

Experimente variabile

Conspect laic asupra lumii divine

UN moment experimental interesant trăiește Teatrul din Sibiu; e determinat în principal de regizorul Iulian Vișa și, propabil, de existența studio-ului, amenajat într-un subsol, a cărui capacitate redusă și incomoditate obligă la organizări spectaculare insolite.

Parafraza pe teme antice a lui Radu Stanca Oedip salvat, elogiul adus omului capabil să înfrângă voința zeilor, e considerată de unii un poem nedramatic, de frumoase înfruntări verbale, meșteșugit simetrizate. Scena are însă putința fie să risipească prejudecata ateatralității dramaturgiei poetice, cum s-a întâmplat cu montările, de către artiști iscusiți, ale unor piese de Blaga, fie să complinească prin variația unghiurilor de privire, sau prin cadențe, ori prin tensiuni, ceea ce autorul nu a dat incantațiilor sale. Iulian Vișa, ca regizor și scenograf, a valorat, cu bună tehnică artistică, conflictele lucrării: oamenii se luptă cu zeii, ce orânduiesc în mod capricios destinele, disprețuindu-i și batjocorindu-i pe pămînteni, îndemnându-i să se extermine unii pe alții pentru a-și dobîndi o iluzorie împlinire și izbăvire, pe care însă, descoperindu-le că fără sens, oamenii le refuză, obținînd prin sacrificiu ceea ce puterile celeste nu le-ar fi putut nicicînd dăruia: libertatea de a hotărî în conformitate cu prerogativele eterne ale umanului. Spectacolul aduce, așadar, în prim-plan aceste conflicte, le plasticizează (zeii apar răufăcioși și răsfățați, după o perdea translucidă, Oracolul, mandatarul lor, e agresiv și vicelan). Oedip și adversarul său Eumet (acesta, o imagine izbită a candorii, sol al unei lumi încă neîntinate) se chinuiesc să urce scări, să se aburce pe frîngii, să străbată primejdioase punți între prăpăstii; răscrucea de drumuri, loc al acțiunii, e mărginită, de o parte, de mormane de sfărîmături (un personaj bizar, un clown, descoperă printre ele și cranii ale temerarilor căzuți) iar de cealaltă parte, de șirul lung al încălțărilor celor ce au purces pe acest drum al căutărilor și n-au mai ajuns la țintă. Dîndu-se deci o expresie violentă cadrului și multiplicîndu-i-se semnificațiile, prezentîndu-se, în mod spectaculos, ciocnirea dintre oameni și zei — ce erau gata, la un moment dat, să-și sărbătorească, în mod grotesc, iminentul Triumf — introducîndu-se personaje mute, coruri, s-a obținut o desfășurare mai cert teatrală și, după părerea mea, s-a cucerit și un gînd ateu înalt și pur, pe care alte înscenări ale piesei nu-l relevaseră.

Cum însă viziunea e eteroclită și metaforizările trec și prin unele zone de bizarerie, iar imaginarea divinităților e plată, cum unele semnificații rămîn absconse, iar un element de actualizare, printr-o statuie mișcătoare, e lipsit de rezonanță, experimentalul convinge doar în parte. Nu se poate eluda, desigur, și un anume echivoc al piesei: operînd cu abstracțiuni ea se bizuie mai mult pe antinomiile noționale și nu motivează aspirațiile concrete ale protagoniștilor, astfel că în timp ce peripețiile cunosc convoluții, tragicul, dorit a fi de esență prometeică, rămîne pe orizontala unui plan speculativ. Actorii au fost, evident, țarați de această dificultate artistică, deși Radu

