Peter von Becker *

Tabloul al doilea al libertății

Devreme tîrziu

El vine atunci cînd se crapă de ziuă
cînd poeții dorm
neașteptat
pe ceață
ca un prinț indian
fără un sunet
căci vrea

să audă tăcerea.

Iar noi ne trezim
prea tîrziu
indignarea
nu mai duce nici o mînă
la cap

și peste tot sînge
în fața gurii
privim încordați
după limbile noastre.

Afară însă
e liniște
lumea încă
mai doarme.

Natura

Marcel Proust
punea să fie schingiuiți șobolanii
valetul
le scotea uneori
ochii, aducea
apoi animalele
în salonul închis
și urmărind goana lor oarbă
studia Proust
dintre toți artiștii
cel mai sensibil
sistemul ciudat al disperării

studia Proust
la lumina luminărilor
natura.

Tabloul al doilea

Iat-o ieșind
din hotel în lume
afară un pas
aceasta e
ora lui Caliban

acum ea rezistă
negrelor priviri
în adîncuri
a fost orbită acuma vorbește
despre memoria oamenilor

Sap pînă dau
de ceasul care pe vremuri
a fost inima mea.

Peisajul Electrei și deschizătura ei
luminoasă — de-ar extrage numai
din această gură
bulgărele mut
tăcerea străbătută de artere

iar în mîini își ține
creierul.

Ușor acum
capul ei
numai mirare nimic altceva
în vînt fără nori

astfel pictează ea
o actriță tabloul

tabloul al doilea
al libertății.

Un clasic. Chausseestrasse

Frica celui de toți cunoscut
de a fi îngropat de viu

de aceea dispoziția
ca a doua zi chiar
să-i fie deschisă carotida.

Dar sicriul n-a fost din lemn
un sicriu
de oțel
cu mătase albă înăuntru

mătasea
se spune
era un dar din partea
muncitorilor oțelari.

Astfel odihnește
mort capitalul
tezaur în safé
foarte rece și moale

rúginii
ce vine
Brecht îi arată colții.

Autoportret

El iese
din ramă
în semiprofil
și ca șterse de vînt
sunt trăsăturile un zîmbet
trece iute prin capul tăiat în ceață
secretul lui păstos

odihnea moale
mîna lui dreaptă
pe rama pictată,
aproape lemn ea însăși deja
un triumf
al pigmenților și venelor
fără mînie.

Atît de calm e artistul
cînd atîrnă
la urmă
de artă.

Traducere din limba germană
de Victor SCORADEȚ

* **Peter von Becker** (n. 1947), redactor al prestigioasei reviste germane „Theater heute", este nu numai unul dintre cei mai importanți critici de teatru din Germania, dar și un foarte apreciat poet. Poemele din acest grupaj au fost preluate din volumul „Die kopflose Medusa" (Meduza decapitată) apărut la Suhrkamp Verlag.

Victor Scoradeț

Tristeți și bucurii provinciale (VI): Provincia noastră „europeană"

Iată că o nouă stagiune liberă se apropie de sfîrșit. O stagiune în care revista „Contemporanul — Ideea europeană" a căutat să se apropie mai mult de teatrul din provincie, cu speranța descoperirii de noi „capitale" ale unui fenomen artistic prea important și prea viguros pentru a încăpea într-una singură : teatrul românesc. Iar provincia nu a făcut decît să confirme, cu toate că a avut adeseori de depășit dificultăți mult mai mari decît acelea cu care s-au confruntat teatrele din București.

De altfel, încă din stagiunea trecută existau semne mai mult decît încurajatoare. Iar cel dintîi teatru care a reușit să „concureze", în plan internațional, „marile puteri" bucureștene — am numit TNB și Bulandra — a fost o trupă din provincie : e vorba de Naționalul craiovean. Față de succesele amintitelor teatre bucureștene, acela al uluitorului spectacol „Ubu rege cu scene din Macbeth" avea, în plus, meritul de a impune, afară, un nou nume de excepție al regiei românești, acela al lui Silviu Purcărete, demonstrînd totodată că nici cenzura draconică, nici salamul cu soia nu reușiseră să înăbușe teatrul nostru. Și iată că, în loc să se mulțumească să exploateze la nesfîrșit spectacolul care i-a deschis drum în lumea bună, excepțională trupă din Craiova își asumă „riscul" unui nou spectacol de anvergură — „Titus Andronicus" de Shakespeare, în regia aceluiași Silviu Purcărete —, spectacol primit cu căldură în chiar „sediul" japonez al teatrului elisabetan...

