu are la activ destule spectacole din aceeași matrice ideatică sau estetică. Dacă am evoca doar *Săptămâna luminată* și încă ar fi suficient pentru a-i confirma înclinarea spre spectacolul de atmosferă, în care principalul personaj — așteptat și ineluctabil — este Moartea. Și *Intrusa* este un spectacol despre sosirea iminentă a aceluiași personaj. Și aici Moartea este un fel de Godot, îndelung așteptat, dar a cărui venire este certă. Deși piesa lui Maeterlinck este una de mici dimensiuni, regizorul a redus-o drastic, păstrând doar câteva replici, dintre care unele devin leit-motive, puncte din care se pleacă și la care se revine pentru augmentarea atmosferei. Renunțând aproape total la cuvânt, regizorul apelează la alte mijloace de exprimare, între care coregrafia-gestul-mișcarea dețin funcția esențială, dublată de coloana sonoră și de culoare. Coregrafia semnată de Vava Ștefănescu este suportul pe care Măniuțiu și-a gândit și și-a construit spectacolul. O mișcare mereu agitată, nervoasă, în care grupurile se fac și se desfac continuu, dând uneori impresia unui haos existențial, alte ori fixându-se pentru o clipă în expresive poziții statuare, dar vorbind tot timpul despre iminența Morții, despre angoase și despre premoniții sumbre, transmite stări similare și spectatorului. Mai ales grupul feminin — în care Mariana Presecan a căpătat o funcție de coordonator, substituind oarecum anularea condiției de interpretă principală survenită prin renunțarea la text, iar Paula Chirilă, interpreta Muribundei, devine punctul de reper la care se referă întreaga agitație scenică — întreține această neliniște continuă, stresul exprimat prin permanența și agitația mișcării. În contrapondere, grupul bărbaților — care își are și el un lider, Ion Măinea, cel care dă tonul și modelează evoluția mai tinerilor colegi — pare a fi vocea interioară, impulsul organic care conduce spre aceleași stări. Grupurile sunt complementare, în spectacol nu există situații conflictuale, ci doar expresii convergente ce se

contopesc în acea unică și dominantă stare — presentimentul și iminența morții. Spectacolul este unul polifonic, propunerea regizorală fiind susținută, cum am mai spus, de o coregrafie densă și expresivă, de un cadru scenografic inspirat organizat de Vioara Bara și de costumele vapoase, rafinate și expresive ale aceleiași, iar nu în ultimul rând trebuie să consemnăm funcționalitatea coloanei sonore și a eclerajului, capitole coordonate chiar de Mihai Măniuțiu. Pentru echipa de interpreți, *Intrusa* este și nu este un examen profesional. Este în măsura în care s-a verificat spiritul de echipă, disponibilitatea la un imens efort și la însușirea de noi tehnici de expresie scenică. Și nu este în măsura în care posibilitățile profesionale ale fiecărui interpret, capacitatea de portretizare, de individualizare a unui personaj au fost puțin solicitate. Or, în stadiul de evaluare exactă a posibilităților pe care îl parcurge acum trupa orădeană, tocmai asemenea solicitări sunt necesare. Dincolo de numele deja amintite, reținem pe cele ale unor interpreți cu un stadiu avansat de consacrare — Dorin Presecan, Angela Tanko, Șerban Borda —, dar și pe cei noi sau foarte noi în trupă — Corina Cernea, Codruța Ureche, Geo Dinescu, Mihaela Gherdan, Zentania Lupșe — remarcând la toți dăruirea, capacitatea de participare într-un spectacol extrem de solicitant. Rămânem însă, acolo unde este cazul, în așteptarea unei imagini complete a posibilităților lor interpretative.

Nu putem încheia fără a ne opri puțin și asupra altui aspect și anume: funcția strategică a acestui spectacol, dincolo de cea strict artistică. Știm că noua echipă de conducere a teatrului orădean are un plan amplu de redresare, în cadrul căruia recucerirea publicului ocupă un loc central. Or, spectacolul cu *Intrusa* a luat prin surprindere imensa majoritate a publicului, care, deconcertat și derutat, se consideră încă o dată dezamăgit. Incifrat și elitist, spectacolul nu comunică decât cu foarte puțini spectatori. În asemenea condiții, credem că *Intrusa* era un spectacol de parcurs sau chiar de finalizare a strategiei stabilite pentru actuala etapă și mai puțin unul de început.

(Revista *Familia*, 10/ 2002)

Alexandru Dabija OSPĂȚUL LUI BALTHAZAR

Ce impresionează în gradul cel mai înalt în piesa lui Benjamin Fundoianu este premoniția unor evenimente ce vor marca – tragic și decisiv – experiența omenirii în acest secol. Gândită și scrisă la începutul deceniului trei, „Ospățul lui Balthazar” presimte, anunță, avertizează asupra instaurării regimurilor totalitare, asupra naturii lor maligne și a dezastrelor pe care le vor produce. Alexandru Dabija a navigat cu îndemânare pe apele acestor tulburări ale istoriei, care sunt în textul lui Fundoianu previziune iar în spectacolul regizorului de la „Nottara” experiență consumată, depășită dar nu uitată. Evocând un episod biblic – cel al robiei babiloniene – piesa oferă realizatorilor spectacolului șansa unui dialog între stăpânul atotputernic, fascinat din ce în ce mai mult de propria putere, tentat să se înfrunte chiar cu divinitatea, pe de o parte, și masa celor înrobiți, a victimelor, pe de altă parte, dialog din care trebuie să se nască adevăruri despre om și despre Dumnezeu, despre stăpân și despre sclav, despre relațiile dintre aceste categorii. Fundoianu operează cu personaje-concept – Rațiunea, Nebunia, Spiritul –, care devin expresia umanității opresate și a capacității ei de rezistență. Dabija le accentuează natura binară, ambivalența, utilizând pentru fiecare dintre aceste personaje câte doi interpreți ce alcătuiesc germinații ale căror tendințe sunt când de disjunctie când de contopire. Mai răzbate din textul lui Fun

doianu un exclusivism iudaic, poporul ales fiind și emblema damnațiunii. Fără să anihileze această teză, spectacolul o generalizează, o extinde asupra întregii umanități, gata oricând să fie în întregime sau pe segmente victima tiraniei, a poftii nesăbuite de putere, avertizând însă că palatul oricărui tiran este amenințat de un nou „Manel, Tekel, Fares” care va număra, va cântări și va sancționa înfruntarea lui Dumnezeu sau batjocorirea fiilor săi.

Un text prin excelență poetic este „înăsprit” în spectacol, îi este augmentată încărcătura de dramatism. Decorul lui Sică Rusescu extinde spațiul de joc mult dincolo de limitele scenei, o punte, un promontoriu, pătrunde adânc în sală, învăluie spectatorii asociindu-i plenar universului ideatic al spectacolului, implicându-i în faptul scenic. Dramatismul este potențat și de aportul unui cor de copii foarte bine integrat spectacolului, adeseori cu funcția corului din tragedia antică, și care grație și alcătuirii sale – opune lumii marcate de tendințe aberante un aflus de inocență și puritate.

Atât natura textului cât și gândirea regizorală nu puteau conduce decât la un spectacol de echipă, căreia să i se integreze și să i se subordoneze fireștile înclinații egocentrice actoricești. Chiar și rolul titular a fost supus acestui deziderat, deși tiranul este prin definiție un izolat, un însingurat. Dorin Varga a stabilit cu precizie legăturile sale cu echipa, din a cărei perspectivă i-a profilat pe Balthazar pe fundalul apăsătoarelor sale porniri. Catrinel Paraschivescu și Victoria Cociaș (Rațiunea), Emilia Dobrin și Bogdan Gheorghiu (Nebunia), Anca Bejenaru și Cristian Șofron (Spiritul) au configurat acea entitate dramatică în a cărei alcătuire intră și omul ca prezență fizică și conceptul teoretic pe care îl emană și de care se slujește. La rândul său, Dragoș Pâslaru și-a gândit personajul (Moartea) ca o prezență ineluctabilă, grație bunei însușiri a unei reguli a artei actoricești – aceea că tăcerea în scenă nu înseamnă și absență.

(Revista *Familia*, nr.5/1991)

Victor Ioan Frunză
CRUCIADA COPIILOR

În spațiul restrâns al sălii studio, Victor Ioan Frunză propune – la secția maghiară – o interpretare personală și adecvată a „Crucia-
dei copiilor”, într-un spectacol precumpănitor meditativ, dar și tensi-
onat, spectacol urmărit cu interes și primit cu căldură de publicul
târgmureșean. Pare-se că cognomenul de *cruciadă a copiilor* acor-
dat mării cotituri istorice din decembrie '89 n-a trecut fără urme: ro-
lul vârstei fragede în istorie este altfel dimensionat, mobilizarea ino-
cenței în înfruntarea culpelor, a viciului sau a aberațiilor existente co-
boară de pe palierul teoretic pe cel concret, actul sacrificial este jude-
cat nu doar în absolut, ci și în contingent și în finalitatea sa. Toate a-
cestea sunt idei întretesute în spectacolul lui Victor Ioan Frunză și –
fără a violenta câtuși de puțin urzeala textului blagian, fără a recurge
la soluții aluzive, la citate din realitatea înconjurătoare sau la simili-
tudini abuzive – se convertesc într-o actualizare ideatică prin pereni-
tatea tragică a interogațiilor, sensibilizând receptarea. Călugărul
Teodul adună copii pentru eliberarea Sfântului Mormânt, convins că
doar inocența acestora se va ridica la înălțimea cauzei și se va bucura
de protecție divină. Fanatismul său e contagios și cohorte de copii
fascinați de noblețea scopului, dar și de gândul că atingerea lui le stă
în putere, îl urmează. Ajuns în țara de la Dunărea de jos, unde se pe-
trec întâmplările, Teodul se va întâlni cu alte mentalități și va trebui

să răspundă altor întrebări. Înfruntarea dintre el și Ghenadie – personaje exponențiale pentru gândirea și mentalitatea catolică, puternic implicate în istorie, pe de o parte, și cea ortodoxă, de expresie cosmică, pe de altă parte – pare să-l intereseze pe regizor mai puțin prin elementele dogmatice, nici măcar prin inserția mitului în dogmă, și mai mult sub latura etică, umană. Drumul dintre „Ierusalimul de sus” – cel ideal, cu valoare eschatologică, pentru care ar urma să fie sacrificali copiii – și „Ierusalimul de jos”, cel pământean, lumesc, râvnit de apostolii Puterii, este drumul deturnării idealurilor în interes, printr-un proces constant de degradare, în care cei ce convoacă numele Domnului îl uită pentru mormântul Domnului iar apoi îl uită și pe acesta pentru „faptele lumii”. Și atunci este îndreptățit sacrificiul copiilor? Aceasta e interogația care își reverberează undele tragice peste întregul spectacol și sub efectele sale se consumă existențe. Doamna țării trăiește drama unei duble responsabilități: cea maternă, legată de soarta propriului copil, Radu, cuprins în cel mai înalt grad de febra plecării, și răspunderea ce o poartă pentru toți copiii țării și a obligației de a da socoteală tuturor mamelor pentru deciziile luate. Și în cele din urmă Radu însuși devine copilul bolnav de ideal, boală fără leac și fără salvare, devine expresia esențializată a tragediei blagiene, pentru că urmărindu-și învățătorul va pieri pe meleaguri străine, neurmându-l va muri de dor și de durerea neîmplinirii. Spectacolul atinge un deziderat simplu în enunț dar greu de împlinit: sinteza dintre idee și faptul de viață, îmbinarea lor firească, ceea ce ne dă dreptul să vedem în Victor Ioan Frunză un regizor ajuns la deplina maturitate, unul dintre acei directori de scenă capabili să esențializeze actul scenic fără complicații inutile, unul care deține secretul simplității ca drum sigur spre esență. Scenografia Adrianei Grand este parte integrantă și susținătoare a acestei concepții. În condițiile unei săli studio, cu elementele scenografice dispuse exclusiv pe orizontală, decorul nici nu putea funcționa decât prin reducere la esență. Costumele sunt realizate integral din piele și devin deosebit de expresive când funcționează într-un mediu princiar și cavaleresc – războinic. Parcă atunci când exprimă un mediu autohton am fi preferat materia-

lul textil – inul, cânepa, lâna – exponente ale unui alt tip de civilizație.

Nu spunem o noutate (și nici măcar n-o spunem pentru prima oară) că prezența copiilor pe scenă duce de regulă la sincope în derularea actului teatral, micii interpreți pierzându-și spontaneitatea și firescul atunci când devin conștienți că „joacă teatru”. Nu știu dacă Victor Ioan Frunză are un dar special de a lucra cu copiii sau a avut șansa unor interpreți de excepție, fapt e că aceștia servesc impecabil spectacolul. Györffi Andráska (Radu) nu numai că nu și-a pierdut firescul, dar a creat chiar momente tensionate, de autentic fior dramatic iar Csergöffi Judith suprasolicitați de griji, Györffi András și Tatai Sándor (Ghenadie și respectiv Teodul) – exponenți ai unor concepții diferite și, ca atare, purtători ai unui dialog tensionat s-au constituit în stâlpii de rezistență ai spectacolului, bine susținuți de Gáspár Imola, Bartis Ildikó, Mészáros Zoltán și Kozsik József.

Dramaturgia lui Lucian Blaga se prezintă de multă vreme ca o cetate ce rezistă la asalturile autorilor de spectacole. Victor Ioan Frunză este unul dintre puținii care au reușit să pătrundă în interiorul ei.

(Revista *Familia*, nr. 9/1992)

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

ȘTEFAN VODĂ CEL TÂNĂR

După o jumătate de secol și mai bine, Iosif Vulcan reapare pe scenă printr-o inițiativă a Teatrului din Sibiu, care a înfruntat riscurile legate de reprezentarea unei lucrări considerată ca definitiv condamnată uitării. Este oare vorba doar de un act arhivistic, de redescoperire a unui text-document de istorie literară, sau este vorba de un act de cultură prin care au fost reintegrate în circuitul teatral niște valori autentice? Și una și alta. „Ștefan Vodă cel Tânăr” este o piesă cumplit de inegală. Un prim act excelent prilejuiește un demaraj furtunos: dialogul Cărăbăț - Șerpe plin de insinuări și disimulări, avertizează asupra unor conflicte pe cale să izbucnească, între domn și boieri, pe de o parte, între diferite tabere boierești, pe de altă parte. Reacția lui Cărăbăț când fiica sa Despina îi mărturisește dragostea pentru Nichita Arbore, aduce elemente noi acestui conflict. Actul al doilea este cel al ocupării pozițiilor în preajma bătăliilor, al explicațiilor, al încercărilor de reconciliere. Este actul care concentrează miezul ideologic al piesei. Începând însă cu al treilea act, când conflictul intră în faza acută, totul este precipitat, fragmentat, actele nu mai au un suport logic, personajele își pierd identitatea și se transformă în simple mecanisme care răspund unor comenzi. Din această cauză am fi optat pentru o prelucrare modernă a piesei, practică foarte puțin uzitată la noi, dar frecventă aiurea, unde operațiunea de „ștergere a prafului” și de recondiționare a unui text înaintea reluării lui pe scenă este considerată de multe ori o datorie.

Aplicarea acestei metode în cazul piesei lui Vulcan ar fi poate cu atât mai indicată cu cât ea are valori substanțiale incontestabile și de multe ori surprinde prin rezonanța contemporană a unor idei. Vulcan nu a scris o frescă istorică, ci a fost preocupat mai mult de mecanismul luptei pentru putere, de reacțiile oamenilor în fața unor pericole sau perspective în legătură cu poziția lor în ierarhia politică. De altfel politicul primează: făcându-se o subtilă diferențiere între folosirea puterii în scopuri de interes general și între puterea ca scop în sine. Inițial, Ștefan cel Tânăr (Ștefăniță) își declară o sinceră dragoste de țară, în care scop râvnește puterea, pentru a o pune în slujba Moldovei: „Eu m-am schimbat în totul, Urcat la tron, blândețe/ A fost cuvântul care mi-a dat oricând povețe./ Așa gândeam că-i bine. Dar m-am trezit curând/ Că mulți văd slăbiciune în tronul meu cel blând./ Nebuna răzvrătire a încolțit îndată./ Puterea cea domnească ajuns-a clătinată” (Actul II, scena I). De la aceste premize pornind, Ștefan cunoaște o involuție care îl va duce la pieire, în măsura în care autoritatea sa se exercită gratuit. Bunele intenții sunt luate drept trădare, iar lingușeala – devotament. Dragostea de țară se transformă în demagogie, iar adevărul este cu consecvență ignorat. Când Arbore îi spune domnului: „Ai întrunit în mână-ți puterea țării-ntregi./ Ea are numai sarcini și nici un scut în legi” este acuzat de rea-credință, de calomnie. În schimb Șerpe (cel mai izbutit personaj al piesei) este întotdeauna crezut, pentru că nu spune adevărul, ci numai ceea ce știe că place urechilor domnești. În același timp însă Șerpe știe că pe această cale își împinge stăpânul la pieire. Urmărind o autoritate deplină, Ștefăniță își subminează autoritatea, pe măsură ce imaginea sa despre realitate se deformează, pe măsură ce simțul adevărului i se atrofiază.