SECVENȚA

● S-ar cuveni, poate, alcătuită o cronologie a filmelor „bine făcute” (ea ar cuprinde, de exemplu, și *Omul în gri* — 1956, nu de mult difuzat la t.v.). O astfel de selecție ar ajuta spectatorii să descifreze sub ridurile timpului, dincolo de formule și ticuri demodate, virtuți caracteristice fiecărui stadiu de evoluție a celei de a șaptea arte. Structurile narative, modalitățile de elaborare a spațiului, acuitatea discursului filmic modern s-au schimbat, dar nu numai prin intermediul creatorilor de geniu contemporani. Chiar o peliculă simplă, însă solid construită, după canoanele cunoscute și recunoscute de profesioniștii ecranului din anii '50, nu mai seamănă aproape deloc cu o alta aparținînd aceleiași categorii, dar realizată două decenii mai tîrziu. Tainele maestrilor rămîn închise în operele lor, totuși ele transformă treptat însuși modul de a gîndi și înțelege cinematograful, iar prin lungile serii de producții medii (influențate, crescute în umbra capodoperelor) pătrund în limbajul comun, remodelează gustul marelui public și pregătesc climatul pentru viitoarele pelicule de excepție.

I. e.



Nebunul se întoarce de Dario Fo (Brașov). Ziarista (Coca Bloos) luînd un interviu-surpriză Nebunului (Mircea Andreescu)

Basarab i-a dat lui Oedip contur de măreție simplă și freamăt existențial, iar Anca Neculce-Maximilian, nevoită să lupte cu frugalitatea sevențelor erotice (scrise sumar și regizate tot astfel), a înobilat-o pe Antigona cu chinul neînțelegerii, interpretînd patetic sentimentul eşecului. Căci fiica lui Oedip e doar groază, supunere și oboseală, n-are zborul răzvrătirii. Reușit e intruchipat Eumet, de Virgil Flonda, în veșminte albe ale altui timp decît al tragediei, cu fața iluminată de puritate, ducînd cu sine cufărul de păpuși al unei copilării încă neconsumate. Actorul gradează stările cu eleganță. Oracolul e neconvîngător, dar nu din cauza interpretului Ion Buleandră, altminteri singurul din lumea celestă a spectacolului care are țînută.

Implicarea spectatorului

TIGRUL, piesă mai veche a lui Murray Shisgall, lucrare modică despre oameni frustrați, insingurați și refuzați, și despre violență (privită cu seriozitate, ca fenomen social, dar conspectată și în ipostazele ei parodistice) a fost plasată ingenios de Iulian Vișa în studioul-pivniță de la Sibiu, printre mobile vechi, inutile, stilpi de susținere și... spectatori, nevoiți să ia loc chiar acolo; adică în încăperea factorului poștal agresiv, care sechestrează o respectabilă burgheză, cu intenții deloc agreabile (printre ele, fiind declarată și aceea a exterminării încarceratei). Personajele îi agrează și pe spectatori (în chip nostim — dar nepregătite să facă față imprevizibilelor consecințe), trăiesc temperamental drama mărunță și, cu bună autoironie, răsturnarea ei într-o comedie (plăpîndă). Spectacolul are meritul de a dezvălui tristețea noului cuplu, în care teroristul furibund devine, pînă la urmă, docil prizonier al voluntarei și duplicității doamnei, ambii exersînd o sărmană răzburare împotriva trailului lor derizoriu și comprimat de pînă atunci.

Interesant condus de regie printre atîtea obiecte adverse, debutantul Florin Anton se desfașoară cu nerv și se stringe în sine cu dibăcie, își moalează inteligent glasul, creează, inventiv, clipe de suspens și spirituale diversuni. Dana Bolineanu îl secondează în același ritm, avînd pasaje mai albe dar crescîndu-și personajul spre final, pînă la excelenta scenă ultimă, cînd își manifestă ascendența asupra bărbatului cu acea metalică hotărîre cu care, cînd o femeie dă de înțeles partenerului că friul pierdut de el e în mina ei, acela înțelege că faptul e definitiv.

Cîștigul experienței acesteia de atelier e lansarea actorului tînăr — printr-un exercițiu dificil (izbit) — și verificarea (reușită) a adevărului unui nou spațiu teatral. În rest, firește, sint de așteptat alte ambiții repertoriale și regizorale.