Dar dacă, așa cum am mai afirmat și cu alte prilejuri, Craiova izbutise încă din stagiunea trecută să pătrundă în clubul teatrelor noastre de elită, iată că și alte trupe mai puțin favorizate de soartă (a se citi : tranziție) fac eforturi apreciabile și adeseori apreciate de a participa la „descentralizarea" fenomenului nostru teatral. La Piatra Neamț, de pildă, Teatrul Tineretului — atît de îndrăgit și de bine cotat cu ani în urmă — este pe calea cea bună spre o reală întinerire și spre o binemeritată integrare în circuitul valorilor europene. În acest sens, festivalul internațional desfășurat în luna mai a acestui an la Piatra Neamț este nu numai un act de curaj (și — în actualele condiții — dovada unei energii organizatorice de excepție), dar și un mijloc binevenit de sincronizare cu tendințe mai noi ale teatrului european.

În fine, un festival internațional a fost găzduit, în premieră absolută, de către Teatrul de Nord din Satu Mare, zonă în care cultura pare să aibă o miză deosebită. Cu interes este așteptat și un alt festival cu participarea unor trupe din afară, ce va fi organizat la Tîrgu Mureș, oraș în care teatrul are de asemenea un cuvînt important de spus în instaurarea statornică a normalității.

Proiecte europene existau și la Sibiu — și pe bună dreptate, dacă avem în vedere transformarea extraordinară pe care a cunoscut-o trupa sub direcția lui Iulian Vișa. Sperăm doar ca boicotul relativ de care a avut parte Teatrul de Stat din Sibiu din partea presei (și) cu ocazia recentului său turneu în Capitală să nu-i descurajeze pe sibieni (care mai că ar avea dreptate să vorbească de un eventual „complot" împotriva lor...) și ca proiectatul festival international Shakespeare în aer liber să nu rămînă un simplu vis.

Un alt mare oraș transilvan vine și el să confirme această adevărată „suprapopulare cu teatru" a acestei zone a țării, e vorba de Cluj. Recentul triumf înregistrat de Naționalul din Cluj la Budapesta cu spectacolele „Lecția" de Eugène Ionesco și „Marat-Sade" de Peter Weiss în regia lui Mihai Măniuțiu și, respectiv, Victor Ioan Frunză confirmă nivelul de excepție al ansamblului clujean. Acesta este completat în chip fericit de secția maghiară care beneficiază, și ea, de un regizor de valoare : Gabor Tompa. (O cronică a celui mai recent spectacol al său poate fi citită în această pagină).

Există în provincia noastră, și suficiente zone... provinciale, locuri unde nu se (mai) întîmplă nimic — cel puțin deocamdată. După cum există și orașe în care se pare că începe să se întîmple ceva. Este cazul Galațiului, al cărui Teatru de Stat s-ar zice că e pe cale să revină la viață sub direcția lui Adrian Lupu, căruia îi revine cu siguranță meritul deloc neglijabil al montării, în premieră la noi, a uneia dintre piesele cele mai importante ale lui Rainer Werner Fassbinder : și, nu în ultimul rînd, acela al punerii în scenă a uneia dintre putinele piese românești postrevoluționare, „Transfer de personalitate" de Dumitru Solomon. (Ambele spectacole sunt comentate în pagina noastră de teatru). Sunt opțiuni care, mai ales pe fondul unei stăruitoare derute repertoriale, anunță un program cît se poate de interesant.