Spectacolul realizat de Ariana Stoica a pornit de la ideea că nu poate fi vorba de o reconstituire istorică, ci de o dezbatere politică cu valoare permanentă. De aceea nici cadrul scenografic (Ervin Kuttler), nici costumele, nici măștile personajelor n-au tins spre definirea unei anume perioade, încercând o convenție neutrală. Dar în multe chestiuni de fond spectacolul a fost tributار unor concepții istoriciste, care n-au avut darul de a limpezi ideea centrală. Discuțiile

purtate pe marginea piesei lui Delavrancea, în legătură cu noile date istoriografice, au derulat într-o oarecare măsură spectacolul sibian, obligându-l să pornească de la niște premize care aci nu erau necesare. Istoricii au dovedit că Ștefăniță a fost exponentul ideii de centralizare a puterii (ideea valabilă pentru perioada respectivă) și că Arbore a avut o activitate dizolvantă. Dar istoria este una și piesa lui Vulcan altceva, și în cele din urmă spectacolul s-a contrazis pe sine, anulând acel cadru neutru inițial, prin faptul că s-a încercat cu orice preț reabilitarea lui Ștefăniță și condamnarea lui Arbore, în dezacord cu datele textului. Dacă și-ar fi revendicat o mai mare independență față de interpretările istorice de ultimă oră, spectacolul ar fi avut mult de câștigat în limpezimea ideilor sale politice.

Distribuția sibiană a urmat în linii mari curba descendentă a textului. În primele două acte am remarcat o mare omogenitate și concentrare a jocului. Blad Yarka în rolul titular, Adina Rațiu (Magda), Costel Rădulescu (Luca Arbore), Eugenia Giurgiu-Papaiani (Despina), Valeriu Paraschiv (Nichita), Ovidiu Stoichiță (Toader) au profitat atât cât s-a putut de valorile textului în conturarea unor caractere. Nu e vina lor că în final n-au mai putut da suportul stabil personajelor. În schimb, Mircea Gândoreanu (Carabăț) și Ion Ghișe (Șerpe), cu partiturile lor mult mai generoase, au avut o evoluție ascendentă. Mai ales ultimul este marele beneficiar al acestui spectacol care i-a prilejuit o realizare memorabilă.

(Revista *Familia*, nr.5/1967)

HORA DOMNIȚELOR

Ceea ce mi se pare cu totul remarcabil în spectacolul realizat de Ioan Taub cu „Hora domnițelor” pe scena Teatrului Național din Cluj este pasul hotărât spre crearea (sau descoperirea) unui stil de interpretare adecvat teatrului lui Radu Stanca, prin găsirea acelor modalități de expresie în care se îmbină liricul cu dramaticul, drama devenind poetică, iar poezia dramatică. Regizorul Taub a înțeles că pentru piesa lui Radu Stanca sunt în egală măsură inadecvate realismul sec, redus la sublinierea ostentativă a sensurilor filozofice, de unde pericolul unei prezentări nude a simbolurilor, cât și pedalarea pe elementele strict poetice sau etnografice, care ar fi dus spectacolul pe tărâmul basmelor dramatizate. Tragedie baladescă, cum este subintitulată „Hora domnițelor”, are și elemente de fantast, are și simboluri de inspirație istorică, are și rădăcini folclorice și superioare dezbateri existențiale. Ea reclamă o metaforă globală, care să cuprindă toate aceste elemente. Un martor al premierei folosea pentru spectacolul lui Taub termenul „degravitaționare”, termen pe care îl consider într-un totul fericit pentru a indica un spectacol care, păstrând tainice legături cu solul, plutește în sferele imponderabile ale sugestiilor poetice, simbolurilor elegant exprimate, în care tot ceea ce ar putea fi greu (sau greoi) capătă o transpunere imaterială, iar pasiunile inexorabile sunt reduse la esența tare a tragicului purificat de psihologic. Comoara păzită de cele șapte fete ale voievodului cel mare este – în sugestia spectacolului clujean – o comoară spirituală, a cărei pierdere ar însemna pieirea celor care o păzesc și a celor pentru care e păzită.

Păcatul Miliței de a ieși din horă dedându-se iubirii nu e un păcat trupesc, ci unul mult mai grav, care periclitează acel dat intangibil – „comoara”. Și tot prezența acestei comori stă în calea iubirii lui Antonio. Atrăgând-o pe Milița în jocul dragostei, Antonio ste învingătorul de o clipă, dar Milița se va reîntoarce la rosturile ei. Urmând-o Antonio se condamnă. Ca în atâtea din piesele lui Radu Stanca, iubirea se plătește cu moartea, acesta fiind tributul nu al fericirii obținute, ci – și mai dureros – al aspirației spre fericire. Omul, în concepția dramaturgului, nu este făcut pentru fericire, ci făcut să aspire la fericire, să o dorească și să o caute pătimaș, dar să nu o găsească niciodată. Această concepție nu e clădită însă pe temelii sceptice, (și spectacolul clujean pe care îl discutăm a intuit de minune acest fapt), ci degajă o idee stenică de încredere în om, întotdeauna pornit pentru realizarea imposibilului, găsind în această luptă inegală suprema rațiune a existenței sale. Destinul, devine la Radu Stanca, un punct mișcător, pe care omul încearcă să-l ajungă, ceva asemănător cu șirul natural al numerelor, al cărui capăt se pierde în infinit, pentru că întotdeauna se poate adăuga un plus unu la ceea ce s-a dobândit. În setea sa de absolut omul poate parcurge un drum lung spre acest țel, dar niciodată până la capăt. Pentru că undeva, pe acest drum, așteaptă Moartea. Pedeapsa îndrăzelii? Odihnă? Și una și alta, dar mai mult victorie asupra propriilor limite, finalul unei lupte la capătul căreia se cucerește totala libertate a spiritului. În această luptă se înscrie și tragedia lui Antonio. Știind că va plăti cu viața dragostea, el nu se oprește nici o clipă din drum, pentru că numai luptând pentru dragostea sa este om. Flacăra vieții arde pentru el – ca să folosim tot cuvintele lui Radu Stanca – „până la marginile ființei”, topindu-se în „lumina credinței în libertate”.

O piesă de Radu Stanca oferă celor care o pun în scenă nenumărate posibilități și diverse piste de abordare. În decorul excelent realizat de Mircea Matcaboji, în care nimic nu este reprodus, ci numai sugerat, creînd o atmosferă de hotar între real și legendă, regizorul Ioan Taub a condus spectacolul spre o discuție poetico-filozofică pe teme existențiale, evitând tentațiile de romantism desuet care s-ar putea ivi la o privire mai superficială a textului. Rămân memorabile în spectacolul său scenele de grup: grupul bărbaților din actul I

(Ștefan Sileanu – Antonio, Octavian Cosmuța, Octavian Lăluț, Dorel Vișan și Eugen Nagy) și grupul domnițelor (Teodora Mazanitis – Milița, Dorina Stanca – Bălașa, Liliana Welther, Oltica Munteanu, Mariana Popovici, Any Giurumia și Ana Maria Dominic) în care s-au realizat momente de înaltă tensiune dramatică, adevărate rampe de lansare pentru scenele definitorii ale cuplului Milița – Antonio. În interpretarea Teodorei Mazanitis, Milița a fost o întruchipare a aspirației spre necunoscut. Fiecare moment al drumului către dragoste a fost marcat de tânăra actriță ca o treaptă a cunoașterii, care o fascinează și o subjugă. În acest fel momentul renunțării a căpătat proporții tragice, personajul situându-se în conflictul clasic dintre pasiune și datorie. Partenerul său, Ștefan Sileanu a realizat un Antonio plin de virilitate în momentele hotărârii de a-și răzbuna prietenul ucis de hora domnițelor. În continuare însă, interpretarea sa n-a reușit să se debaraseze de niște tentații psihologizante, reminiscențe – probabil – ale recente și remarcabilei sale creații din „Lungul drum al zilei către noapte”. În orice caz, ceva „apasă” realizarea de acum a talentatului actor, nesupusă întru totul acelei „degravitaționări” de care vorbeam. Bălașa, sora cea mai mare dintre domnițe, expresia imuabilă a datoriei, a avut o interpretă întru totul adecvată în persoana Dorinei Stanca. În schimb, spectacolul are de suferit prin nerealizarea unui rol de primă importanță: Călugărul. Acest personaj are funcția de oracol. În interpretarea „albă” a lui Ion Tudorică nu s-a transmis nici gravitatea previziunilor sale, nici sensurile filozofice a ceea ce spune sau apără.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj este o nouă și argumentată invitație adresată teatrelor românești de a-i acorda lui Radu Stanca, chiar și tardiv, locul pe care îl merită în repertoriul național. Știm că în calea acestui act reparator vor mai sta încă destule obstacole, pentru că și la Cluj premiera a fost precedată de o mică furtună, încercându-se negarea piesei prin argumente care țin de terminologia „estetică” de la începutul deceniului trecut. Poate că e un merit în plus al dramaturgiei lui Radu Stanca, acela de a obliga obtuzitatea la autodemascare.

(Revista *Familia*, nr.10/1968)

PASĂREA SHAKESPEARE

Ultima piesă a lui D. R. Popescu se înscrie, ca preocupare tematică, în continuarea „Îngerilor triști”, sub raportul unei pledoarii militante pentru responsabilitatea civică a individului în societate. Și în „Pasărea Shakespeare” întâlnim – ca și în „Acești îngeri triști” – oameni în căutarea adevărului care caută oameni, nu din instinct gregar, ci din firească nevoie de comunicare, conformă cu esența speciei umane. Irina – exponenta cea mai expresivă a acestei aspirații – simte în cel mai înalt grad accidentele sau devierile de la ceea ce ar trebui să constituie comportamentul omenesc normal, atât în dragoste, cât și în raporturile familiale sau pur și simplu de la om la om. Irina este paratrăznetul care suportă toate descărcările provocate de minciună, neîncredere sau diverse alte forme de alienare a esenței umane. Adevărul pur pe care îl caută este ascuns în falsul existenței părinților, fals ce-i pune sub semnul întrebării însăși descendența, în neîncrederea pe care i-o mărturisește Cezar, în pasiunea patologică pentru fotbal a lui Nichifor sau în șubrezenia poziției de pe care Sergiu se erijează în căutător de adevăr.

Drama din „Pasărea Shakespeare” se constituie din felul în care oamenii ascund sau refuză adevărul. Dragostea nelegitimă dintre Ecaterina și Oliviu, complicitatea lui Mircea care și-a asumat paternitatea Irinei, refuzul lor peste ani de a ieși din minciună conduc spre o aberație existențială; aberant este refugiul lui Nichifor în lumea fot-

balului, refugiu care înseamnă, în fond, fugă de adevărul vieții; la rândul său, Sergiu, cel care încearcă la un moment dat să înlăture văzurile de minciuni este paralizat în acțiune pentru că odinioară și el a fugit de adevăr, a ales un drum strâmb, altul decât cel firesc. „Dacă spui adevărul te omor” – sună o replică a lui Oliviu către Sergiu, replică-pivot, chintesența direcției de atac a piesei.

Lumea noii lucrări a lui D.R.Popescu este una a excepțiilor, a abaterilor de la normal și unghiul din care este privită nu putea fi decât vehement critic. D.R.Popescu este, prin excelență, un scriitor de atitudine, el nu scormonește tarele unor indivizi pentru a le generaliza asupra întregii spețe umane, ci le pune în lumină pentru a le denunța. Ideea piesei sale este aceea a aspirației spre perfecțiune morală, a unei vieți clădite, pe date etice fundamentale: cinste, adevăr, solidaritate umană. Fiecare individ este responsabil de propria existență dar în același timp este responsabil de existența celor din jur, pe care o influențează prin corectitudinea sau incorectitudinea modurilor de comunicare.

Ideile piesei au fost excelent preluate de regizorul Alexandru Tatos. Rar ne-a fost dat să vedem un spectacol care să servească atât de firesc textul, fără demonstrații ostentative și fără omisiuni în fondul de idei. Deși aflat la început de carieră, Alexandru Tatos știe un lucru pe care mulți colegi de-ai săi nu l-au aflat după ani de experiențe: personalitatea unui regizor își găsește cea mai pregnantă expresie în slujirea ideilor textului, nu prin demonstrații exterioare. În „Pasărea Shakespeare” a intuit excelent stilul lui D.R.Popescu unde realismul este impregnat cu simboluri, într-un spectacol consistent, de mare expresivitate și seducție cu modalități de comunicare fruste.

Cultivând o metaforă scenică expresivă și concentrată, Tatos a reușit să creeze în acest spectacol câteva momente antologice. Scena morții Irinei pe fundalul unei exacerbate psihoze colective, este cât se poate de sugestivă pentru efectele dramatice ale atitudinilor lipsite de responsabilitate; în final, elementele de decor (excelent realizate de T. Th. Ciupe) se restrâng, ochiul spectatorului pătrunzând în toate tainele scenei, așa cum spectacolul a pătruns, depășind aparențele, în

tainele fiecărui personaj. Am amintit doar două momente din spectacol. Lista ar putea fi mult mai lungă, toate frumos tensionate și concepute într-o dependență dialectică cu fondul ideatic exprimat.

În ce privește distribuția, nota generală ce o caracterizează este credința în ceea ce face. Anton Tauf (Cezar), Constantin Adamovici (Sergiu), Gheorghe M. Nuțescu (Nichifor), Melania Ursu (Ecaterina), Eugen Nagy (Mircea), Gelu Bogdan Ivașcu (Oliviu), Carmen Galin (Irina), Maria Blănaru (Sabina) și Petre Moraru (Regizorul) au evoluat cu o rară pasiune și conștiinciozitate, într-un spectacol care se înscrie printre cele mai izbutite din întreaga noastră mișcare teatrală a ultimilor ani.

(Revista *Familia*, nr.7/1974)

NOAPTEA CABOTINILOR

A doua piesă a lui Romulus Guga (scriitorul târgumureșean a debutat în teatru în 1973 cu „Speranța nu moare în zori”) se înscrie în aria de preocupări – pare-se preponderentă în actualul moment literar – privind investigarea universului etic, al raportării individului la o tablă de valori morale și judecarea sa în funcție de aderența sau refuzul lor. Ca și în cazul lui D.R.Popescu – cu care Guga se arată solidar atât ca univers ideatic, cât și ca program estetic – dramaturgul continuă ideile majore ale prozatorului demonstrându-și apartenența la contingentul autenticilor artiștilor, adică al acelora pentru care actul creației nu este facere de subiecte ci eliberarea de obsesii existențiale.

„Noaptea cabotinilor” discută despre existențe falsificate prin abaterile de la principiile etice, în afara cărora aceste existențe devin abateri de la legile firii. Anton reprezintă nu numai o asemenea existență dar și insul care provoacă deraierea altora, în primul rând a fiilor săi Viniciu și Timotei, nu însă și a lui Coriolan, cel de al treilea fiu, spiritul vigilent și intransigent, apărătorul dreptului la adevăr și libertate în fața tutelei falsificatoare a tatălui. Grevată în trecut de repudierea fratelui său Miron, existența lui Anton se exercită prin agresivitate și intoleranță față de cei din jur, viața acestora fiind tiranizată în numele fericirii iluzorii și a unor dogme ce nu satisfac nimic altceva decât autoritatea celui ce le promulgă și apără. De fapt, nici de

iluzii nu putem vorbi în acest caz, cel puțin în măsura în care iluzia este o realitate posibilă, ci de non-realități, pentru că Anton – plecând de la date false, de la minciună, dintre care pretinsa moarte a lui Miron este cea mai mare, deci de la un trecut neadevărat și un prezent neadevărat – nu poate atinge nici viitorul dorit (sau pe care îl promite familiei). Totalitarismul și intoleranța nu cedează nici în fața unei iminente crime, dar cazul va duce la ascultarea lui Coriolan, la regăsirea și acceptarea unchiului Miron – simbol al demnității și desăvârșirii morale – real indicator al drumului în viață.

În fața întrebărilor chinuitoare și adeseori decisive, fiii lui Anton reprezintă fiecare o posibilă ipostază. Viniciu este un Anton fără demonismul acestuia. El este singurul care visează să ia locul capului familiei, se complăce în minciună și teoretizează amoralismul. Alcoolul Timotei este plămădit din reziduurile lui Anton: slab, cu vocația supunerii, refugiat în alcool pentru a evita momentele de responsabilitate. În sfârșit, Coriolan reprezintă negarea lui Anton, este întruchiparea reală a clișeului reprezentat în negativ de tatăl său.

