

viața artistică



RADU CEONTEA Marele spectacol

teatru

balconul de d. r. popescu

Spectacolul cu puternea dramă a lui D. R. Popescu, *Balconul*, rela și amplă, ca poziție cușugate de secția română a Teatrului din Tg-Mureș prin montarea lui Dan Micu, Alexa Vissariou (Procurorul), Harag György (Marea și Gărbatul) etc. E vorba de conștințarea unui teatru politic în care dezbaterea vizează nu numai reprezentarea, dar mai ales modelarea realității, a conștințelor, în coordonate cu idealurile noastre comuniste. Prin susținerea social-politică, prin structura lor complexă, piesele lui D. R. Popescu servesc și provoacă o astfel de intrinșecare scenică. E expunerea, deci, aceeași a para premisa a dramaturgului lansat cu brio de pe acest podium — cu *Acești ingeri triști* — în săptămăna 1969—70.

Cu gravitate și exemplară responsabilitate artistică și civică, autorul *Balconului* supune unei dezbatere incitante aspecte din lumea și viața noastră. E cunoscut procesul dramaturgului de a folosi ca propusor al acțiunii și conștințului un fapt de excepție din biografia personajelor. În *Pisca în noaptea anului nou* — noaptea revelației. În *Balconul*, aniversarea zilei de naștere (50 de ani) a lui David Ionescu este momentul și nucleul din care pornesc radial, o multitudine de fapte și întâmplări reale sau imaginare, având ca timp de desfășurare prezentul ori trecut și, adesea, simultaneitatea. Drept urmare, realismul frust coabitează cu metafora și simbolul, poziția cu învecuția, subtilul cu grotescul. Pe D. R. Popescu nu-l interesează liniaritatea biografică, faptele nede, ci reflexul acestora în conștință, în moralitatea personajelor.

David Ionescu (fost ilegalist, acum directorul unei unități economice) este supus unui aspru și lucid examen de conștință. Într-un prim strat al structurii *Balconului*, întrebările și răspunsurile, acuzațiile, insinuările și explicitările au, la nivelul limbajului dialogat, o existență concretă, dar, în stratul de adneline, ele se concretizează în existențe. Ideile și termenii antrenați în dezbateri se incorporează în personaje simbolice, plasmute dintr-o materie dramatică densă. Din această perspectivă, personajele piesei pot fi receptate ca ipostaze ale conștințelor lui David, marcându-i lumina, umbrele, cosmarurile. Apariția lor în cursul dezbaterii stădează legile cronologiei, dezvoltarea conflictului nu izează de simple recursuri în trecut, ci totuși se derulează conform cu fluxul discontinuu al conștinței, de unde rezultă și inversarea, intersectarea ori suprapunerea planurilor acțiunii. (Așa se face, bunăoară, că sfârșitul piesei — sosirea oaspeților la aniversare — constituie de fapt începutul ei; așa se explică și apariția în scenă a lui Andrei, tovarăș de luptă în ilegalitate, ucis de călii Siguranței). Frește, dinoaco și dnoeco de stralul simbolic, în cadrul realităților reale, personajele își au biografia lor și existența socială concretă.

Dezbaterea inițiată atinge intensități maxime prin ciocnirea dintre tânărul Adrian, intrinșec și pur, intrinșecul idealurilor noastre comuniste, și grupul birocratilor, cincilor, lingărilor, demagogilor, al proștilor agresivi — numiți de dramaturg molile socialiste —, precum și din confruntarea tânărului cu David Ionescu, tatăl său, pe care-l învinuiește de uzură și de faptul că s-a lăsat înconștințat de „molii”.