O simfonie soresciană a destinului

DE CITE ori vezi pe scenă o piesă de Marin Sorescu, descoperi în ea noi frumuseți și înțelesuri. În *Mateu* — la Brașov — parcă s-a vădit, și mai puternic, armonica alcătuirii a acestei admirabile drame ontologice. Și parcă au răsunat și mai vibrant acordurile ei majore, de simfonie a destinului. Femeiamă singură, în furtună, împotriva-și cu spaimă, luptînd cu eroism, bravînd, batjocorînd stihile, găsînd ideea necesară perpetuirii ființei, sacrificîndu-se cu simțul datoriei împlinite, e un simbol de mare altitudine umanistă. Bătrînul, pregătindu-și trecerea în neființă cu ceremo-

nial chtonic, respingînd — cu o ironie venită dintr-o mare superioritate morală — asaltul năvalnic al elementelor dezlănțuite, lăsînd un legat spiritual celui ce-l urmează, e de asemenea un simbol românesc mare, de constanță în continuitate.

Sergiu Savin, văzînd în drama soresciană mai cu seamă generalitatea și mai puțin specificitatea, a restrîns portanța artistică a spectacolului. Tot astfel a redus, fără motivație, umorul piesei: acesta nu îi e însă adăugat lucrării (deci facultativ și, la nevoie, epurabil) ci consubstanțiat, exprimînd o atitudine în fața vieții. Lipsa de umor l-a și anulat, în parte, pe remarcabilul actor Costache Băbi (în rolul Moșului — acum vag și trecător), după cum l-a mai subțiat (prin devitalizare și expurgare de umor negru) pe băiatul surprins de ape într-un copac, unde își va ține în brațe, trei zile, logodnica moartă (Nicolae Manolache — jucînd, altfel, cu seriozitate și dramatism.) Regizorul l-a dat însă o linie interesantă eroinei, Irina, care gîndește intens toate cele ce i se întîmplă, biruindu-și prin înțelegere profundă stările omenestii panicarde, cucerînd treptat, fără bravură goală, un pisc al atitudinii eroice. Virginia Itta Marcu, demarînd ceva mai sovăielnic, ascende apoi spre culmi printr-o interpretare rațională, de mare forță, realizînd scintilei finalului cu fiul ridicat deasupra apelor și așezat pe sicriul bătrînului. Actrița dă valoare alegorică **Femeii**, dezvăluînd — cu exactitate în perceperea nuanțelor și un simț scenic deosebit, cu acuitate tragică însă conținută, într-o revelație continuă a esențelor, cu refuzul clamorilor, exprimîndu-se vocal și gestual în clarități cristaline — calități generice ale semenei noastre de toate zilele. În primul rînd, energia cu care **mama**, cheltuiînd fantezie, umor, speranță, spirit de jertfă, într-o splendidă stăpînire de sine, își îndeplinește, în catastrofă, prerogativa-i esențială: păstrarea ființei.

Fiind una din rarele împrejurări în care regizorul se dovedește și un bun scenograf — aici găsînd, printr-o pinză cafenie sfîșiată, ce se înalță mereu, o convenție puternic semnificativă pentru terificarea năpustire a apelor asupra oamenilor — ne face plăcere s-o semnalăm. Împrejurarea. Dacă măștiile momiilor ar fi fost mai expresive (ca și apariția lor dealte), semnalarea de mai sus ar fi vizat întreaga plastică a reprezentației.

În schimb, muzica lui Dorin Liviu Zaharia e de apreciat fără rezerve, natura ei melopeică, sonoritățile aspre și colțuroase, puțin ciudate, izbucnirile și do-

molirile, căptușînd spectacolul cu un strat de tristețe autentică, esențialmente dramatic.