Cu nedezmîntă-i pasiune pentru piesa originală, regizorul Dan Alecsandrescu a tăiat spectacolului albia pe care a crezut-o de cuviință, din numeroasele posibilități pe care textul, foarte bogat în sugestii, le oferă. Piesa oscilează între real și simbolic, trecerile făcându-se de multe ori pe nesimțite, alături cele două planuri se întretaie, se completează sau se sprijină reciproc. Dan Alecsandrescu a pus accentul pe planul real, evidențiind în felul acesta caracterul de dezbatere al spectacolului, implicându-l total și nemijlocit în aria preocupărilor actuale ale societății noastre privind perfecționarea sa morală. Scenografia realizată de Romulus Perfeș întărește sentimentul realității nemijlocite prin conceperea unui cadru arhitectural pe cât de elegant pe atât de bogat în posibilitățile de joc, iar o echipă de talentați actori, printre cele mai bune care funcționează actualmente în orașele țării, au materializat, cu vădită grijă pentru ideile sale, o piesă ce i-a solicitat evident. Ștefan Moisescu l-a realizat pe Anton fără nici o subliniere șarjantă, din contră, personajul are o sobră distincție, își poartă cu naturalețe masca seniorală, esența sa eminent nocivă dez-

văluindu-se treptat. În Viniciu, Cornel Popescu a suplinit handicapul unor date (cel puțin în aparență) inadecvate – vârstă, fizic – printr-o interpretare foarte bine susținută cerebral, iar Alexandru Moraru, pe aceeași linie a respingerii oricărei ispite de șarjare, a conturat cu claritate structura morală a lui Timotei, al cărui refugiu în alcool a fost evidențiat nu ca stare patologică ci ca o formă de lașitate. Ion Fiscuteanu încearcă în interpretarea lui Coriolan utilizarea altor mijloace de expresie decât cele cu care ne-a obișnuit. Îl știam pe Fiscuteanu ca un actor cu joc debordant, de o combustie interioară nestăvilită, ori acum joacă sobru – uneori până la uscăciune – fără a fi însă mai puțin convingător. Coriolan – ne dă de înțeles interpretul – nu trebuie să-și strige adevărurile, e suficient să le afirme clar și răspicat, pentru că sunt convingătoare și emoționante prin natura lor axiomatică. Apariția cu funcția simbolică cea mai evidentă, unchiul Miron a avut în Mihai Gingulescu interpretul de o perfectă adecvare prin emanația combinată de inocență, puritate și forță. Din ce în ce mai stăpână pe mijloacele de expresie, fără ca spontaneitatea interpretării să sufere, Dorina Păunescu a redat zbuciumul interior și aspirația Adelei spre puritatea dragostei, într-un registru de pură esență dramatică, iar Valentina Iancu (Claudia) a evoluat cu farmec feminin și naturalețe.

(Revista *Familia*, nr.10/1977)

MORMÂNTUL CĂLĂREȚULUI AVAR

Titlul întreg al dramei lui D.R.Popescu, jucată în premieră absolută de către Teatrul Dramatic din Brașov, este *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* și opera seamănă cu titlul: este masivă, aparent greoaie, curgând încet, degajând însă o forță uriașă ce angrenează enorme mase aluvionare gâlgâind de viață, în straturile cărora se îneacă sau sunt scoase la suprafață destine, apar și dispar vieți, dragostea se învâlmășește cu ura, timpul se comprimă sau se dilată după legi proprii și secrete, evenimintele se succed tumultuos trecând nonșalant din real în simbolic, din documentar în ficțiune. Organizarea materialului dramatic ignoră orice canon: tablourile poartă titluri proprii iar legătura între ele nu este obligatorie; personajele centrale ale unui tablou dispar în următoarele, în locul lor apar altele necunoscute; firele conflictului se încâlcesc, uneori rămân așa până la ultima cădere de cortină, alteori se leagă peste mai multe tablouri; ciocnirile de idei se rezolvă violent, uneori chiar cu suprimarea preopinentului. Totul pare să fie o proiecție a memoriei, care lucrează discontinuu, amplifică unele momente, eludează altele, face legături neașteptate, reține amănunte ce i se par semnificative, scoate la suprafață elemente aparent dislocate de context. Dar care e conținutul, substanța acestui torent impetuos? O cronică politică a satului transilvan în ultimele decenii și – prin extensie – a întregii spiritualități românești. Titlul însuși conține un

simbol: acela al reconstituirii, al forării în straturile ascunse, al trăirii unui timp revolut. Pornind dintr-un punct al Ardealului de Nord în anii războiului, acolo unde condițiile istorice speciale exacerbaseră persecuțiile rasiale, piesa lui D.R.Popescu transcrie reverberațiile în acea colectivitate a unor evenimente și procese ce au configurat societatea românească în perioada dată: războiul, primii ani ai revoluției (cu clanurile și deformările cunoscute), moartea celui ce în scrierile lui D.R.Popescu apare sub numele de cod Guguștiuc, colectivizarea (momentul culminant al piesei, dramatică și înrâncenată desprindere a țăranului român de ceea ce învățase de secole a fi sensul existenței sale), aspectele diverse ale luptei pentru putere între cei ce porniseră ca tovarăși de luptă (în varianta originală, dar parțial jucată la Brașov din cauza dimensiunilor exagerate, printre personaje apare și Lucrețiu Pătrășcanu), apoi limpezirile, înțelegerile (sau refuzul lor), recunoașterile benefice la scara socială, dar ineficiente, tardive, la scară individuală, victimele neputând fi rechemate de dincolo de moarte.

Personajul predilect al lui D.R.Popescu este cel simbolic, chiar dacă uneori, așa cum spuneam, acest personaj este alcătuit din elemente reale ce pot merge la amănuntul documentar. Figura centrală și cheie a simbolului este Măria, chintesență a eternului uman, matrice a existenței spirituale a acestui popor. „Măria din piesa mea – mărturisește autorul – face parte dintr-un șir de femei anonime care au stat la temelia istoriei. Această alcătuire umană, puternică și fragilă, este izbită mereu, ca o barcă în furtună, de valuri nemiloase, ce-i vor parcă – nepăsătoare! – pieirea”. Numai că Măria nu poate să piară pentru că ea este permanența însăși, este pământul atotroditor, o Gea valahă, lovită într-adevăr, dar și iubită, fără vârstă și fără sfârșit, trecând peste toate suferințele bocind sau răsând, mereu regenerabilă, îndeplinind în vârtoarea istoriei simultan funcțiile de martor, de apărător sau de acuzator. În aceeași zonă a simbolului pur se situează alt personaj de importanță al piesei – Ulă, cel „slab de minte”, frate bun cu Ion-ii lui Caragiale sau cu „proștii” lui Rebreanu, bătutul și de soartă și de semeni, mai ascuțit la minte decât aceștia dar mereu fără

apărare în fața trufiei lor agresive, bruftuluit cu dreptatea în mână („Noi avem legi, dar nu se închină nimeni la ele”, zice el după o asemenea experiență), om care arareori are motiv să râdă, dar și mai rar dreptul să plângă. Urmează alte personaje, cu o existență mai concretă, fără a-și pierde capacitatea de generalizare a semnificațiilor. Gilu, fostul hoț de cai, ajuns om cu greutate în aparatul represiv, – drapându-se cu câteva principii dogmatic însușite – lovește fără milă în oricine intră în raza sa de acțiune. Plămădit din material dur, Gilu înaintează cu tenacitate pe scara socială. O traiectorie similară urmează până la un punct, mai precis atâta vreme cât nu întâmpină rezistență, numitul Bască. Cu structură de moluscă, acesta se grăbește să fie călău (și încă unul foarte zelos) înainte de a ajunge victimă. Deși reprezintă și unul și altul întruchipări malefice, între cei doi există multe deosebiri structurale: Gilu este un cuceritor, Bască un profitor; Gilu procrează, bască e steril; pentru a fi înlăturat, Gilu trebuie suprimat în timp ce Bască se prăbușește singur. Moartea lui Gilu conține la rândul-i un simbol: ucis de chiar fiul său, Viorel, în numele suferințelor pricinuite mamei (Măria), moartea născându-se din propria sămânță.

Realizând acest amplu spectacol, colectivul Teatrului Dramatic din Brașov și în primul rând regizorul Mircea Marin și-au asumat o sarcină extrem de dificilă. Abundența materialului dramatic cere regizorului un surplus de efort – selectiv și organizatoric – dublat de grija de a nu altera substanța politică a piesei. Deși spectacolul brașovean a ajuns în premieră cu o vizibilă stare de oboseală, din cauza unei neobișnuit de lungi etape de definitivare, meritele sale sunt multe și incontestabile. Mircea Mașin nu privește istoria ca un dat implacabil, care consumă în mod inexorabil destine, ci ca un efect gândirii și faptelor oamenilor. Omul este măsura binelui și răului, el este cel care, la urma urmei, decide cursul istoriei și, ca atare, pe umerii săi apasă răspunderea a tot ce se întâmplă. Dacă uneori istoria se manifestă aberant, e pentru că unii oameni au o exacerbată poftă de putere, sau pentru că grija față de aproapele dispare sub apăsarea dogmelor. A mai beneficiat acest spectacol și de o adecvată distribuție, în

special în cazul rolurilor-cheie. Actriță cu mare forță dramatică, Geta Grapă a dat măsura exactă a dimensiunilor umane ale personajului (Măria), înțelegându-i durerile și bucuriile, speranțele și amăgirile, iubirea și ura. Personajul este, totuși, incomplet în dimensiunea mitică, proiecția pe ecranul eternității nefiind destul de pregnantă. În interpretarea lui Mihai Bălaș Jujucă, Ulă are valoare arhetipală, el fiind țăranul etern mai înțelept și mai statornic decât cei ce l-au apăsăsat, ale căror ambiții le-a privit cu superioritate. În schimb Gilu a fost realizat de Dan Săndulescu prea crispat, prea obsedat de ideea în numele căreia acționează. Or, Gilu nu este un posedat, un mistic al revoluției, în vâltoarea ei se aruncă doar împins de beția puterii, fiind în fond un epicureu, petrecăreț și iubăreț, sub masca inflexibilității. O veritabilă creație în spectacol realizează Costache Babii. Bască al său este de o odioasă onctuositate, grotesc în insensibilitatea față de suferințele celor din jur, iar mai târziu în bigotismul în care se prăbușește. Mai remarcăm din distribuție pe Dan Dobre, sobru și convingător într-un rol mai linear (Ilie), pe Anton Tauf, Paula Ionescu, Maya Indrieș, Maria Rucsandra Dobre, Mircea Andreescu, Ștefan Alexandrescu, Nae Cristoloveanu, Andrei Ralea și alții, precum și unele elemente ale decorului semnat de Mihai Mădescu.

(Revista *Familia*, nr. 8/1978)

MATCA

Dramaturgia lui Marin Sorescu – și „Matca” este în această privință un exemplu semnificativ – se sprijină pe trei stâlpi de boltă: poezia, umorul și filozofia, aliajul rezultat din contopirea lor fiind un produs de stranie originalitate. Această dramaturgie nu seamănă cu nici o alta, dar seamănă cu poezia lui Sorescu, (s-a spus pe bună dreptate că piesele sunt poeme de mari dimensiuni, așa cum poemele sunt drame concentrate și că poetul a putut fi mai bine înțeles abia după ce a fost completat și luminat de dramaturg), seamănă și cu eseistica lui Sorescu prin acuitatea observației și prin alternarea tonalităților grave cu inserțiunile de umor. Este un teatru complex, polifonic, chiar dacă uneori întreaga încărcătură dramatică, emoțională sau ideatică este purtată de un singur personaj. Monodrama soresciană este de fapt un dialog al omului cu lumea, cu existența, cu sine însuși în același timp. Compus din sumedenie de întrebări, de uimiri și neliniști, acest dialog se convertește într-o meditație asupra existenței și devenirii omului, asupra misterului vieții și morții.

Spectacolul „Matca” realizat de regizorul orădean Sergiu Savin pe scena Teatrului Dramatic din Brașov, cu Virginia Itta Marcu în rolul Irinei, se distinge printr-o remarcabilă forță emoțională. Nașterea și moartea sunt văzute nu doar ca jaloane ale trecerii, ci mai ales ca momente de supremă manifestare a misterului existenței. Din imperiul acestui mister se constituie începutul și tot în el se retrage și se

dizolvă sfârșitul. Dezlegarea acestui mister nu stă în puterea omului dar întrebările pe care apucă să și le pună în scurta trecere-petrecere dintre cele două momente îi adâncesc conștiința de sine, îl ajută să străbată mai mult din drumul cunoașterii. Mai mult decât în alte montări și poate mai mult decât lasă să se întrevadă textul, spectacolul brașovean îngemănează ontologicul cu gnoseologicul, propulsat de o remarcabilă combustie intelectuală.

Întâmplările piesei sunt proiectate pe un fundal mitic, într-o lume abstrasă din contingent. Existența este redusă la datele sale esențiale: nașterea și moartea, văzute într-o unitate dialectică, integrate unor cicluri cosmice. Irina primește și moartea tatălui și nașterea copilului ca evenimente firești, făcând parte din legile inexorabile ale naturii, iar dezlănțuirea stihiiilor o îndârjește, dar nu-i tulbură echilibrul interior. Ea acceptă lupta (cu natura potrivnică, cu chinurile facerii, cu moartea chiar) dar nu e nici un moment panicată, așa cum la rândul său bătrânul acceptă moartea cu seninătate mioritică, ca un soroc ce trebuia să se împlinească. Unul dintre momentele cele mai expresive ale spectacolului, dacă nu chiar cel mai expresiv și mai plin de simboluri, este cel în care coșciugul bătrânului devine pluta salvatoare pentru noul născut, concentrând în sine sâmburele ideatic al piesei, acea simbioză viață-moarte, facerea-desfacrea prin care viața este mereu primenită și veșnică, fiecare sfârșit lăsând locul unui început, în cicluri perpetui.

Actriță cu vocația tragicului, Virginia Itta Marcu a găsit mijloace fericite pentru materializarea complexei încărcături de idei și simboluri a personajului. Irina trece prin etape definitorii, de la cea a omului aflat într-un spațiu calamitat la aceea de mamă purtătoare a ideii de perpetuare a spiței, pentru ca apoi simbolul să se lărgească, ea părând întruchiparea vieții însăși, a tot ceea ce este principiu generator în natură. În scena finală pare o plantă acvatică, cu rădăcinile puternic ancorate în solul compact, cu tulpina copleșită de materia fluidă, dezlănțuită, înălțându-și în atmosfera salvatoare doar rodul, cu acea patetică chemare la viață cuprinsă în replica finală: „Respiră, mă! Respiră!” Se cuvine aci să amintim și de foarte inspirata sce-

nografie pe care Sergiu Savin și-a creat-o și care își dă întreaga măsură în final prin modul de sugerare a proporțiilor calamității naturale. Revenind la jocul Virginiei Itta Marcu trebuie amintit și modul în care știe să pună în valoare o particularitate a scrisului lui Marin Sorescu – inserțiile de umor care abundă în text ori de câte ori acesta capătă o turnură gravă. Cineva spunea că Sorescu înalță biserici pentru a fluiera în ele, dar actrița brașoveană știe să ne convingă că umorul nu-și propune să discrediteze ideea, ci doar să o umanizeze. Interpretând rolul Moșului, Costache Babii, actor cu mari posibilități dovedite în multe alte spectacole, n-a găsit cheia adecvată, jocul său oprindu-se la o șagă de suprafață. Ceilalți interpreți – Nicolae Manolache (Titu), Luminița Blănaru (Silvica), Gabriel Săndulescu, Nae Cristoloveanu, Mihai Bălaș-Jujucă (Momiile) – au constituit puncte de sprijin pentru cotele valorice ale spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.8/1981)

CA FRUNZA DUDULUI DIN RAI

„Teatrul lui D. R. Popescu nu are prejudecăți de formulă, de limbaj, de unitate de timp și de spațiu. E un teatru liber – cam vagabond, cam neconformist, dar cu o perfectă unitate de obsesii și viziune. Un teatru ca un șlep pe o Dunăre tulbure și agitată, un șlep pe care au loc spectacole de circ, procese, condamnări la moarte și execuții, deflorări și nașteri, căsătorii grotești cu fuga miresii, adultere și beții. În timp ce Dunărea curge – tulbure și largă – năzuind către marea cea mare” – spunea Marin Sorescu, punând peste opera dramatică a lui D.R.Popescu o etichetă esențială, pe care scriitorul nu numai că o acceptă, dar pare a face totul pentru a o confirma. „Ca frunza dudului în rai”, una din creațiile sale din ultima vreme (în cazul lui D. R. Popescu orice operă nu prea are mult timp privilegiul de a fi cea mai recentă, scrisul său atât de prolific dând la iveală lucrare după lucrare) această recentă scriere deci își dovedește natura proteică și extraordinara forță interioară, capacitatea de a angrena într-o curgere torențială o enormă cantitate de viață: destine, acte definitorii, conflicte ireconciliabile, obsesii, regrete, speranțe, existențe ratate, altele în derivă, specimene roase de patimi și de vicii, aspirând spre o fericire fie irealizabilă, fie vicisnică, totul ansamblat într-o lume special alcătuită, în compoziția ei realul întâlnindu-se cu simbolul, detaliul de frustete quasinaturalistă e transgresat în mitologie, fabulația fantastică se convertește în contingent, personajele navetează și ele

între sublim și ridicol, între virtute și păcat, între demnitate și mizerie morală.