Intriga, e adevărat, urmărește crearea unor momente de tensiune, chiar de șoc, dar rostul ei primordial nu constă în exhibarea unui spațiu epic, ci în configurarea unui spațiu tensionat pentru desfășurarea confruntărilor morale. Nicolae Scarlat (dovedind și de această dată măritate și talen) ne oferă o exegeză scenică fidelă textului, cu destule soluții ingenioase. (Mai puțin în actul I, unde interminabilele scene Adrian-voceata urează, uneori chiar picăsc dar aceasta și din cauza lungimilor și stufozității textului). „Vocile conștinței” se perinda și se murrănt în decorul Annei Tamás: un cadru imens, alb, lumină intensă. albă. Senzația transmisă e de frumusețe rece, dar și de rigoare. Adică, totul trebuie examinat, devaluit, adus la lumina zilei, clarificat. Aici, componentul cromatic și lucidității și adevărului este albul. În spatele scenei, mereu, ca un avertisment și o amenințare — balconul, spațiu simbolic unde și prin care tânărul Adrian face dovada supremă a intrinșecității sale morale.

Prin Cornel Popescu, justițiarul Adrian captează valențe desprinse din camilpetresceni căutătorii ai absolutului. În intrinșecția sa, el e asemenea unui Saint Just, dar (în spiritul piesei) actorul completează profilul personajului cu omenie lucidă și caldă înțelegere (în actul III, când are revelația unui perimetru de identificare între el și fondul sănătos ai părintelui său). Economia de gesturi și trăirea interioară bogată sint cele două coordonate ale evoluției lui Cornel Popescu, de la care a rareori se abate. Alexandru Făgărășan reliefează meandrele lui David Ionescu, poate, cu

insuficiență interiorizare. E zbucimut ori tandru în relație cu Adrian („conștința sa tinăra”), e dur și încrincenat când repudiaza „molile”, dar, în examenul de conștință pe care-l traversează, procesul de autocarificare e, citeodată, expozitiv și nu straluminat de resorturi interioare. Pentru Fana Geică, singurătatea egoistă în care Stela s-a autoexilat este tristă. Va încerca deci, cu rezultate notabile, să se identifice și să trăiască drama femeii „cu inima ca un bulgăre de ceară”. În excelenții decor din actul II — expoziția de turid dulce — acruța dă contur spalmeilor, remușcărilor și vinovăției născute din indiferență și abstragere. Mai mult decât plinșerul, i-a-a reținut tăcerile și privirile deoptrivă de tulburate atunci când în scenă se cerne o ceață portocalie și acruța, într-o stare de perplexitate, se confundă cu manechinele expuse; sau tensiunea pe care o degajă în confruntarea cu proprii conștință, Andrei, intrinșecat cu mult adevăr uman și simț artistic de Ion Fiscuteanu. Un fior lunar, halucinant se transmite sălii în momentul ieșirii lui Fiscuteanu din această împărăție a vidului: Fana Geică șterge urmele care i-au tulburat conștința. Pregnantă este apariția lui Mihal Gingulescu (Horea) în costum alb și ochelari de orb. Prezența sa tăcută, inflexibilă, stădează și acuază dereglările de la ordinea morală. Iar replicele sale cu tonalitate profundă, căine ca o ghilotină, sint menite să-l tulbure pe David, să-l trezească din amorțeaă compresurilor. Portretul Voichitei este creionat de Otília Borbáth, fără a-i neglija candorea juvenilă și frivolitatea mai mult sau mai puțin inocentă. Cea mai penetrantă creație actoricească aparține Lívii Delján care construiește caricaturat portretul Rozaliei, într-o compoziție pe cit de mustoasă, pe alt de ferit de cineș și bobotina. Alături de ea, Constantin Doljan (un Alex vicean, viol și demagog), Constantin Săsăreanu (taciturn și agresiv în rolul lui Băsat), Teodor Danetti (caricaturizând subtil proștia și imbubarea lui Căsină), Cristian Ioan (remarcabil în exprimarea nulității și stereotipii lui Taperea), și Ion Rățiu (un Melpomete huliganic, cu pendulări înfătre blazare și încordare agresivă), Ede Bartos (un Toderea nătafet și adormit) — toți aceștia, ipostaze ale conștințelor mutuate, alcătuiesc grupul grotesc al „molilor” sdrizate în piesă și în spectacol. În sfârșit, Ana Nagy Scarlat propagă, prin Fana, o cuceritoare stare de puritate și optimism.