Politică și macaronade

SPECTACOLUL brașovean **Nebunul se întoarce** dă mai puțină satisfacție. E vorba de piesa italianului Dario Fo (care se joacă la Craiova sub titlul **Moartea accidentală a unui rebel** — traducerea, Angela Ioan), readucîndu-l în atenția noastră (căci ne-a mai fost oaspete) pe unul din cei mai importanți dramaturgi europeni de azi, autor eminamente politic. Nu e numai scriitor, ci și conducător de trupă, animator, regizor, teoretician, militant de stînga, căutînd, în activitatea teatrală — cum spune Valeria Tasca, ce i-a editat, nu de mult, o culegere de piese, articole, manifeste — să construiască „o structură de comunicare deoptrivă critică și imediată”. Această structură conține de obicei o idee de esență revoluționară și o modalitate de expresie tragi-comică, pe stilul farsei. Piesa pentru care atît de oportun a optat teatrul brașovean, intențea un proces poliției italiene, bănuită și a fi împințită de foști fasciști, dar procuror incrimîndor și demascator, în cazul în speță (al unui pretins anarhist, desore care s-a declarat că s-ar fi sinucis) e un alienat mintal, suferînd incurabil de o veselă schizofrenie. Adevărul va fi demonstrat indubitabil, nu atît prin investigațiile eroicomiche ale nebulului, cît prinuciderea lui în același mod în care fusese asasinat și precedentul deținut.

Regizoarea Olimpia Arghir disociază, firesc, cele două aspecte fundamentale. Ea a mai elaborat spectacole politice, e atrasă de acest tip de teatru (*Cîntecul fantezei lusitane*, colaj după Peter Weiss și alții, *Capete rotunde și capete jughive* de Brecht etc.); aici a dat o ramă imediat actuală subiectului, protejînd fragmente de jurnale cinematografice italiene cu efecte ale acțiunilor teroriste și riposta formidabilă a maselor, a tuturor organizațiilor politice democratice, la Roma sau la Bologna. După ce filmul se stinge, scena readucîndu-ne în imobilul poliției, într-o cameră rece, cu pereți de metal, ca o cușcă, avînd uși mascate (concludent proiectată de Puu Antemir), — singura ieșire pentru cei intrați aici sub culpă fiind, după cît se pare, fereastra (pe care se va și spune, dealfel, că anchetații „au sărit”) — intrăm într-o atmosferă de farsă; li se joacă spirituale renghiuri (pînă la un punct) copolilor, siliți să se autodezvăluie și, pe deasupra, să se mai și incalere. Însă mijloacele scenice devvalorizează materia literară. Factura rocambollescă a acțiunii și aspectele de arlecchinadă reprezintă o formă. Sub ea e pamphletul politic, cu rechizitoriul amar și denodămint funest. Ceea ce fac acum actorii, căutînd — în rostire galopantă și în gaturi mărunte — o modalitate comică macaronară, e adesea contrariant. Și împotriva spiritului piesei, a tendinței autorului, a conceptului regizoral — dacă l-am înțeles exact. Talente de mina întii ale trupei (Mircea Andreescu, Dan Săndulescu) se irosesc în pozne piperice, practicînd un joc maculat, în care se mototolesc replici importante și se zdrențuiesc situații definitorii. În această privință, Paul Lavrie — a cărui naturalețe robustă am admirat-o nu o dată (recent și într-un film) — bate, în rolul Chestorului, un record de interpretare grobiană, cu rostire aproape îninteligibilă. Dan Dobre (un comisar — ceva mai clar și mai ponderat), Coca Bloos (o ziaristă — începînd bine și sfîrșînd precipitat), Nicolae Alboni (un agent nerod — jucat reținut, curat) sînt menționabili.

Dintr-o piesă atît de îmbibată de actualitate politică și original fasonată comic a ieșit, astfel, o suită de scenete în formula telealbumului duminical. Puțin.

Valentin Silvestru



■ În cadrul fazei finale a Festivalului național „Cîntecul României” (teatre profesioniște), Naționalul tirgu-mureșan (secția maghiară) a prezentat la București spectacolul *Există și o asemenea dragoste de Hajdu Győz*. În fotografie, actorii Adám Erzsébet și Toth Tamás