„Ca frunza dudului din rai” preia, cu libertăți și aproximații, (nu e nici asta o noutate în scrisul lui D.R.Popescu), un motiv mitologic – cel al Medeei – găsimu-i consonanțe în actualitate. Ca și modelul antic, Marghioala și-a sacrificat în tinerețe familia pentru a-și împlini iubirea, urmându-l pe Ionel (modernul Iason) pe un drum ce promitea să fie al fericirii dar care s-a dovedit în cele din urmă al patimilor. La vârsta senectuții, ea se vede nu numai abandonată în favoarea unei mult mai tinere concurente la patul conjugal, dar și contestată în credința și sentimentele sale, în însuși sensul existenței, contestată în privința deplinătății facultăților sale mintale (drept pentru care va deveni pensionara unui ospiciu), iar în cele din urmă suprimată. Într-un mediu în care normele morale au fost abolite, rectitudinea Marghioalei devine caz de excepție. Ca pe un film în negativ: albul devine negru și negrul alb, aberantul pare normal și normalul aberant. Ionel chiar teoretizează această stare, în numele unui pragmatism agresiv, justificat dincolo de norma morală: „Prostii... Dorința de frumos, de monumentalitate, de echilibru... pe care o pretinde întotdeauna slăbănogul care pierde jocul”. Pentru un asemenea om viața nu se măsoară decât cu un singur etalon – victoria –, mijloacele, prețul sau chiar finalitatea ei neavând nici o importanță. Utilizând un simbol violent, scriitorul plasează acțiunea în incinta unei crescătorii de porci al cărei director este Ionel, mai marele peste acest mediu pestilențial, îmbibat de miasme și de viruși, multe din replicile piesei cultivând o semnificativă ambiguitate între acest spațiu și mocirla morală în care se bălăcesc unele personaje, ca în acest strigăt disperat al Marghioalei adresat soțului infidel: „Mereu crezi că totul e un joc, o partidă de vânătoare... Dar tu crești porci în cocine! Și pute în jur!... Voi ați făcut combinatul ăsta, nu eu, porcăria asta! Nu simți cum pute?” Țiu într-adevăr, spațiul imaginat de scriitor degajă o atmosferă malodorată, cantitativ cel puțin predominând personajele dominate de instincte – violență (fizică sau morală) în raporturile cu semenii, fornație neînfrânată, o animalică amușinare, abolirea sentimentu-

lui etic ș.a. –, conflictul angajat între Marghioala și Ionel angrenând și alți participanți cu poziții semnificative: senzual-agresiva Dida, cinică și intransigentă în opera de excludere de pe eșichierul existențial al piesei incomode; o altă traficantă de nuri în scopuri bine stabilite – Romanita; Sorianu – chintesență a birocrăției autoritare și visceral imorale; Țiclete – clown prăbușit pe treptele de jos ale dezumanizării; Lucian cel pribeag – emblemă a deziluziei și deșertăciunilor; cuplul arieratelor amurale Viana și Liana (am mai întâlnit în dramaturgia lui D.R.Popescu asemenea cupluri – insemne ale dezintegrării); despersonalizatul veterinar Aurelian; întrepridul Gelu etc., cu toții alcătuind o lume debusolată, agresivă în rătăcirile sale, spre care vocația justițiară a eroinei îndreaptă un deget acuzator.

Pasiunea regizorului Ioan Ieremia pentru piesele lui D. R. Popescu se sprijină pe evidente afinități elective: și el se arată adeptul unui teatru de expresie frustă, violentă chiar, al unei simbolistici pregnante, cu priză directă la realitate, un teatru de forum cetățenesc, în care sunt plantați pilonii existenței politice și morale. Poate că uneori dramaturgul ar avea nevoie de un regizor mai dogmatic în privința actului scenic, un spirit ordonator, care să capteze exploziva substanță dramatică, în timp ce Ioan Ieremia e mereu tentat să o combustioneze. În primul caz poate că spectacolul ar fi mai cristalizat, la regizorul timișorean el este însă vital, abundent, tranșant și opțiuni și polemic fără disimulare (chiar dacă, din nefericire, distribuția nu-l ajută cum ar trebui). Încă din foaier, spectatorul este sensibilizat de dfuzoarele care transmit niște grohăituri, zgomot de fond ce-l va însoți până la primele schimburi de replici. După această punere în temă (și în atmosferă), spectacolul pornește torențial, punctat din când în când de plesnitura unui bici cu evident insemn justițiar îndreptat spre viciile exhibate fără reticențe.

Cum spuneam, distribuția nu e întotdeauna la înălțimea chemării. Dacă Vladimir Jurăscu a dat în Ionel prototipul masculului în care se evidențiază aroganța puterii iar pofta rutului omoară orice sentiment, Marghioala a fost personajul mai puțin împlinit. Din conștiința hipersensibilizată propusă de text, în veșnică stare de

veghe, bântuită de remușcări dar statornică în credință, un personaj realmente de profunzimi abisale, în spectacolul timișorean rămâne abia un semn trasat pe hârtia de calc a proiectului regizoral, interpreta – Eugenia Crețoiu – nereușind transpunerea în operă. Interpretarea sa se reduce la înfățișarea unei bătrâne fără ajutor, victimă a vârstei, a malversațiunilor și nerecunoștinței. Vitalitatea instinctuală a Didei a fost opulent redată de Estera Neacșu în ciuda unei oarecari rigidități a jocului. Romanita în interpretarea Alinei Seculeanu a fost un personaj mai mult seducător și prea puțin diabolic, în orice caz nu atât încât să-și atragă blestemul matern. Daniel Petrescu (revelația ultimelor stagiuni timișorene) l-a ratat pe Țiclete, esența malefică a personajului fiind anulată de un pitoresc excentric, fără finalitate. În rest – evoluții onorabile, bine integrate în compoziția spectacolului: Cristian Cornea (Marian), Ion Olaru (Sorianu), Ștefan Mării (Cristofor), Traian Buzoianu (Aurelian), Radu Avram (Gelu), George Lungoci (Mitru), Viorica Cernucan (Cleopatra), Ștefan Sasu (Mircea), Miron Nețea (Lucian), Gheorghe Stana (Frânculescu), Miriam Cosma (Viana), Ana Ionescu (Liana) etc.

Scenografia Emiliei Jivănov – ca de obicei – e bine articulată cu gândul regizoral, deși avem impresia că talentata artistă timișoreană dă semne de repetare a unor realizări mai vechi, excelente la timpul și la locul lor.

(Revista *Familia*, nr.5/1983)

AMURGUL BURGHEZ

Ajuns la a patra sa piesă, Romulus Guga se dovedește o personalitate distinctă a dramaturgiei actuale, creator al unui univers ideatic și al unui tip de discurs dramatic bine individualizat, capabile să evidențieze o personalitate scriitoricească de remarcabilă valoare și originalitate. Între dramaturgii noștri, el utilizează poate, discursul cel mai conceptualizat, plăsmuirile sale scenice încorporând o realitate sublimată, esențializată, epurată de contingent. Întreprinderea e temerară, comportă riscuri sub raportul audienței la public (la marile public), deprins încă a căuta într-o piesă de teatru cât mai multe elemente concrete, decalcurile după realitate fiind adeseori preferate transfigurărilor parabolice, conflictelor abstractizate sau ideilor denudate, riscuri pe care Romulus Guga și le asumă grație conștiinței că se înscrie în efortul de modernizare a dramaturgiei, de universalizare a sferei ideatice și a semnelor.

„Amurgul burghez” este o parabolă-pamflet, al cărei obiect de discuție îl constituie condiția individului într-o societate ostilă, hiper-autoritară, lipsită de dialog pe fluxul ierarhiei sociale. Scriitorul inventează o tramă îmbibată de semnificații, cu personaje-semn, ipostazieri ale unei umanități terifiată, alienată, vidată de conștiință și de aspirații majore. Embleme ale veacului, universul concentraționar, totalitarismul, intoleranța, deturnarea sensurilor umanismului, capătă în piesa lui Guga o simbolică întrupare.

...Într-un spațiu sordid – un maidan inundat de materii în descompunere, cu aerul infestat, greu respirabil – un disperat, Filip, vrea

să se spânzure, asistat și încurajat în funestul gest de soție (Augusta) și de amantul acesteia (polițistul Carol). În ultimul moment intervine straniul colecționar Ignățiu, care îi deturneză planul pentru colecția sa de ființe umane (declassate), colecție ce alcătuiește însăși lumea piesei, adică (cităm din indicațiile autorului) „cea mai bună lume cu putință, din care fac parte, pe lângă cei numiți (lista personajelor – n.n.), dansatori, preoți, strip tease-eze, scamatori și iluzioniști, și mulți, mulți alții, care fac hazul și drama ei”. În acest cadru personalitatea umană este neantizată, individului cerându-i-se supunerea totală, fără nici un drept de opinie, de împotrivire sau de opțiune. Intrat între colții acestui malaxor, Filip va trăi experiențe din cele mai grotești – va fi eroul unei mascarade a sanctificării, va asista la propria înmormântare, va fi cățelul plimbat în lesă de nurlia Sofia, va fi cerșetor și va sfârși prin a înțelege și a protesta, asumându-și riscurile inerente. Indiferent de eficiența atitudinii sale finale, atitudine în care îi are alături pe Augusta (personajul cu traiectul cel mai sinuos în simbolistica piesei) sau pe reporterul de televiziune Georges, Filip deschide o fereastră, facilitează pătrunderea unei raze de soare în acest imperiu al întunericului înstaurat prin paranoia puterii, reprezentată de General (stăpânul absolut și infailibil al locului) și cultivată de Ignățiu și ai săi (care sunt produsul, promotorii și totodată profitorii situației), prevestindu-i sfârșitul. Lumea care se crede „cea mai bună cu putință” (afirmația autorului trebuie înțeleasă în sensul ei ironic, aluzie la mania dictaturilor de a se autoprosălăvi) este evanescentă, dar până când procesul dispariției sale se va încheia, ea se manifestă tiranic, agresând individul și transformându-l din ființă socială într-un simplu pion pe un eșichier aberant. „Azi, stimate domn, individul nu contează” declară ritos Generalul, sintetizând esența societății pe care o conduce, dând altui personaj posibilitatea să dea replica dinspre celălalt pol, cel al năpăstuiților: „Ce vremuri îngrozitoare trăim!”

Personajul invizibil dar omniprezent al piesei este Puterea. Ea se manifestă tiranic, ca mijloc de luare în stăpânire a celor mulți de către puținii care au acces la ea. Puterea, recunoaște Ignățiu, este târfa „cea mai veche, mai râvnită și mai respectată din câte cunosc”, care tinde să-și asume totul: vieți, suflete, trupuri, gânduri, memorie,

visuri, dorinți, bunuri, – tot ce ține de existența materială și spiritua-lă a individului, tot ceea ce i-ar putea da o cât de mărunță indepen-dență. Sub apăsarea ei, viața devine mascaradă, cu procesiuni gro-tești, cu amoruri teatrale sau mercantile, vidată de sentimente și de responsabilități. Dialogul real este înlocuit cu denunțul sau cu discursul cinic în care valorile sunt răsturnate, mizeriile realității fiind date drept expresii ale fericirii și armoniei („Închin acest pahar de șam-panie – toastează Ignațiu – pentru voi, scumpii mei copii! Jandarmi și deținuți, judecători și preoți, fete frumoase ce ne însuflețiți străzile, presa noastră liberă, o singură familie falnică și prosperă”), pentru că Puterea nu acceptă o altă privire asupra realității decât cea prin pro-prii ochelari deformatori.

Cunoscut ca un regizor de factură realistă, aproape academi-zant sub aspectul formal al expresiei scenice, Dan Alecsandrescu ne oferă surpriza unui plonjon temerar spre un teatru modern prin excelență, un teatru al expresiei esențializate, și o face cu succes de-săvârșit. Poate că surpriza n-ar trebui să fie chiar atât de mare, pen-tru că – prin cele mai bune realizări din extrem de bogata sa fișă de creație – Dan Alecsandrescu s-a apropiat, prin ardența ideilor și aple-carea spre spectacolul-dezbattere, de unele componente ale teatrului modern, dar în „Amurgul burghez” revizuirea arsenalului său regizo-ral este totală și cu un succes atât de împlinit încât deocamdată e greu să ne imaginăm piesa lui Guga într-o altă întruchipare scenică. Cola-borând fericit cu un scenograf de excepție, care s-a depășit pe sine – Emilia Jivanov –, regizorul a beneficiat de o ambianță scenografică ce vizează perfecțiunea: un cadru circular, aparent ermetic închis, dar în care pe parcursul spectacolului se vor practica puncte de penetrație greu previzibile, de parcă oamenii ar pătrunde prin zid, creând un spațiu al claustrării și totodată al insecurității, un spațiu bântuit de mistere și duhuri malefice, ostil, rece, maculat. O singură dată cadrul circular e spart, și atunci spre un crematoriu în activitate, ale cărei flăcări luminează „ca un soare al morții”. Recurgând și la un ecleraj de mare rafinament, regizorul a întregit atmosfera sumbră, macera-tă, de apocalipsă grotescă, în care se consumă dramele piesei. Deși pare închis, fără perspectivă, spectacolul are un suport premonito-riu: amurgul și apropiata dispariție a lumii descrise nu înseamnă de-

cât prilejul regenerării umanității care, dincolo de „ciuma brună” amintită în text sau dincolo de oricare ciumă similară, poartă în sine speranța dar și capacitatea intrării într-o stare de normalitate. Se mai sprijină acest spectacol pe o echipă de excelenți interpreți, care au valorificat creator toate resursele textului și au dat programului regizoral consistență, slujindu-l cu deplină înțelegere și cu impresionant talent. Confirmându-și statutul de mare actor, Lohinszky Lóránd realizează un Ignățiu alcătuit din infinite nuanțe, rod al unei debordante fantezii în selectarea gesturilor, a intonațiilor, a mimicii, dar mai ales printr-o inconfundabilă capacitate de conjugare și de sinteză a acestor mijloace de expresie. Personajul este când autoritar-cinic, când onctuos-ipocrit, un personaj caleidoscopic, prezentându-și chipul ca alcătuit dintr-o multitudine de fațete în continuă mișcare, alungându-se și căutându-se reciproc. O creație memorabilă realizează Farkas Ibolya în Augusta, personaj sinuos, cu autonegări și revelații, parcurgând cu naturalețe drumul de la abjecție la conștiință. Emblemă a umanității agresate și ultragiate, Filip, în interpretarea lui Tarr László, a devenit omul în complexa lui plămădă: fricos și curajos, umil și demn, slab și puternic, același în cele mai diferite și contradictorii ipostaze. Intelectualitatea jocului practicat de Boér Ferenc se manifestă plenar și aici, realizându-l pe protestatarul Georges cu o perfect stăpânită tensiune interioară, în timp ce Carol realizat de Karp György este întruchiparea exactă a obtuzității zeloase. Dincolo de aparențele unei senzualități afirmate cu naturalețe, Szilágyi Enikő a interpretat drama femeii care își ascunde decepțiile sub crusta unui cinism de circumstanță. Evoluții remarcabile, dovedind personalitate și adecvare a jocului au oferit și ceilalți componenți ai distribuției: Székely Anna (Isabela), Keresztes Sándor (Claudiu), Meister Éva (Flavia) și Tóth Tamás (Generalul).

„Amurgul burghez” de Romulus Guga în montarea secției maghiare a Teatrului Național din Târgu-Mureș, prin valoarea textului literar și prin împlinirea tuturor compartimentelor spectacolului, constituie un eveniment al vieții teatrale din țara noastră.

(Revista *Familia*, nr.6/1983)

ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE

Uneori din motive de timp, dar cel mai adesea din motive de spațiu (tipografic) cronicarul nu se poate opri la vreme asupra unui spectacol, asupra unei piese care i-a reținut atenția, fiind nevoit să o facă cu oarecare întârziere pentru a se elibera de amintiri obsesive și pentru a-și câștiga sentimentul datoriei împlinite. Sub aceste impulsuri depunem acum mărturie, nu cu prea multă operativitate, asupra uneia din piesele trecutei stagiuni, „Arma secretă a lui Arhimede” de Dumitru Solomon, a cărei montare pe scena Naționalului timișorean de către regizorul Ioan Ieremia și colaborarea sa statornică Emilia Jivanov (cuplu regizor-scenograf care și-a definitivat, cu o rară afinitate, platforma artistică), a condus la un spectacol apreciabil prin forța de șoc, prin ampla orchestrație a mijloacelor de expresie și prin raportul sincretic cu textul literar.