Spectacolul, profund și tăios, urmărește decontarea adevărului, oricât de dur ar fi acesta, pentru că numai așa, luminați de adevăr și dreptate, descoperind și strivind „molile” care dau trecerea omului și societății, putem porni mai departe pe drumul nostru fără oclășuri.

ascensiunea lui arturo ui poate fi oprită!

Pentru dramaturgul Bertolt Brecht nu erau deose aișții nici exiul său, nici tropăriul cadent al hoardelor hitleriste spre național, atunci, în 1941, când, emigrant fiind în Statele Unite, scria *Ascensiunea lui Arturo Ui*. Și nu este oare această saură un provest și un îndemn la luciditate, la salvaguardarea valorilor umane, atunci când fenomene bizare amenință ființa cu dezintegrarea, mecanismul social cu dereglarea și când o epocă își profilează straniu contur? Printr-o subtilă dialectică a insinificărilor și demisticărilor, Brecht dezghioacă procesul de „rinocerizare”, urmărit atât pe plan social cit și psihologic.

În spectacolul secției maghiare a Teatrului din Tîrgu-Mureș, satira brechtiană se precipită spre frontierele tragicului. Ironia și umorul, sarcasmul și grotescul se interferează cu agresivitatea anomaliilor lugubre, într-o unitate stilistică arareori perturbată. Regizorul Kinces Elemér a înlăturat prologul, a eliminat crainicul — comentorul, inscripțiile care în piesă sint foarte frecvente și trimit direct la realitățile fasciste din Germania anilor 1933—1941, la demențiala aventură a lui Hitler în plină ascensiune. Prin această restructurare cred că realizatorii spectacolului au urmărit, pe de o parte stimularea interesului pentru desfășurarea acțiunii (înțelegând prin „didacticismul” brechtian un fapt de artă și nu didaceală), iar pe de altă parte obținerea unui aliaj între atitudinea critică a privitorului și avertismentul lansat, chemarea difuză și implicită la omenia lucidă și activă, aut de necesară în secolul nostru bintuit încă de anomaliile și pericolele. E vorba deci de responsabilitate spectatorului. Spectacolul este profund politic, agitatoric și căsada momentelor comice nu-i niciodată gratuită. „Veselia” degajată se propagă în unde neliniștitoare.

Când coruna se ridică, sala este inundată de o muzică relativ veselă, actorii și figuranții intră în scenă, în tricouri albe, îmbrăcându-i vestoanele, trencurile, punându-și pălăriile atrnate în culc. În final, actorul Tarr László — interpretul lui Arturo Ui — va spune versurile epilogului, un ultim îndemn și avertisment, apoi toți interpretăi vor face operația inversă de la începutul reprezentației, aruncând grămădă pălăriile, trencurile și vestoanele personajelor, rămânând în fața noastră ei, actorii, care ne-au povestit, ne-au argumentat, ne-au conștinținat sentimentele, ne-au obligat la decizii. Am numit aici câteva din imperatiile



Scenă din spectacol

vele „distanță” din teatrul epic brechtian, e-sențiențiale în această viziune spectaculară, fără crispari și fără pedanterie, așa spune, cu o exagatate lejasă.

În rolul titular, acela al gangsterului devenit dicator, actorul Tarr László e remarcabil, rolul acesta fiind definitoriu în biografia sa artistică. Mama și pantomima, gestică și vorbirea desfășurate în largi palete coloristice, tăcerile incrementate, privirile furioșe, degetele încrîngate ca o ghiară de răpitoare, scriperea de ghiastă a ochilor în momentele de demență explozivă, toate acestea configurează un portret de neuit, alcătuit din suprafețe aspre și contururi seci, unghulare. Evident, în cele mai substanțial-expressive, momente ale spectacolului, protagonist este Tarr László. De exemplu când dictatorul în devenire reproduce — amplificând caricatura hazlie în grotesc agresiv — lecția de dicție, declamația și oratorie, de ținută, gestică și mers, lecție oferită de un actor (cabotinizat cu destul aplomb de Ferenczy Csongor). Apoi, rondo-ul aventurii erotice, desfășurat în trei timpuri: plimbarea lui Ui, la braț cu Betty, în zigzag și din ce în ce mai accelerat, cu opriri bruște și încercări dure de a câștiga grațiale soției lui Dulfeet. La catafalcul sotului lichidat, cursa sentimentală continuă, în tușă expresionistă, cu violențări și rostogoliri pentru ca în final să asistăm la triumful grotesc al unei relații sentimentale absurde, cel doi cocoșindu-se în virful tribunei. Să reținem și scena discursului, unde vocea amplificată la megafon, accelerată într-un exces paranoic (accelerarea este un leit-motiv al reprezentației), își pierde conturul uman, devenind bestială, în exclamațiile și tropotele mulțimii împinșite de sinștri gardiști înarmați.

Un aport decisiv la reușita spectacolului îl are, fără îndoială, scenografia lui Romulus Peșeș, excelentă. Decorul unic, masiv, alcătuit din lăzi suprapuse — avem de a face și cu trustul conopidei, nu-i așa? — este mai degrabă abstract, dar cu o mare forță de concret și expresivitate în figurarea atât a interioarelor cit și a exterioarelor, transmitând totodată și senzația de spațiu închis. Masivitatea decorului, colorul auster și rece (de cenușă și metal) — nedipsit însă de nuanțe deschise și calde, discret introduse în costumație și recuzită pentru rimare — susțin și amplifică metafora centrală a spectacolului: „dereglarea” mai sus amintită și, implicit, invitația la luciditate. În acest spațiu scenic sint lichidată bândăkeste cei ce se opun ascensiunii dictatorului, martorii incoruptibili; aici „se finissează” agresorul, tot aici se desfășoară și parodia justiției etc. (În spectacol, parodiearea literaturii ori a filmelor cu gangsteri, sau a dramelor istorice shakespeareane degajă un comic care îngheață zîmbetul.)

În sfârșit, mai trebuie menționată etiva interpreți. Eacs Ferenc (Giri): banditul cu monochlor fumuriu, într-un costum impecabil, cu floare roșie la butonieră și cu nelipsita-i vioară-armă, concentrându-și enismul în zîmbet subtil; Técsy Sándor (Roma): gangsterul dur, măhăalos, lucrind cu cârlige pe față; Kovács Kati (Betty), care trece de la îndurarea la stări convulsive, sfârșind într-un rînjit timp; Gyarmati István (Givola): banditul care-și tirăște piciorul și zîmbetul vicean prin scenă; Toth Tamás (Dogsborough): bătrînul care trebuie să intruchipeze mai pregnant dublicitatea, alteritatea eului.

Trecind peste unele momente de încezeală (mai ales în prima parte), peste insuficiența individualizare a unor personaje (vezi trustul conopidei), spectacolul acesta rămîne, totuși, unul de referință.

ION CALION

un început: săptămăna teatrului scurt

Organizarea primei Săptămăni a teatrului scurt la Oradea (între 23-29 noiembrie 1976, organizatorii fiind *Comitetul de cultură și educație socialistă* și *judetului Bihor, A.T.M.-ul, Teatrul de stat din Oradea și revista Familia*) își află justificarea nu atât în inițiativele actuale ale Teatrului orădean de cultivare a teatrului scurt (din acest punct de vedere, nici un teatru din țară nu se poate lăuda cu un program cit de cit coerent de susținere a piesei într-un act.) cit în bogata tradiție teatrală a Bihorului. Să ne amintim că Iosif Vulcan a fost inițiatorul *Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, iar revista *Familia* (seria veche și seria nouă) a publicat cu o anumită constantă piese într-un act, ca și nenumărate articole de critică de teatru. Și nu întâmplător spectacolele susținute de două echipe de amatori bihorene din Comuna Roșia și Holod (ultimii aducînd pe scenă, după multă vreme de absență, acel *teatru necrisit*, teatru cu adevărat popular, subiect de meditație pentru cei ce cultivă un cludat hibrid între mișcarea teatrală de amatori și autori de multe ori obscuri, ce oferă sistematic și prolific texte îndoielnice, dovedind o totală necunoaștere a rațiunii existenței teatrului popular) s-au numărat printre reușitele acestei Săptămăni, plăcerea jocului, naturalitatea, improvizatia și graul acestor „actori” fiind cuceritoare.