Numindu-și piesa drept „comedie științifico-fantastică”, Dumitru Solomon e puțin perfid pentru că vrea să ne inducă în eroare. Comedia lui este o alegorie a veacului (al XX-lea, nu a celui în care a trăit Arhimede), cu contradicțiile, frământările și paradoxurile sale. Pentru că nu întâmplător a scris o carte despre opera lui Camil Petrescu, Dumitru Solomon este legat de ilustrul precursor prin aplecarea spre condiția intelectualului în societate. Temă căreia i se circumscrie și această comedie de inspirație antică, cu o tonalitate mai puțin gravă decât remarcabilele drame dedicate unor gânditori din ve-

chime – Socrate, Platon, Diogene – dar nu mai puțin profundă în rezonanțele sale contemporane. Erou al Siracuzei după ce a oprit flota romană incendiindu-i pânzele cu ajutorul unui sistem de oglinzi, Arhimede intră total în centrul de interes al autorităților (aborigene sau invadatoare) în momentul în care se află că este inventatorul unei mașini de citit gândurile. În acest punct textul lui Dumitru Solomon se desparte de istorie și – purtat de aripile fanteziei – intră în parabolă. Miezul piesei rezidă în atitudinea față de o posibilă invenție care să modifice radical raporturile între oameni, în rapiditatea cu care diferite categorii sociale își fac calcule în legătură cu beneficiile posibile. Problema e în primul rând de ordin moral. (Să nu uităm că Dumitru Solomon este prin excelență un moralist). Oamenii simpli ca sclavii Clisis și Meropa sunt oripilați de eventualitatea unei asemenea mașini care ar putea intra agresiv în însăși intimitatea ființei lor, răpindu-le un teritoriu pe care nu sunt dispuși să-l împartă cu nimeni. În schimb pentru cei prinși în angrenajul puterii, al parvenirii, pentru cei mânați în viață de instinctul de dominare, ca tiranul Hieron, șeful de Siguranță Zophyrion, generalul roman Marcellus, invenția nu este numai binevenită, dar câștigarea cursei pentru întâietate în dobândirea ei devine o problemă capitală, pentru că prin ea se asigură primatul la putere, o poziție avantajoasă în raport cu masa supușilor sau cu posibila contracandidați. Trimiterile alegorice la actualitate sunt uneori mai transparente, alteori mai rafinate, dar întotdeauna prezente. Secolul nostru, cu extraordinarele sale descoperiri științifice, a pus în mod acut ideea responsabilității omului de știință și s-a ajuns (în fizică, în biologie etc.) să se pună problema dacă n-ar fi mai bine ca cercetările să fie sistate pentru ca omenirea să fie scutită de riscuri incalculabile. Omul de știință este autorul invenției dar nu are nici o putere în a decide asupra modului și scopurilor utilizării ei, el însuși fiind supus riscului de a fi înlăturat în cazul că, prin scrupule excesive, devine incomod. Rivalitățile militare, raporturile dintre tiran și principalul său sfetnic, șeful Siguranței, conlucrarea dintre serviciile rivale de informații sunt alte pretexte de speculații în textul lui Dumitru Solomon, unele mai de suprafață, formând un înveliș a-

tractiv, cu aparențe de frivolitate chiar, vesel și amuzant la prima vedere, altele grave și profunde în substanța lor ideatică.

Responsabilitatea științei față de speța umană este o temă care a tentat pe mulți dramaturgi contemporani, abordată fiind în modurile cele mai diferite cu putință, de la piesa-document („Cazul Oppenheimer” de exemplu) până la opere realizate cu mijloacele absurdului („Fizicienii” lui Dürrenmatt). Dramaturgul român se înscrie în discuție într-o manieră proprie de abordare a materialului dramatic, demonstrația sa conducând la ideea că între rezultatele cercetării științifice și omenirea chemată să beneficieze de ele trebuie să existe un acord moral pentru ca însăși speța umană să nu fie periclitată.

Reafirmându-și apetența pentru teatrul politic, de expresie directă, Ioan Ieremia a reușit – poate mai mult ca în alte dăți – să-și disciplineze modalitățile de exprimare, să le armonizeze și să le dea consecvență estetică, păstrând față de text o atitudine efectiv creatoare. Ideile piesei sunt și ale spectacolului, dar opera scenică își afirmă personalitatea fără să atenteze la cea a operei literare și fără să i se supună docil. La rândul său, decorul Emiliei Jivanov este plin de sugestii, favorizând crearea unor stări particulare. Fărâma de Sicilie imaginată de scenografia timișoreană are și apartenență istorică și perspectivă contemporană (vestigii de arhitectură antică asigură aceste elemente) iar spațiul dramatic este asigurat prin sugerarea unui teritoriu deschis, insular, prezența mării creând senzația că eroul însuși este o insulă asaltată de valuri. Sub acest comandament artistic și în acest cadru evoluează o echipă de interpreți care își face pe deplin datoria. Daniel Petrescu realizează un Arhimede complex. Masca histrionică ajută eroul să se disimuleze, să se izoleze de asalturile dezagrabile. Aerul de „trăznit” și „distrat” este expresia unei diplomații sui generis și a unei înțelepciuni a vieții care îl ajută să-și urmeze cu mai multă ușurință drumul. Cu o notă mai gravă, dar încadrându-se aceleiași comunități spirituale, este realizat și tânărul Ctesibios de către Gheorghe Stana, iar Teodonia, soția lui Arhimede, este văzută de Eugenia Crețoiu ca o parteneră de joacă (sau de convenție a jocului),

postură din care își exercită îndatoririle și autoritatea domestică. Casa învățatului este completată de Eunoa, fiica, interpretată de Alina Secuianu cu fine amestecuri de lirism și umor, marcând indeciziile vârstei adolescente. Grupul sclavilor este în întregime remarcabil. Ion Haiduc (Clisis) strălucește prin verva inepuizabilă, prin fantezie, în alegerea mijloacelor scenice (Ovidiu Georgescu a realizat cu haz chipul unui om chinuit de propria mărginire, iar Meropa a devenit în interpretarea Mihaelei Murgu întruchiparea unei feminități naturale, fără false pudori și fără agresivități). În fine, ultimul grup, cel al „asediatorilor”, este realizat de Miron Șuvăgău (Hieron – tiran ușor apatic, dar esențialmente pernicios), Damian Oancea (Zephyrion – polițai energic și perfid, insinuant și insidios), Mircea Belu (Marcellus – militar trufaș, cu evidente visuri de mărire), de Traian Buzoianu și Ștefan Sasu (Hecates, respectiv Teles – savuros cuplu de spioni concurenți, dar și colaboratori când „pâinea” le e amenințată).

În liniște și cu modestie, opera lui Dumitru Solomon își face loc spre rândul întâi al dramaturgiei contemporane.

(Revista *Familia*, nr.9/1983)

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ...

Un spațiu circular izolat de spectator printr-un material transparent, semănând a cușcă de fiare, un soi de menajerie de sticlă, în interiorul căreia sunt plasate atâtea obiecte câte sunt necesare pentru a sugera un confort ce tinde spre îndeplănire și un anumit rafinament al locatarilor în organizarea ambianței domestice, este propus de scenograful Ion Cristodulo pentru desfășurarea spectacolului brașovean cu această nouă piesă a Ecaterinei Oproiu, „Cerul înstelat deasupra noastră...”, piesa cea mai bine primită dintre noutățile stagiunii, atât de alcătuitoarii de repertorii, cât și de public sau critică. Decorul acesta servește fericit ideea spectacolului realizat de Mircea Marin și jucat de Maria Rucsandra Dobre și Dan Dobre, Povestea imaginată de Ecaterina Oproiu fiind văzută ca permanenta înfruntare dintre două fiare închise iremediabil în aceeași cușcă, de unde nici măcar nu-și pun problema că ar putea evada, consumându-și energiile vitale într-o continuă hărțuială, într-o devorare reciprocă, cerul înstelat de deasupra devenind un element neutru al procesului continuu de erodare a legii morale ce ar fi trebuit să populeze cele două ființe. Dramaturgia cuplului, piesele despre El și Ea, sunt la modă astăzi și, poate și din cauza facilităților de montare, repede îmbrățișate de teatrele în căutare de texte promițătoare de succes cu investiții minime, dar „Cerul...” Ecaterinei Oproiu transcede moda și calculele, impunându-se ca o operă de mare sagacitate, scrisă cu uimitor sânge rece, ca o ope-

rație fără anestezie. Cuplul aci de față este surprins în momentul de criză sau poate și mai mult, dincolo de ea, când starea de disoluție s-a cronicizat, când șansele de întoarcere la altruismul și tandrețea originare au fost epuizate, când între cei doi s-a semnat un pact pentru salvarea aparențelor, războiul continuând în secret, în afara câmpului vizual al celor din jur. Ca doi actori care se îmbrățișează pe scenă și se iau de cap în culise, El și Ea au transformat intimitatea în stare de beligeranță, ducând un război de uzură, un război crâncen, în care fiecare cunoaște momentele de slăbiciune și punctele vulnerabile ale celuilalt și lovește la momentul oportun și în locul cel mai expus. Sunt doi oameni care, odată sau mai de multe ori, au făcut concesii pentru a parveni (sau mai exact spus pentru a se valorifica, fiecare având – pare-se – niște calități reale, niște merite care să-i îndreptățească aspirațiile) și fiecare trăiește, mai evident sau mai voalat, un (pre)sentiment al ratării: Ea pentru că a abandonat (sau a întrerupt) o posibil strălucită carieră scenică pentru a-l însoți pe El în misiunea diplomatică; El pentru că, în ciuda eforturilor de tot felul – performanțe profesionale reale plus știința de captare a bunăvoinței șefilor – simte că alții, mai puțin merituoși, i-ar putea-o lua înainte. Unul din punctele de rezistență ale spectacolului lui Mircea Marin este denunțarea conformismului ca sursă a stării de beligeranță dintre cei doi soți: fiecare ar avea ceva de revendicat, fiecare este apăsător de o injustiție, dar în loc să-și strige adevărul acolo unde ar trebui preferă să se descarce pe cel de alături. Un soi de lașitate elegant mascată le chinuie subconștientul și se defulează în momentele de izolare, fără a avea curajul să indice adevăratele cauze care i-au adus în condiția de victime. De altfel în întregimea sa spectacolul merge în profunzimea straturilor, detectând cauzele, refuzând să se oprească doar la nivelul efectelor, oricât ar fi ele de spectaculoase. Bărbatul întruchipat de Dan Dobre este un înrăit, excedat și obosit de harța cotidiană, de nesfârșitele lupte cu partenerii străini pentru obținerea de contracte avantajoase și cu ai săi pentru ocuparea de poziții cât mai înalte, în timp ce Ruxandra Maria Dobre a definit un tip de nevropată, apăsător de ideea că a trecut din rolul de protagonistă în unul de figurantă.

Veșnicele lor răfuieli par la un moment dat exerciții pentru un eventual război cu lumea, mereu amânat, pentru că după o vreme acest mod de conviețuire a devenit o a doua natură. Momentele de tandrețe sunt doar rudimentele unei alte etape, trecute, când dragostea nu decăzuse din drepturile sale. Sărutul poate fi un gest de rutină al soțului, dar și respingerea este tot un gest de rutină, de dată mai recentă însă, iar intenția eșuată adâncește latent starea de dizarmonie. Lucrat cu migală de orfrevier și în contactul nemijlocit dintre scenă și spectator (se joacă în intimitatea sălii studio) spectacolul abundă în asemenea detalii sugestive care dau consistență demersului scenic, potențându-i intențiile și adâncindu-i sensurile.

Aflat la confluența unui text dramatic scris inteligent și cu o mare capacitate de a intui filoane de autentică viață cu o echipă interpretativă adecvat orientată de unul dintre bunii regizori pe care îi avem la ora actuală, spectacolul de la Brașov cu „Cerul înstelat deasupra noastră” reprezintă un moment cu totul remarcabil al anului teatral.

(Revista *Familia*, nr.7/1985)

REGELE LEAR

În Jan Kott am întâlnit această afirmație în legătură cu marea tragedie shakespeariană: „Regele Lear îți dă impresia unui munte uriaș pe care toți îl admiră, dar pe care nimeni nu are poftă să-l vadă prea des”. Eventual cu corecția că nu atât dorința de a-l vedea este diminuată, cât mai ales curajul de a-l escalada, subscriem la teza faimosului shakespearolog polonez, mai ales că faptele o confirmă: la noi de pildă, deși trecem drept una dintre țările în care, în perioada post-belică, marele repertoriu universal a fost abordat cu deosebit curaj, ne amintim doar de două montări cu „Regele Lear”, iar întreaga istorie a teatrului confirmă ezitățile ce persistă în abordarea acestei capodopere inhibantă probabil prin marea sa complexitate.

Din capul locului, deci, o notă bună regizorului Ioan Ieremia, interpretului principal Vladimir Jurăscu, scenografei Emilia Jivanov (va trebui scrisă odată o carte despre inventivitatea și inspirația cu care scenografiile reușesc să mențină „rangul” teatrului românesc), Teatrului Național din Timișoara în ansamblul său, care și-au asumat o enormă răspundere, înfruntând dificultăți de tot felul, pentru a da rezonanță și demnitate condiției lor artistice. Este, de fapt, un pariu asumat cu superbie, o aventură în înțelesul pur și frumos al termenului, o „ieșire în arenă” în care protagoniștii sunt conștienți în egală măsură de dimensiunile riscului, dar și de amploarea propriilor forțe, încrezători în ele, dornici de autodepășire și de încălcare a conjunctu-

rilor nefavorabile. Cu alte cuvinte, nu s-au mulțumit doar să admire piscul numit Lear, ci au pornit temerar la escaladarea lui. Cu succes. Spectacolul are greutate, este dens în țesătura sa de idei și rezolvări, ceea ce este decisiv și important, dincolo de natura controversabilă a unora sau altora dintre aspecte. La urma urmelor un Shakespeare poate fi chiar și ratat, dar nici într-un caz bagatelizat, deponderat.

Stâlpul de rezistență al spectacolului construit de Ioan Ieremia este evidențierea distanței dintre măreție și deriziune. Esența tragediei nu rezidă atât din raporturile lui Lear cu fiicele ingrate și cu ceilalți potrivnici, cât mai ales din propria frământare, din evaluarea lucidă a unui traseu care la un capăt are tronul, onorurile, obediența celor din jur, pe scurt – toate atributele puterii, iar la celălalt capăt – disprețul, nimicnicia, sentimentul inutilității. Până la înălțimea tronului urcau doar ovațiile, miresmele tămâierii; de jos, de la nivelul solului, se suportă fața nevăzută a lumii: ambițiile crâncene, cruzimea, felonia, ingratitudea. „Diferența de nivele” produce ruptura, prăbușirea interioară, fără atributele puterii omul ajunge „o năruită operă-a naturii” și „un bufon al soartei”. Destinul paralel al lui Gloster și mai ales enorma suferință a lui Edgar sunt nu numai elemente complementare în configurarea unui tablou al suferinței umane, ci mai ales etaloane ale acesteia. Întâlnindu-i, Lear își va umaniza suferința, o va alinia la infinitatea durerii omenești, pentru că într-un prim stadiu suferința sa va păstra reziduuri ale egoismului puterii, neînțelegând cum de i se pot întâmpla lui asemenea afronturi și nenorociri, va protesta, va blestema, dar mai ales se va prăbuși, va simți că se rupe catapeteasma lumii odată cu depozedarea sa de anexe majestății. Comparându-și nenorocirea cu nenorocirile altora, Lear va găsi drumul seninătății, se va smulge din abisuri, își va regăsi echilibrul, se va resemna similar cu Gloster că „Aceasta-i legea timpului: nebunii călăuzesc pe orbi”, iar în cele din urmă se va împăca în veșnicie. Drumul acesta își găsește în spectacol o expresie tumultuoasă. Personajele par să fie purtate de forțe supradozate, imposibil de controlat, iar butonul care le declanșează poate fi numit eroarea tragică. O asemenea eroare comite Lear când își împarte regatul, dar mai ales

când – ca orice titan – nu știe să distingă între elogiile ipocrite și dragostea mărturisită cu respect și demnitate, dar și Gloster când atât de ușor cade victimă urzelilor lui Edmund. Sub semnul erorii stau însă și actele celor răătăciți pe drumul puterii – Goneril, Regan, Cornwall, Edmund. Eroarea produce dezechilibru în ordinea morală, este generatoarea unor aberații care modifică tragic destinele și evenimentele. Scoși de pe făgașul firesc, indivizii sunt la discreția unor forțe necunoscute și incontrollabile, furtuna pe care o înfruntă Lear nu e doar dezlănțuirea stihilor naturii, ci și corespondentul unui tumult interior imposibil de stăpânit. De altfel, tumultul pare să fie o notă dominantă a spectacolului, scenele în care stările sufletești tind spre paroxism înălțându-se ciclic, unele personaje își consumă întregul parcurs sub impulsuri tumultuoase (notate în ordine morală cu plus, dar mai ales cu minus), cultivându-se cu predilecție un limbaj scenic violent, o duritate a expresiei menită să tensioneze permanent atmosfera. Uneori metaforele par prea descoperite, detaliile au conotații naturaliste (vezi biciul purtat de Goneril în timpul exercitării prerogativelor regale, cuțitele „însângerate”, orbitele pictate ale lui Gloster etc.) dar predominantă rămâne expresia pregnantă, bine manevrată în configurarea ansamblului scenic. Costumele, mai ales, sunt folosite exemplar: inițial toate personajele sunt înveșmântate în textile abundente, pe măsură ce unele dintre ele avansează în suferință sunt degajate de veșminte, încât Lear sau Gloster în momentele culminante ale calvarului, îmbracă austere cămăși ale damnațiunii, iar Edgar – cel care bea până la fund paharul durerii – va apare în sumarul veștmânt al Crucificatului. Sigur, e încarnarea unui gând regizoral, dar realizarea concretă ne conduce la sublinierea meritelor scenografei Emilia Jivanov, atât în expresivitatea și funcționalitatea costumeilor, cât și a decorului, dominat mai ales de o construcție ușoară și mobilă, cu posibilități de dezmembrare, îndeplinind funcții multiple (tron, adăpost de ocazie etc.), iar în numeroase momente scena e goală și... totuși nu e, pentru că elementele de fundal au o mare capacitate de sugestie și de punctare a atmosferei. Ca într-un relief sedimentat, spectacolul pare să conțină straturi succesive: e basm, legen-