În general, cum am mai spus deja, acest festival de teatru scurt le-a găsit „descoperite” repertoriul pe majoritatea teatrelor parti cipante, prea puține spectacole propuse merind un real interes. Să nu uităm însă că menirea acestui început și laudabilele eforturi ale organizatorilor vizează tocmai scoaterea din anonimat sau nonexistență, cum vrem să-i spunem, a piesei într-un act, re-aducerea ei pe scenă fie din paginile revistelor (destul de zgîrcite cu spațiu în ultimul timp, când e vorba de acest „gen” teatral), fie direct din manuscrise. De altfel, în cadrul colocviului organizat cu acest prilej, majoritatea comunicărilor și a luărilor de cuvînt au susținut cu destule argumente necesitatea unei revigorări a teatrului scurt prin includerea curajoasă în repertoriile teatrelor, altfel situația actuală de „teatru pentru lectură” se poate prelungi nepermis de mult. Oricum, unele izolate încercări de motivație (nerentabilitate financiară, neaderență a publicului, etc.) a absentei teatrului scurt din repertoriile teatrelor profesioniste n-au convins pe nimeni. Săptămăna orădeană demonstrînd că atunci când alegerea e făcută inteligent și cu un scop bine precizat, publicul nu are prejudecăți sau, presupunînd că le are, ele pot fi ușor anulate. Pentru că teatrul scurt permite o abordare mai imediată a actualității, are ritm și, nu în ultimul rînd, soluția unor spectacole cu două-trei piese scurte, ingenios montate și asociate, s-ar bucura, cred,

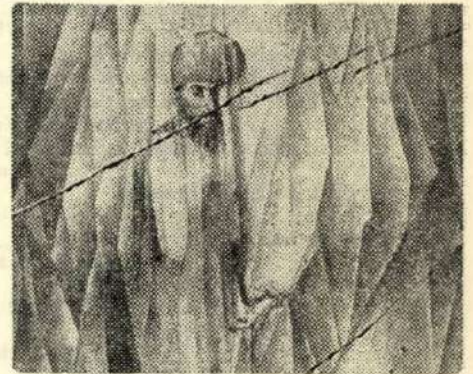
de mare succes. Poate ar fi fost utilă și punerea în discuție a teatrului-cabaret, gen „uitat” din păcate de teatrele noastre, puînd fi însă asimilat, cel puțin deocamdată, de acela al teatrului scurt.

Consemnind utilitatea acestei prime ediții a Săptămăni teatrului scurt, nu ne rămîne decît să-l așteptăm cu speranță ecourile concrete. Iar dacă măcar o parte din ideile excelente aparținînd unor oameni de teatru prezenți la Oradea vor deveni spectacole, vom putea spune că acest început a fost cu adevărat de bun augur.

MIHAI SIN

plastică

salonul județean de arte plastice



VICTOR HAGEA Mihai Viteazul

Este îndeobște cunoscut faptul că o manifestare artusucă de amploare se impune, pe cucează în conștință spectatorului numai în cazul în care poate fi socotită argument, probă pentru existența unei realități artistice esențiale, distincte, sau: „fereastră” prin care aceasta e lizibilă. În pofida unor neajunsuri de ordin „tehnic” — participarea care suferă de un ușor exclusivism municipal ori prezența indecisă, precară a sculpturii — Salonul județean de arte plastice vernisat de curînd la Galerile Fondului Plastic reușește să „dovedească” — în linii mari — o atare existență (mișcarea plastică mureșeană) și, mai mult decît atât: viabilitatea ei.