dă, istorie, parabolă filozofică, absența oricăruia dintre aceste straturi putând afecta întregul, însă pregnant, „la vedere”, e ultimul, cel care vorbește despre condiția umană: omul în raport cu puterea, încrâncenarea luptei pentru putere, dar mai ales despre omul prăbușit, despre infinitatea capacității sale de a suporta suferința. Raportând la dificultatea întreprinderii și la exigențele maxime cu care ea e întâmpinată, putem vorbi de un moment decisiv al carierei lui Ioan Ieremia. Cine a trecut cu bine peste „Regele Lear” și-a câștigat toate galoanele artei căreia i s-a dedicat. Cuvinte similare inspiră și Vladimir Jurăscu, actor de recunoscută forță scenică, remarcabil acum și prin finețea filtrării variatelor stări prin care trebuie să-și poarte personajul. Drumul de la siguranța inconștientă a puterii, la revolta în suferință, la nebunia neputinței, până la împăcarea finală este un drum al cunoașterii și al iluminării pe care interpretul îi străbate cu o mare putere de persuasiune, personajul fiind plămădit din elemente complementare foarte bine sintetizate. În culmea puterii fiind, el are ceva dezagreabil, e tiranic și neîndurător cu cei ce nu se încadrează corului de adulatori, de unde dezmoștenirea Cordeliei sau repudierea lui Kent. În schimb este măreț în suferință, abia aici el atinge majestatea pe care și-o asuma altădată. Realizarea acestei plămade este o treabă grea, pe care interpretul timișorean a realizat-o cu succes. Prezențe majore în spectacol, Adela Radin Ianto (Goneril) și Margareta Avram (Regan) au dat expresie adecvată dezumanizantei dorințe de putere, de stăpânire a regatului și a oamenilor săi, care marchează existența ingratelor fiice ale lui Lear. Realizată evident prin contrast, Cordelia a apărut în interpretarea Alinei Secuianu ca o întruchipare a virtuților filiale (bine exprimate până la un moment dat), dar și învăluită într-un aer clorotic, care nu-i justifică fermitatea unor acte.

Ce-i drept, regia a apelat la acest personaj mai mult ca semn decât ca vector al conflictului. Prezentând și alte denivelări, poate inerente, sesizabile chiar dacă ele nu sunt de natură să dezechilibreze un spectacol solid construit, distribuția mai impune jocul de excepție al lui Robert Linz în dimensionarea suferinței lui Edgar, pe Ion

Haiduc în maleficul Edmund, sinceritatea devoțiunii lui Kent în interpretarea lui Sandu Simionică, sobrietatea și prestanța nobiliară conferite de Mircea Belu ducelui de Albany, iar Horia Ionescu a convins în versatilul Oswald. Poate din dorința salutară a unui joc simplu, auster, cenzurat de o recuzită învechită, dorință adeseori materializată, Alexandru Ternovici (Gloster) a căzut în cealaltă extremă, având scene în care fiorul tragic a absentat. Inegal este și Bufonul interpretat de apreciatul Daniel Petrescu: parcă am văzut prea mult un cârcotaș și mai puțin un înțelept, în timp ce Ducele de Cornwall a fost fixat de Traian Buzoianu în câteva tipare insuficient asimilate. Pentru evoluții ce probează conștiință profesională, slujind cu devoțiune un spectacol ce angaja prestigiul întregii trupe, evidențiem contribuția interpreților rolurilor din plan secundar: Miron Nețea, Gheorghe Stana, Camil Georgescu, Eugen Moțățeanu, Cristian Cornea, Ștefan Sasu, Ovidiu Grigorescu și Victor Odillo Cimbru, cu toții convinși că într-un asemenea ansamblu nici o voce nu trebuie să distoneze.

(Revista *Familia*, nr.4/1987)

EVUL MEDIU ÎNTÂMPLĂTOR

Într-o mărturisire făcută cu ocazia premierei absolute a piesei sale, „Evul mediu întâmplător”, Romulus Guga spunea: „Nu-mi este indiferent care va fi soarta omului și a acestei planete, cum nu îmi este indiferent ce se spune și ce se gândește despre libertate, democrație, demnitate umană. Sunt și voi rămâne implicat în tot ceea ce sunt dator după conștiința mea să descopăr, să elogiez, să protestez, într-un cuvânt, să aparțin în exclusivitate binelui și progresului”. Este o profesiune de credință care acoperă prin semnificație întreaga operă a acestui important scriitor, operă – din nefericire – atât de prematur încheiată. Scrierile lui Romulus Guga sunt, într-adevăr, emanația unei conștiințe în perpetuă alertă încărcată prin liberă adeziune cu responsabilitatea destinului omenirii în general, a patriei și poporului său în special. În dramaturgie mai ales, Guga operează cu categorii fundamentale, având în obiectiv istoria și devenirea societății umane surprinse la unul din momentele lor de cumpănă, cum pare să fie acest secol XX, care lasă impresia că a esențializat experiențele fundamentale – pozitive și negative – ale mileniilor de civilizație, le-a evidențiat attributele și le-a pus în confruntare. Făurită dintr-un aliaj dur, în a cărei componentă intră istoria, politica și morala – fără a fi nici istorice, nici politice și nici de morală, în înțelesul propriu al termenilor – scrierile lui Guga transfigurează o realitate caleidoscopică, extrăgându-i și distilându-i esențele. „Evul mediu întâmplător” (ca și „A-

murgul burghez”, opera ce i-a succedat cronologic) este o parabolă cu sensuri profunde și multiple, ce-și propune să acopere frământările lumii contemporane. Este – cum s-a mai spus – o piesă-avertisment, un semnal de alarmă asupra unor posibile variante de evoluție a acestei lumi, mereu amenințată de pericolul propriei amnezii, prea ușor dispusă să-și uite experiențele tragice, uneori experiențe-limită, și să se lase angrenată în și mai păgubitoare repetări. Lumea sugerată de Guga este una reală dar posibilă în perspectiva unor tendințe și direcții ale contemporaneității. Marcând contururile tipice ale unui univers concentraționar, acest spațiu este populat de inși cuprinși într-un angrenaj aparent infailibil al supunerii. Soldatul este supusul Caporalului, ale cărui puteri discreționare până la apariția Sergentului, dintr-o discuție telefonică aflăm și de existența Plutonierului ș.a.m.d. Piramida ierarhică pare imensă fiecare dintre nivelele sale constituindu-se tiranic pentru cel de dedesubt și supus față de cel de deasupra. Relația între un nivel și altul e ordinul, dispoziția fără replică. Dialogul, controversa, schimbul de argumente sunt abolite. Practicanții unor profesii al căror statut ar trebui să se bazeze în primul și în primul rând pe independență în gândire și acțiune – Judecătorul, Preotul, Cronicarul – nu sunt decât anexe ale angrenajului puterii, mijloace de opresiune și de preservare ale acesteia. Practicanții puterii se consideră ca aparținând unei Elite – menită istoricește să domine și să decidă, în numele și, chipurile, în interesul tuturor – iar mijlocul de exercitare a acestor prerogative abuziv asumate este Falanga, confrerie diabolică, agresivă și neîndurătoare cu cei din afara sa, asupra cărora se prăvale ca un tăvălug cu acțiune imanentă, în timp ce în interior membrii săi sunt într-o continuă vânzoleală, se pândesc și se atacă reciproc sub falsa aparență a supușeniei și disciplinei.

În spațiul autorității nelimitate și supunerii necondiționate ființa umană este anihilată prin deformarea, mutilarea, falsificarea și siluirea condițiilor vitale de existență. Pentru a se realiza, omul are nevoie de libertate, de adevăr, de dragoste, or, în lumea imaginată de Romulus Guga, lume ce trăiește sub dominația Falangei și în limitele

înguste ale doctrinei Elitei, libertatea este capacitatea de supunere a individului, docilitatea și autoanularea dreptului de inițiativă, adevărul – la rândul său – nu înseamnă câtuși de puțin exprimarea obiectivă a unei realități ci doar asamblarea unor poncife, a unor plăsmuiri menite să nu se exprime, ci să acopere realitatea, manipulate cu abilitate și brutalitate; în fine – dragostea devine o suită de acte monstruoase, aberante, și nici nu poate fi altfel din moment ce nu e decât o parte a sistemului, a raportului de autoritate-supunere existent între membrii aberantei comunități, pusă de promotorii săi sub eticheta fără conținut de „centru internațional de recreere umană” (de fapt toate tiraniile s-au autoproclamat drept căutătoare ale fericirii umane, „recreerea” propusă de Guga nefiind decât transfigurarea unei asemenea ipocrizii).

Punctul de lumină, de speranță și de rezistență față de sistemul opresor este insurecția inițiată de Soldatul Honterius și tânăra Gloria, conștientă că, pentru a nu abdica de la datele esențiale ale condiției umane, au nevoie și de libertate, și de adevăr, și de dragoste. Dragostea o vor găsi în propriile resurse, în partea de suflet salvată de la mutilare și întinare; adevărul îl vor descoperi prin înlăturarea plăsmuirilor și sloganurilor ce se interpun între ei și realitate, iar accesul la libertate îl vor încerca prin răzvrătire, prin nerecunoașterea autorității Falangei și prin negarea Elitei ca fundament al „organizației”. Și chiar dacă actul insurgent nu va avea sorți de izbândă, el are importanță capitală prin consecințele sale; demonstrează simultan că sistemul totalitar nu este infailibil și că singura cale de a-l demola este răzvrătirea.

„Falanga trebuie demontată – proclamă Honterius înaintea morții. Trebuie nimicită... Mor pentru că am înțeles asta și, iubind, am protestat... Mor pentru că omul nu trebuie nimicit... înjosit... Pentru că nu e o cârpă cu care să te ștergi pe frunte din când în când în istorie, ci e însăși istoria. Mor pentru că eu cred în libertatea lui, în creația lui, în viitorul lui. Mor protestând și rugându-vă: salvați-vă, oameni, mai este timp!” O aripă a mitului prometeic adie peste acest final: răzvrătiul poate să piară dar actul său rămâne. Sacrificiul nu poate fi inutil.

Teatrul Național din Târgu-Mureș și-a creat în timp faima de veritabilă „casă a lui Guga”. Aici și-au avut premiera absolută „Speranța nu moare în zori” (1974, marcând debutul în dramaturgie al scriitorului), „Noaptea cabotinilor” (1977) și „Amurgul burghez” (1983), ultima la secția maghiară, într-un memorabil spectacol regizat de Dan Alecsandrescu. Dintre piesele jucate, doar „Evul mediu în tâmplător” a ieșit în lume (în 1980) prin scena Teatrului Mic. Prin „reîntoarcerea acasă” și a acestei scrieri a lui Guga, teatrul târgumureșean aspiră la o „integrală” a operei însemnatului său concitadin, desfășurată în timp, pentru că – din păcate – de simultaneitate (a edițiilor princeps) nu mai poate fi vorba. Sarcina montării și-a asumat-o cel ce semnase și spectacolul bucureștean – Cristian Hadji-Culea. Probând o impecabilă etică profesională, apreciatul regizor nu a recurs la procedeul plombaginei refuzând să ofere o copie a realizării anterioare, și s-a angajat pe drumul mult mai anevoios al regândirii spectacolului, al recurgerii la o nouă strategie și la alte mijloace pentru a revela sensurile operei literare. Pornind de la spațiul de joc – cu totul altele sunt ofertele amplei și modernei scene din Târgu-Mureș – organizat de Kemény Árpád cu forță de sugestie, cu „moduluri” care „trăiesc” și devin puncte magice ori de câte ori acțiunea le solicită, cu fragmentul inferior al unei statui ce o bănuim megalitică și de extracție kitsch, cum sunt monumentele tuturor tiranilor, totul proiectat pe un fond de întuneric de parcă vrea să absoarbă realitatea, noul spectacol al lui Hadji-Culea se distinge prin forța de convingere, prin pregnanța discursului scenic. Tot ceea ce era de demonstrat pe baza operei lui Guga a fost demonstrat, spectacolul beneficiind în același timp de o remarcabilă elasticitate a expresiei. Chiar și acele pasaje susceptibile de oarecare descarnare a metaforei, de rigiditate a discursului, în spectacol se mulează pe idee, palpită și se integrează organic ansamblului. Recunoaștem și înalta personalitate a trupei târgumureșene, una cu cele mai mari disponibilități spre teatrul autentic, de expresie modernă, din câte avem. Pe Ion Fiscuteanu e o încântare să-l reîntâlnești. De data aceasta întruchipează un Caporal Ioachim, chintesență a sistemului, pe care îl reprezintă, de un cameleonism structural, individul părăd a-și schimba nu doar înfățișarea

ci și materia constitutivă: el pare a fi când de cremene, când de plastelină, în funcție de împrejurări, în timp ce expresia actorului pare neschimbată. Sunt probe de mare talent aceste treceri neobservate, dar atât de radicale fără nimic ostentativ în ele. Soldatul Honterius – cel ce străbate lungul drum de la supunere, prin revelația adevărului, spre revoltă a avut în Cornel Popescu un interpret de același calibru. Jocul său e tensionat dar de o extremă simplitate și limpiditate, iluminarea se produce din lăuntru, gestul părând emanația, prelungirea în afară a unei stări interioare. La rândul său, Dan Glasu – punând la bătaie o largă gamă de nuanțe, fine sublinieri, amănunte acidulate – a compus chipul malefic al Sergentului ca pe un putregai catifelat, realizând unul din cele mai plastice și mai rafinate tipuri de „negativi” pe care le-am văzut în vremea din urmă pe scenele noastre. Remarcabil este portretul realizat de Eduard Marinescu (Al doilea soldat) – existență buimacă, abandonată total (până la trezirea din final) sloganurilor-drog cu care îi este împuiat capul. Vlad Rădescu (Judecătorul) și Aurel Ștefănescu (Preotul) au o existență scenică complementară, capitularea fără condiții a primului și ipocrita tendință de salvare a aparențelor în cazul celui de al doilea beneficiind de mijloace adecvate, capabile să întrească portrete și dincolo de imaginea scenică sau de textul replicii, lăsându-ne să întrevădem un Judecător epicureu, pentru care o poftă va prevala întotdeauna în fața unui principiu, și un Preot cu o inteligență perversă, abil manipulată. Un enigmatic Străin a realizat Dan Ciobanu, personajul părând când un ochi critic intransigent, când un cronicar docil, când un instigator, dar întotdeauna un ins meditativ, cenzurat în reacții. Enikő Szilágyi Dumitrescu oferă o plăcută surpriză, atât pentru impecabila tehnică profesională cât și pentru reverberațiile tragice conferite personajului (Gloria). Configurând o existență strivită de sentimentul fricii, al abandonului, Marinela Petrescu (Victoria) a completat cu aplicație o distribuție în cadrul căreia concurența de valori se poartă la un nivel cu totul și cu totul remarcabil.

(Revista *Familia*, nr.6/1987)

DALBUL PRIBEAG

Ca în mai toate piesele lui D.R.Popescu, și în „Dalbul pribeag” (sau „Vinerea verde”, titlul sub care piesa începuse să circule) acțiunea se petrece în relație cu o crimă, în cazul de față una mai veche, aflată în proximitatea termenului de prescripție, dar pentru care un nevinovat – Dobromir – a ispășit deja o aspră pedeapsă. Dar cum adevărul trebuie restabilit, fie și în ultimul ceas, același Dobromir-actorul, împreună cu colega sa de artă și de inspirație Aretia îl vor cerceta pe Lucică, adevăratul vinovat, și – după modelul din „Hamlet” – vor juca în fața sa scenariul real al crimei, obligându-l la demascare. Piesa urmează două trasee de inspirație livrescă, odată prin preluarea modelului shakespearean – acela al teatrului ca revelator al adevărului –, iar a doua oară prin urmărirea unei trame specifice literaturii polițiste, respectiv acumularea de probe și ipostaze până când vinovatul, încolțit, va ceda, considerând apărarea inutilă. (Deși nu cred să greșim prea mult considerând chiar Hamletul shakespearean o scriere de factură polițistă *avant la lettre*, într-atât traseul său poate fi asimilat genului impus în veacul nostru: supoziție-urmărire-administrare de probe-întinderea de capcane-demascarea-pedeapsa. Numai că Hamlet este un anchetator care plătește cu viața). De altfel dramaturgia lui D.R.Popescu, cu precădere cea din etapa actuală, este prin excelență livrescă: sunt preluate modele (shakespeareene sau antice), mituri, personaje cu destin sau funcție similară, unele replici fac tri-

mitere directă la modele celebre, altele sunt citate culturale sau automatisme verbale cu sursă recognoscibilă, dar mai ales reține atenția faptul că multe dintre motivele dramaturgiei sunt prezente și în eseistica scriitorului care – la rândul său – analizează, distilează și detaliază capodopere sau mituri fundamentale, ce par să se constituie în obseșii din moment ce demersul teoretic este convertit și în opera de ficțiune.

În „Dalbul pribeag”, personajul inspirator – Hamlet – rămâne în afara acțiunii în timp ce prietenii și colaboratorii săi – actorii – avansează în prim-plan, ca și cum după experiența de la Elsinor, ei ar lua pe cont propriu misiunea de a dovedi pe toți asasinii rămași nepe-deșiți. Metoda verificată – aceea de a suprapune faptul de artă peste faptul de viață, pentru ca similitudinea să declanșeze criza vinovatu-lui, să-l aducă în situația în care nervii cedează – funcționează la fel de eficient și în cazul Lucică, înscenarea de către Aretia și Dobromir a morții Iosefei Aretia Parra aducându-l pe acesta în imposibilitatea de a se mai apăra, dând în felul acesta cale liberă spre afirmare adevărului. Iar adevărul are funcție justițiară, drumul spre el înlătură succesive straturi de întuneric încât viața – cea care a fost, cea care este și în bună măsură cea care va fi – intră pe un făgaș nou, într-o zonă de lumină și echilibru. Din adevăr și din justiție lumea își extrage seva, vitalitatea. De altfel chiar numele unuia din personaje, Dobromir, prin rezonanța sa slavă, chiar asta sugerează: *o lume bună*, dreaptă, echilibrată, epurată de minciună, silnicie și crimă. Parabola dramatică a lui D.R.Popescu pare să-și fi propus o polemică cu zicala *viii cu viii, morții cu morții*, demonstrația tinzând să dovedească că viitorul poate fi abordat cu succes numai dacă între prezent și trecut s-au stabilit raporturi echitabile, dacă n-a rămas nimic în suspensie. Găsirea adevăratului asasin al Iosefei este un asemenea litigiu între trecut și prezent și nerezolvarea sa nu garantează împăcarea cu viitorul, pentru că morții au mijloacele lor de a bântui memoria viilor, în sufletele acestora ei învie mereu și își cer partea lor de dreptate. Arta (în speță teatrul) este unul din modurile eficiente prin care trecutul poate fi radiografiat, arătat în lumina sa reală și în dimensiunile adevărate pentru că „actorul este ochiul lumii cu care lumea se vede pe

ea însăși”. De la această premisă pornind, piesa se constituie într-un superb elogiu adus actorului ca element de veghe al umanității. Poate nicăieri în literatura română – și rar în cea universală – actorului nu i s-a făcut un „portret robot” atât de fidel și nu i s-au închinat atât de vibrante elogii.

„Dalbul pribeag” se înscrie în poetica atât de personală a autorului, D.R.Popescu pendulând cu nonșalanță între real și simbol, personajele stau când sub semnul efuziunilor lirice când sub agresiunea coșmarului, timpurile se întrepătrund derutant, acțiunea părăsește surprinzător traseul principal pentru a face ocoluri al căror sens se dezvăluie peste multe scene, susținerile de natură preponderent teoretică, eseistică, apar ca paranteze în derularea story-ului, totul adunându-se într-o construcție barocă, eteroclită, cu nivele ce țin în egală măsură de realism, de simbolism, de absurd, de oniric sau de poetic. Scriitorul nu ține nici un moment să dea iluzia autenticității vieții, din contra, pare să atragă mereu atenția că ceea ce se vede pe scenă este o creație artificială, care discută despre viață, o analizează și o reconstituie în elementele sale esențiale, definitorii, fără ambiția de a le asambla sub semnul firescului. În fața unei atari creații te simți îndemnat să apelezi la cuvintele lui Gide despre de „Cinna” lui Corneille: „Abstracția, prețiozitatea, superficialitatea, antirealismul (ca să nu spun elementul factice) n-ar putea fi împinse mai departe. Dar nu cunosc versuri mai admirabile. *E triumful artei asupra firescului* (s.n.). Cel mai neinteligibil sonet de Mallarmé nu e mai greu de înțeles decât, pentru un spectator neprevenit, nedomesticit dinainte, încâlceala acestui nonsens sublim”.

Și totuși... Trecut de acum prin experiențele decisive în montarea teatrului derepopescian, (spectacolele sale cu „Mormântul călărețului avar” sau „Ca frunza dudului din rai” s-au bucurat de îndreptățite aprecieri) regizorul Ioan Ieremia a dovedit prin spectacolul său de la Timișoara că are o percepție deosebită pentru acest teatru, în interiorul căruia se mișcă sigur și dezinvolt, găsind mijloacele adecvate pentru a-i da întruchiparea scenică. Spectacolul are o vibrație excepțională, este încărcat de sensuri, de adevăruri spuse cu voce tare sau numai sugerate în subtext, emanate dintr-o imagine scenică întotdeu-

na foarte bine articulată, armonioasă și sugestivă, capabilă adeseori să captiveze chiar și spectatorul „nedomesticit dinainte”. Decorul semnat de Emilia Jivanov aduce în scenă un templu antic – populat de puține elemente de mobilier, toate de inspirație contemporană – și permite o permanentă translație între sacru și profan, interferența registrului grav cu cel comic al planului real cu imaginarul, totul învăluit într-o lumină cu o rar întâlnită putere de sugestie, lumină care și ea poate fi pusă în categoria „artificialului”, a „nefirescului”, dar care este cu certitudine aparținătoare artisticului, cu evidentă pondere în spectacol grație profunzimii și capacității de transfigurare.

Spectacolul confirmă sau reconfirmă un trio actoricesc aflat într-un moment de mare inspirație. Ion Haiduc realizează în Dobromir un portret de mare complexitate, un personaj cu măști suprapuse folosite din motive „strategice”, cea reală fiind una prin excelență tragică. Jucând un personaj care la rândul său joacă un rol prestabilit, Ion Haiduc a manevrat cu abilitate, actorul-personaj regizând discret gesturile și gândurile personajului-actor în drumul acestuia de la condiția de vinovat fără vină la aceea de triumfător în lupta pentru adevăr. Indiscutabil, Ion Haiduc este la ora actuală unul dintre cei mai buni actori ai țării, dotat cu un larg registru interpretativ pe care îl utilizează cu deplină responsabilitate, cenzurându-și orice tentație spre facil. Larisa Stase Mureșan, la rândul ei, găsește subtile legături între Aretia-actrița și personajul acesteia, al cărei tragic destin îl evocă – Iosefa Aretia Parra. Capacitatea sa recunoscută de a-și învălui personajele în inefabil se desfășoară și de această dată fiind principalul suport în susținerea componentei poetice a spectacolului. În fine, Traian Buzoianu vine cu una din cele mai valoroase creații ale carierei sale, marcând cu apreciabil simț al nuanțelor și fermitate a mijloacelor drumul lui Lucică de la siguranța de sine a mediocrului „ajuns”, la nervozitatea și agitația din ce în ce mai greu stăpânite la presimțirea pericolului, sau sub apăsarea vinovăției.

(Revista *Familia*, nr.1/1987)

AMOR PIERDUT, VIAȚĂ PIERDUTĂ

În prefața volumului VIII al „Operelor eminesciene”, Petru Creția consideră că „este sarcina culturii naționale în ansamblul ei să așeze în sfârșit capodoperele teatrului eminescian la locul care li se cuvine în conștiința publică și pe care nu l-au dobândit în timpul scrierii lor datorită firii himerice a marelui dramaturg și felului în care aceasta s-a împletit cu vremile”. Momentul aniversar pe care îl trăim constituie prilejul cel mai potrivit pentru o acțiune concertată întru realizarea dezideratului formulat de cel mai autorizat reprezentant al eminescologiei actuale, deziderat care conține și o redutabilă judecată de valoare asupra operei dramatice a lui Mihai Eminescu, pentru eventualitatea că ar mai fi fost unii care să pună sub semnul întrebării valoarea acestei opere. E drept că cele mai multe dintre proiectele dramatice eminesciene nu au apucat să fie finalizate, dar – mai ales acum când avem, prin amintitul volum VIII din „Opere” o imagine completă și exactă a acestor scrieri – e limpede că ele reprezintă, de foarte multe ori, împliniri efective, chiar dacă nu concordă cu proiectul inițial. „De obicei îi reușește un act care, odată realizat, epuizează substanța dramatică și trăiește în sine, ca o unitate autonomă și autosuficientă”, constată același eminent editor, reproșând cercetării asupra dramaturgiei eminesciene că „privind prea mult către intenții, a scăpat din vedere împlinirile, n-a știut să aleagă din ceața unor visări nu prea stăruitoare, să izoleze biruințele, să le pună în va-

loare, să le dea viață scenică demonstrându-le excelența și vitalitatea”. Din păcate, nici măcar în aceste împrejurări de maximă concentrare asupra moștenirii eminesciene, valorificarea dramaturgiei sale n-a făcut pasul decisiv, teatrele păstrându-și vechile reticențe. De regulă s-a recurs tot la recitalul poetic, uneori de certă ținută, dar de cele mai multe ori cu structură de serbare școlară, sau însăilări scenice al căror obiectiv este „biografie subțire” și care – dacă nu contravin flagrant unor teze eminesciene privind posteritatea geniilor – sunt în cel mai nevinovat caz inutile. Eforturile Teatrului din Botoșani, care s-a angajat mai mult în realizarea unei integrale dramatice eminesciene au rămas caz izolat, deși au izbutit să dea legitimitate întreprinderii, să demonstreze că dramaturgia eminesciană constituie materie pentru spectacol, nu simplu pretext de omagiu protocolar.

În asemenea împrejurări, merită toată atenția gestul Naționalului din Cluj-Napoca, care a pus în scenă una din piesele din tinerețe ale poetului, „Amor pierdut, viață pierdută”. Este unul din textele dramatice încheiate și – chiar dacă aparține unei perioade juvenile, cea a primelor colaborări la „Familia” – deschide o perspectivă elocventă asupra gândirii dramatice eminesciene, conturată precoce și cu speranțe.

În spectacolul clujean, regizat de Dorel Vișan, în decorul lui Th. Th. Ciupe, textul eminescian este preluat cu maximă fidelitate, regizorul permițându-și foarte puține omisiuni (dispare un personaj cu două replici), iar o repetare, în compania Emmei, a cântecului de lume al lui Niță este unul dintre puținele artificii regizorale sesizabile – dovadă a unei atitudini de pioșenie în fața literii eminesciene, dar și a dorinței de a da o imagine cât mai exactă a operei. Au fost surmontate unele dificultăți legate de confruntarea cu limba acestei scrieri, limbă aflată încă în căutarea mlădierilor, subtilităților și profunzimilor... eminesciene. Realizatorii spectacolului clujean au știut să aplati zeze asperitățile, dându-le chiar un farmec de epocă și de loc (adică o Moldovă de secol XIX, purtată de fiii săi prin străinătăți). Spectacolul are suficient fior romantic, tensiune provocată de iminența morții Emmei, umor atunci când e cazul (legat mai ales de prezența

lui Niță), dar mai ales o gravitate lipsită de ostentație marcând fiecare personaj. Poate doar frecvența reținere a actorilor-regizori în fața desfășurărilor de dincolo de text să se fi resimțit și în cazul de față, în speță în cel al lui Ștefan Vrance, purtător al unui demonism producător de suferință, involuntarul agent tanatic care grăbește sfârșitul Emmei, fermentul tanatic, damnat să lase în urma sa moarte. Doctorul spune despre Ea că „...o bucurie mare... poate să prelungească zilele ei cu câțiva zori... precum o durere mare ar fi în stare s-o ucidă într-un moment”, ceea ce se și întâmplă în urma plecării precipitate a acestuia spre Italia. Spectacolul simplifică această relație, o expediază, diminuându-și aura romantică și dimensiunea tragică. Totuși, meritele sale rămân apreciable, grație realizatorilor mai sus amintiți și – evident – interpreților de indiscutabil talent care sunt Ileana Negre (Emma), Marius Bodochi (Ștefan), Radu Amzulescu (Alec), Octavian Lăluț (Doctorul) și Ion Marian (Niță).

(Revista *Familia*, nr.6/1988)

OEDIP

Prelungire înspre nord a spațiului civilizației antice grecești, Dobrogea românească de astăzi păstrează tainice legături cu un trecut ce o înnobilează și îi individualizează destinul. Într-un perimetru în care vestigiile vechii Elade au o prezență masivă, se respiră la tot pasul un aer încărcat de istorie și se simt conexiunile cu o civilizație apusă dar nu moartă. În asemenea circumstanțe era și firesc ca tocmai pe malurile Pontului Euxin să se nască un festival evocator al lumii antice („Serile de teatru antic” au cuprins capodopere ale marilor tragici greci, dar și texte de autori moderni inspirate din spiritualitatea lumii antice) și era tot atât de firesc ca teatrul constănțean să se facă animatorul și cultivatorul unei asemenea inițiative. De-a lungul anilor au fost prezentate memorabile montări cu „Legende de Atrizilor” în decorul de amplă rezonanță spirituală al Cetății Histria sau „Medeea” în cadrul natural de piatră și apă al portului turistic, ambele realizate de regizorul Silviu Purcărete, serie continuată apoi de Dominic Dembinski și Andrei Mihalache cu spectacole de mare montare, tot în aer liber, în spații amenajate și adaptate în stațiunile litoralului, spectacole care ani în șir au constituit puncte de atracție ale sezoanelor turistice. În toate aceste montări ale teatrului constănțean criteriul estetic, proeminent, a fost susținut de cel istoric, într-o fericită desfășurare de talente și forță creatoare și o manifestă dorință de a revela un trecut ce-și împinge spre noi reverberațiile de noblete și elevată spiritualitate.

Prin spectacolul cu „Oedip”, recentă coproducție a Teatrului Dramatic și a teatrului de balet clasic și contemporan, fenomenul artistic constănțean cunoaște o resurecție, tradiția fiind reluată cu un spor de înțelegere și de înnoire. Arta dramatică și cea coregrafică sunt mobilizate în slujba unui scop unic, într-o încercare îndrăzneată de îmbinare și diversificare a mijloacelor, de adâncire a sensurilor și de sporire a forței de atracție a actului artistic. Girarea acestuia de către autoritatea unui mare artist, Oleg Danovski – semnată al regiei spectacolului – și valoarea recunoscută a celor mai buni dintre actorii constănțeni constituie din pornire premisele unui demers de maxim interes.

Spectacolul se sprijină pe un scenariu realizat de Vasile Cojocaru după autori antici. Actorul-autor nu a recurs la soluția simplă și comodă a unui colaj, optând pentru retopirea mitului oedipian și remodelarea sa în funcție de înțelegerea și sensibilitatea spectatorului contemporan, dar mai ales în funcție de unele demersuri teoretice ce-l pun în consonanță cu sensibilitatea vremurilor de azi. Este evitat cu ingeniozitate descriptivismul – atât de tentant atunci când se reopostește un mit –, se tinde, cu remarcabile rezultate, spre interiorizare, spre explorarea unui univers de dincolo de percepția fizică. Ideea-pivot e aceea că în condiția sa de orb, pus în imposibilitatea de a recepta multe din semnalele lumii înconjurătoare, Oedip se apleacă mai mult spre esența faptelor, vede pe calea gândului mai departe și mai profund, propria-i persoană devenind un fel de cutie de rezonanță în care patima căutării adevărului își rafinează tonurile într-o expresie esențializată.