Firil roșu al expoziției îl alcătuiește, a-venit, propensiunea spre înalta memorie a acestui pămînt, în care libertatea a străfulgerat întodeauna prin jertfă. Penelul, penița sau dalta, puse în slujba evocării istoriei, înceară să contureze, patetic, chipuri ale bărbatilor de seamă ai neamului. răscoliri în filia sa baladescă victoriei. Arzînd în viltățile purificatoare ale motivului din care se inspiră, „picînd cu sufletul”, artiștii se preocupă deopotrivă de reievarea conștințului plastic al acestuia și de rezolvarea sa compozițională pertinentă, sugestivă, incantatorie. Astfel, Hagea Victor — în consens cu fal-mosul adagiu rilkeean după care „esența unui bărbat poate fi mai ușor gîndită în linimite chipului său” — plămădește un simplu dar triumfal portret al lui Mihai Viteazul „sînd neclintit în centru”, într-un joc de planuri verticale — asemeni flumurilor neatrării — subtil modulate în ocră și violet, pelicular. Barabas Eva reușește, în tabloul 1907, să depășească limitele compoziției clasice — așa putea spune chiar că le speculează — însuflețind ecranul printr-un interesant efect cromatic: o lumină verde, crepusculară ce scaldă masa figurativă — răscoluți — într-o atmosferă de „nelume”, de hotărîre fantastică.

Nobletea funciară, de netăgăduit a temei (istoria) — mai ales că meșteșugul, adică ceea ce latini numeau „ars”, este rezonabil — nu poate estompa însă caracterul frust. *Illustrativist* al unor lucrări care ignoră virtuțile metafotice „ingeniumul” — complăcîndu-se în simpla caleherie, maniheistă, a „obiectului” (vezi alături de Bădăscu, pictat cu o sfilciune dezarmantă de Bordi Andrei — tabloul *Viad Tepeș* al lui Olariu Gheorghe care, dincolo de strania masivitate a personajelor, rămîne — din punct de vedere al viziunii — privat de mesaj, opac).

Registrul tematic al picturii cuprinde — ca un corolar — „istoria la zi”, peisajul industrial, spațiul în care bate inima esențială a țării. Dintre cei care consemnează, optimă, stănele vieții socialiste pot fi citați: Barabas István, posesor al unei viziuni mature, aproape „chalconice” și al unei palete încârcate de tonuri profunde, „grele”. Albert László care profesază o optică „magnitudinală”, puțin bombastică asupra lucrurilor, sau Nemes László, oscilînd între improvizatie și violență adolescentină a cromaticei.

Trecînd în revistă și peisajul propriu-zis, unde, în general, domină o ciudată atracție, limitate telurică (natura nu mai este semnificativă deasupra nivelului unui „stat de om”, simptomatice este fie „Incensurarea” programatică, dionisiacă a pastei (Barabas István), fie pensulația „subțire”, fragilă, tatonantă (Barabas Irén).

Grafica excelează în metafore și este, transant, cea mai fertilă parte a expoziției. De la metafora analitică puțîn retorică, de fapt: strategie afectivă a fetelor „obiectului” (Ion Petru Pop) pînă la limpiditatea simbolului, a semnelui grafic (Major Gizella) sau la desenul fin, miniatural, baroc (Vass Tamás), ea împarte revelații stilistice, respiră siguranță, vi-goare.

În ultimă instanță, deși din sculptura prezentată puține lucruri sint semnificative — masivitatea, grandilocvența, forța travaliului lui Izsák Martin, sau felul subtil, muzical în care „îngheață” lumina, în parte, pe Torsul din marmură albă al lui Puskás Sándor, sau prezența simbolistă, „totalitară”, scrijelită în materia blindă — compus de grafit și sulf-din basorelieful lui Barohti Adám — ea împânțește totuși, sensibil, gama de scriături artistice, „polierome”, care fac succesul acestei expoziții, respectiv: a felului în care ea oglîndește nu atât sensul unei mișcări artistice, pastice, cit mișcarea ca atare, „datul”, preocuparea.

NICOLAE ION POP