Prin concepție, spectacolul este unul sincretic, bazat pe conlucrarea cuvântului cu muzica și dansul. (Alături de contribuția actorului-autor al textului) se cuvine menționată și contribuția majoră a unui apreciat actor-compozitor, Liviu Manolache fiind la ora actuală unul dintre valoroșii autori de muzică de scenă pe care îi avem, teatrul din Constanța beneficiind din plin de talentele sale). În triada amintită, ponderea dansului este învederată. Asumându-și comandamentul artistic al întregului spectacol, maestrul Oleg Danovski a tăiat baletului o felie consistentă. Și nu e de mirare, artistul operând cu instrumentul pe care îl stăpânește cel mai bine și care îi este cel mai fa-

miliar. Într-o primă instanță, baletul preia funcțiile corului din drama antică, dar în destule momente el nu este simplu comentator, intervențiile sale fiind de complementaritate. Și cum trupa constănțeană este una de un desăvârșit profesionalism, contribuția sa este de maximă semnificație. Ea potențează tragedia și o nuanțează, creează fondul pe care se conturează personalitatea eroilor și li se proiectează tragedia. Față de obișnuitele raporturi scenice dintre cor și acțiune, se produce o răsturnare. În mod tradițional corul reprezintă elementul static, în timp ce actele eroilor sunt purtătoare de dinamism al desfășurării scenice. În montarea constănțeană, baletul care preia funcțiile corului este și factorul dinamizant, în timp ce susținătorii partiturilor dramatice sunt solicitați unilateral, mai mult prin capacitatea lor declamatorie, mișcarea lor scenică fiind redusă la minimum, adeseori doar la intrări și ieșiri în spațiul de joc. De fapt aici este latura vulnerabilă a spectacolului. A lipsit regizorul teatral, dominat categoric de maestrul coregraf, condiție în care personalitatea actorului a fost atrofiată, fiind greu de făcut aprecieri individuale. Interpreți de recunoscută valoare – Vasile Cojocaru (Oedip), Elena Gurgulescu (Iocasta), Liviu Manolache (Eteocle), Eugen Mazilu (Polinice), Nina Udrescu (Antigona), Cristina Oprean (Ismena), Titus Gurgulescu (Creon), Jean Ionescu (Tiresias), Iulian Enache (Teseu) – au *rostit* cu profesionalism, dar posibilitățile lor de manifestare scenică sunt incomparabil superioare. Atunci când s-a apelat la ele (reținem, de pildă, momentul înfruntării dintre Eteocle și Polinice) cota valorică a crescut sensibil. Cu toate acestea e de remarcat spiritul de echipă al interpreților, conștiința că sunt părtași la un act artistic superior pe care l-au servit cu devoțiune, chiar dacă nu au fost în posturile cele mai avantajoase. Pentru că dincolo de rezervele ce se pot face, „Oedip” de la Constanța rămâne un fapt de artă demn de toată atenția, o încercare reușită de spargere a rutinei și de căutare a unor noi forme de exprimare.

(Revista *Familia*, nr.6/1992)

CUM VĂ PLACE

Pentru mai vechile generații de regizori Shakespeare era încununarea unei cariere spre care se înainta cu grijă și cu speranțe, stagii cu stagii și autor cu autor, până când respectivul director de scenă era sau se considera suficient de „copt” pentru a aborda și repertoriul shakespearian. Pentru regizorii promoțiilor mai recente situația se răstoarnă: ei trec foarte repede peste etapele pregătitoare, aproape că sunt dispuși chiar să înceapă cu Marele Will, în care văd nu o încununare, ci o poartă de intrare în profesie. Nu știu dacă e vorba de o nerăbdare îndreptățită, de o feroare cu care ei vor să-și materializeze ideile sau e vorba de vanități timpurii, de o diminuată conștiință de sine datorită căreia ambițiile o iau înaintea maturizării profesionale. Exemplele pot sluji oricare dintre eventualități. Nu sunt puține cazurile când tinerii vin cu idei valabile, originale și productive, în abordarea operei shakespeariei, dar nu sunt puține nici cele în care insuficienta stăpânire a mijloacelor se face din plin resimțită, uneori împietând chiar valorificarea ideilor remarcabile. În acest tablou general poate fi localizat și spectacolul lui Ion Mircioagă cu una dintre cele mai frecvent abordate comedii ale lui Shakespeare – *Cum vă place* – realizat la Teatrul de Stat Arad. Dacă informațiile noastre sunt exacte, tânărul regizor se află la a doua experiență Shakespeare, după un *Romeo și Julieta* la Brăila. În orice caz, se apropie de aceste piscuri dramaturgice fără nici un fel de inhibiții, ideile nu-i lipsesc,

„contemporaneizarea” o face organic, fără ostentație și întotdeauna în acord cu textul. Ion Mircioagă spune bine acest basm cu oameni buni și oameni răi, cu imensă aspirație spre fericire și spre frumos prin care eroii încearcă anihilarea urâtului, a violenței, minciunii și urii. Spectacolul este unul petulant, trăit într-o evidentă frenezie, pădurea Arden este și nu este un refugiu, pentru că în același timp este (și nu este) un tărâm privilegiat, un spațiu în care se poate suferi (în primul rând din dragoste), dar mai ales este un spațiu al împlinirilor și al potrivirilor. Cuplurile de îndrăgostiți se stabilesc conform unor valențe bine definite și chiar dacă pe parcurs totul pare supus hazardului, până la urmă legea firii este cea care decide. Nota cea mai interesantă pe care Ion Mircioagă o introduce în spectacolul său este aceea conform căreia prin iubire eroii își caută identitatea, împlinirea în dragoste îi legitimează existențial, le oferă un statut spre care tânjeau în mod natural. Poate de aceea, în spectacol, tot ce se întâmplă în pădurea Arden devine prevalent și împinge în penumbră conflictul de la palat, este zona în care ludicul – una din dimensiunile clare ale spectacolului – are posibilități mari de desfășurare. Teatralitatea acestui spațiu este viguros subliniată, dar fără să fie scoasă din perimetrul unei naturaleți liber acceptate. Această asumare a ludicului este propusă și spectatorilor: în unele momente ei sunt urcați pe scenă, în altele actorii coboară în sală și îi transformă în parteneri, pentru că – nu-i așa? – „lumea întreagă e o scenă/ și toți oamenii-s actori”, de aceea toată suflarea are dreptul să „se prostească”. Dacă vorbim de teatralitatea spectacolului nu putem trece peste reușita stilizare a unor scene, ca de pildă cea a duelului, realizată cu mijloace gestual-coreografice, și tot prin asemenea mijloace este relevată ideea de priegie, de istovitoare mergere spre un punct doar aproximat.

Scenografia debutantului Mihai Călin Păcurar urmează și ea linia unei teatralități evidente, dar și a maximei simplități: decorul se reduce practic la două mari draperii care marchează cele două principale spații de joc (palatul și pădurea) iar costumele sunt de o vagă modernitate, de fapt intenționat atemporale. Se face în felul acesta casă bună cu stilizările de care vorbeam, în privința jocului, dar și cu

alte libertăți pe care spectacolul și le asumă, precum amintita implicare a publicului, dar și notele parodice sau inserarea unor replici din alte scrieri shakespeariene (cele mai multe din *Hamlet*, ba chiar și din sonete) și nu în ultimul rând trecerea unor scene pe tărâmul visului sau al imaginarului. Să nu uităm nici apariția unor personaje inventate de regizor, printre care și un omnipotent și omniprezent Zeu al căsătoriei, care certifică formarea și stabilitatea cuplurilor.

Am subliniat, considerând că sunt relevante, notele personale prin care Ion Mircioagă își configurează spectacolul. Asta nu înseamnă că nu i s-ar putea aduce și destule reproșuri. În general, tot ce se întâmplă la palat este inform, puțin expresiv, unele personaje au pasaje de submersie – dispar și apar (ca expresivitate scenică) din când în când – altele dispar și nu mai apar deloc, și poate din această cauză Ovidiu Ghiniță este mult mai expresiv în postura Surghiunitului decât în cea a Uzurpatorului și în general interpreții rolurilor care se consumă preponderent în pădurea Arden sunt favorizați. Îi avem în vedere pe Ion Văran, cu un așezat și bine conturat Corin, pe Călin Stanciu într-un Jacques nu foarte melancolic, dar bine pus în evidență, pe Ioan Peter (Tocilă) și mai ales pe interpreții tinerilor – Aura Călărașu (Rosalinda), Mariana Tofan (Celia), Dorina Darie-Peter (Phebe), Mariana Dănilă (Audrey), Zoltan Lovas (Orlando), Florin Covalciuc (Oliver), Bogdan Costea (Silvius), Dan Covirg (William), cei care au oferit principala combustie pentru împlinirea propunerilor regizorale.

(Revista *Familia*, nr. 2/ 2001)

REGE, PREOT ȘI PROFET

Într-un ev biblic, o cetate își centrează interesul în jurul Palatului Plăcerilor, nu doar construcția cea mai somptuoasă, ci și cea mai căutată, pentru că acolo orgiile se țin lanț, bucuriile trupului nu cunosc opreliști, păcatul este instituționalizat sub înaltul patronaj al Regelui. Tot norodul așteaptă cu înfrigurare noaptea apropiată când Regina însăși își va oferi trupul celor ce vor să se înfrupte din farmecele sale. Marele Preot asistă impasibil la toate acestea, ba chiar găsește cuvinte de laudă la adresa suveranului pentru că din cauza netrebnicului stabiliment poporul e într-o continuă veselie și unde lumea e veselă treburile merg bine. Se anunță însă iminenta sosire în cetate a unui profet, care stârnește îngrijorări ce se vor dovedi întemeiate. Profetul va condamna cu severitate existența Palatului și desfrâul pe care el îl întreține, prevestind catastrofa: dacă lucrurile vor continua în acest fel, Dumnezeu va distruge năpraznic cetatea. Pentru că în fața alternativei ce li se propune oamenii încep să fie atenți la cuvintele și amenințările Profetului, Marele preot va căuta o soluție de contracarare: transformarea palatului plăcerilor în templu, în loc de închinare, situație în care Dumnezeu nu va mai pedepsi cetatea, Profetul va fi dovedit de mincinos și, conform legilor locului, va fi ucis de norod. Însoțitorii Profetului contraatacă la rândul lor: frumoasa Abigael plănuiește atragerea concupiscentului Rege într-o cursă, urmând să i se dăruiască în chiar noul templu și la sorocul anunțat pentru pe-

deapsa divină, care — în aceste condiții — se va produce totuși. Prevenit, Profetul respinge acest plan și acceptă mai degrabă propriul sacrificiu decât proliferarea păcatului și pângărirea noului templu, pentru că, spune el : „*Dacă, pentru ca oamenii să urmeze învățătura mea, e de trebuință să mă leapăd de omenesc, sunt gata să o fac*”.

Am insistat asupra subiectului piesei lui Radu Stanca nu numai pentru că ea e puțin cunoscută publicului, ci și pentru a-i defini specificul. Ne aflăm în fața unei tragedii moderne, realizate mai ales cu instrumentarul teatrului poetic, dar și în fața unui text de mare densitate filosofică, o piesă în care „... *anecdota e întotdeauna numai un pretext pentru niște adevărate parabole filosofice, pentru circumscrierea, într-un chip inedit, a unor drame profane ale cunoașterii*.” (Ion Vartic). Este o paralelă (dar și o ciocnire) între sacru și profan, între senzual și spiritual, încercând să stabilească echilibrul dintre ele, fără de care se pot produce catastrofele. Prin jertfa sa, Profetul va scuti cetatea de o asemenea catastrofă, dar și Regele va înțelege pericolele pe care le comportă o existență dominată exclusiv de instincte.

Pentru regizorul Radu Dinulescu tema de lucru a fost aceea de a înscrie spectacolul într-un perimetru biblic, în zona unei mitologii a sacrului, dar fără o necontrolată ieșire din real, din concretețea existenței umane. Radu Stanca — unul din liderii faimosului Cerc literar de la Sibiu — a fost o personalitate complexă : poet, filosof, eminent om de teatru (unul din cei mai valoroși regizori pe care i-a avut teatrul românesc) și un excelent teoretician al teatrului, eseurile sale stârnind senzație într-o vreme în care dogmatismul era atotstăpânitor. Dramaturgia sa s-a născut din suma acestor laturi, care se unesc și se completează. Radu Stanca știe la perfecție cum se construiește o acțiune, cum se modelează un personaj, are din abundență resurse pentru combustia și profunzimea ideatică necesare, precum și posibilitatea de a învălui totul într-o aură poetică specifică. S-ar părea că în aceste condiții misiunea regizorului este una facilă, dar nu e așa. Din contră, dificultățile sunt mari pentru că trebuie să treacă prin multe „puncte de control”, spațiul de „colaborare” cu dramaturgul fiind li-

mitat. Spectacolul lui Radu Dinulescu își îndeplinește în mare măsură îndatoririle. El vibrează în egală măsură la infuziile religioase cât și la dezlănțuirile vitale ale umanului, își asigură rigoarea și expresivitatea. S-ar putea vorbi însă și de unele deficiențe în materie de tensiune interioară. Regizorul are avantajul de a se putea bizui pe aportul principalilor colaboratori. Decorurile lui Onisim Colta, ca și costumele create de Oana Văran Goia au o remarcabilă funcționalitate, *trăiesc* în spectacol și îl colorează cu pregnanță. La fel și distribuția, cel puțin în punctele principale. Regele propus de Zoltan Lovas este o dezlănțuire de instincte, dar fără să alunece în caricatural (tentații ar exista) totul dominat de o viclenie la fel de instinctivă. În schimb, Marele preot în interpretarea lui Ion Văran are o prezență statuară, sobră, calculată, dar persuasivă. Valentin Voicilă a conferit Profetului o mască în egală măsură hieratică și omenească, sacralitatea personajului imbinându-se cu înțelegerea umană a vieții. Claudia Ieremia (Abigael) ne-a convins încă o dată că este o actriță de excepție. Jocul său este ardent în orice registru, iar modul în care își conduce personajul prin stări și atitudini contradictorii este pe deplin convingător.

Remarci pozitive se cuvin și pentru Liliana Balica, Ioan Peter, Bogdan Costea, Costin Găvază, Călin Stanciu, ca și pentru numeroși actori de frunte ai teatrului care au acceptat să facă figurație într-un spectacol considerat și *al lor*, nu doar al protagoniștilor.

...Și după toate acestea nu ne putem reprimă nedumerirea că o piesă de mare valoare precum *Rege, Preot și Profet* își are abia acum, la 40 de ani de la moartea autorului, premiera absolută la Teatrul de Stat din Arad.

(Revista *Familia*, 11-12/ 2002)

Cuprins

Cuvânt înainte de <i>Mircea Morariu</i>	5
---	---

TEATRUL DIN ORADEA

Între două stagiuni	9
Romulus cel Mare	13
Micul infern	17
Cezar și Cleopatra	20
Un om = un om	24
Apus de soare	27
Pescărușul	30
Vlad Țepeș în ianuarie	34
Regele gol	39
Acești îngeri triști	42
Ploșnița	45
Dictatorul	47
Balconul	50
Fântâna Trevi	53
Resos (Regele trac)	56
Astă seară se improvizează	59
O scrisoare pierdută	62
Diogene câinele	66
Țarul Ivan își schimbă meseria	69
Casa evantai	73
Aniversarea	77
Amadeus	81
Glose la un recital	86
Praf în ochi	89

MARI REGIZORI

<i>Vlad Mugur</i> , <i>Ifigenia în Aulis</i>	95
<i>Vlad Mugur</i> , <i>Vara imposibilei iubiri?</i>	98
<i>Vlad Mugur</i> , <i>Un vis în noaptea miezului de vară</i>	102
<i>Vlad Mugur</i> , <i>Mincinosul</i>	105

Cuprins

<i>Vlad Mugur, Hamlet</i>	108
<i>Crin Teodorescu, Lungul drum al zilei către noapte</i>	113
<i>Liviu Ciulei, Furtuna</i>	117
<i>Radu Penciulescu, Vicarul</i>	120
<i>Dinu Cernescu, Meșterul Manole</i>	124
<i>Aureliu Manea, Rosmersholm</i>	128
<i>Aureliu Manea, Sub clar de lună</i>	132
<i>Ion Cojar, Iphigenia</i>	137
<i>Cătălina Buzoianu, Dimineată pierdută</i>	141
<i>Alexa Visarion, O pasăre dintr-o altă zi</i>	146
<i>Dan Micu, Tartuffe</i>	150
<i>Dan Micu, Jocul vieții și al morții...</i>	152
<i>Alexandru Tocilescu, Concurs de frumusețe</i>	156
<i>Alexandru Tocilescu, Hamlet</i>	159
<i>Valeriu Moisescu, Mizantropul</i>	165
<i>Mihai Măniuțiu, Îmblânzirea scorpiei</i>	170
<i>Mihai Măniuțiu, Lecția</i>	173
<i>Mihai Măniuțiu, În absența poveștii</i>	177
<i>Alexandru Dabija, Ospățul lui Balthazar</i>	180
<i>Victor Iona Frunză, Cruciada copiilor</i>	182

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

<i>Ștefan Vodă cel Tânăr</i>	187
<i>Hora domnițelor</i>	190
<i>Păsărea Shakespeare</i>	193
<i>Noaptea cabotinilor</i>	196
<i>Mormântul călărețului avar</i>	199
<i>Matca</i>	203
<i>Ca frunza dudului prin rai</i>	206
<i>Amurgul burghez</i>	210
<i>Arma secretă a lui Arhimede</i>	214
<i>Cerul înstelat deasupra noastră</i>	218
<i>Regele Lear</i>	221
<i>Evul Mediu întâmplător</i>	226
<i>Dalbul pribeag</i>	231
<i>Amor pierdut, viață pierdută</i>	235
<i>Oedip</i>	238
<i>Cum vă place</i>	241
<i>Rege, preot și profet</i>	244