Mircea Ghițulescu

Ionesco, închis în propria simetrie

În urma unor tentative bucureștene incerte (**Ce formidabilă harababură, Regele moare**) care să adăugau unor eșecuri anonime (**Rinocerii**, la Bîrlad) și unor strădanii lipsite de strălucire (**Victimele datoriei**, la Ploiești), după **Englezește fără profesor** de la Chișinău în care basarabenii au pompat tot ce știau ei despre teatru — și știau prea multe — nu mai credeam că este posibil astazi un spectacol, nu mare, dar satisfăcător cu o piesă de Ionesco. Lucrurile nu stau chiar așa, după cum a dovedit **Mihai Măniuțiu** cu **Lecția** (Teatrul Național Cluj) și, mai recent, **Tompa Gabor** cu **Cîntăreața chelă** (Teatrul Maghiar Cluj), două tipuri total diferite de lectură a textelor ionesciene. Mai voluntar, Mihai Măniuțiu îl aduce pe Ionesco în miezul crizei politice contemporane. Mai detașat și estet, Tompa Gabor examinează din interior posibilitățile teatrale ale unui text celebru pentru atacul violent împotriva teatrului verbal, întreprins, paradoxal, cu mijloace verbale. Geniul lui Ionesco este, în orice caz, verbal nu vizual, motiv pentru care oamenii de teatru se simt totdeauna obligați „să căptușească", să umple textul, să inventeze (în marginea lui) acte și imagini. Ghidat de exactitatea bunului gust dar și de o cultură temeinică a „cazului", Tompa Gabor refuză adaosurile dar și monotonia imagistică, reușind să facă un spectacol adevărat dintr-un text ce riscă să rămînă doar un document teoretic al anti-teatrului. Regizorul își asigură o încadrare inspirată a textului (scenografia, Iudith Dobre Kothay) : o cutie muzicală cu păpuși ce se mișcă mai mult sau mai puțin în ritmul muzicii mecanice, o jucărie cu arcul răsucit la maximum încît plesnește în final, iar spectacolul se rostogolește de la coadă la capăt ieșit de sub control. „Universul întreg — o știm încă de la Martin Luther — nu e decît uriașul teatru de păpuși al lui Dumnezeu", semnalează Ion Vartic o afirmație a lui Eugen Ionesco. Și mai departe: „Totul e o cutie, cineva o ține în mînă. Noi suntem soldații de plumb". (Eugen Ionescu, **Eu**, Ed. Echinox, **Postfață).** Fără a fi neapărat o ilustrare a acestei idei, spectacolul lui Tompa Gabor se îmbogățește pornind de la ea. Un saltimbanc în chip de magician de bîlci în fața unei enorme vitrine cu păpuși, ne invită să pătrundem dincolo de aceasta pentru a vedea păpușile la lucru, în mărime umană. Tema e veche, numai că Ionesco nu o enunță ca Alecsandri („lumea-i plină de păpuși, de tot felul, mari și mici"), nici nu o comentează ci o **configurează** ; marionetele sale au trecut din metaforă în realitate, din social în existențial și din profan în sacru ; un sacru ionescian pe care îl percepem referențial, prin raportare la sus pomenitul citat. Ele nu mai au utilitatea satirică străveche, nu mai sînt avertismente caricaturale, ci destine constituite, cu limbaj și legi proprii.

Costumele sînt ingenioase. Doamna Smith (Spolarics Andrea, cu o grație nostimă de parodie) e o păpușă japoneză de pe cești de ceai, în timp ce domnul Smith (Boer Ferenc) e o păpușă cu arc, propulsată uneori în acțiune de un resort situat pe suprafața scaunului pe care obișnuiește să citească ziarul. E ca o morsă împăiată, hazliu și terifiant în același timp. Costumele lor sînt interșanjabile încît, la a doua apariție, Doamna Smith este jumătate din domnul Smith și invers. Celălalt cuplu, domnul și doamna Martin sînt păpuși scoțiene, Pánek Kati are o figură aiurită și netoată, alcătuind împreună cu Bács Miklos — cu o mare mobilitate a expresiei — un reușit cuplu comic. Scena recunoașterii dintre domnul și doamna Martin se petrece pe fondul unei activități conjugale pline de vitalitate, absurdul situației fiind dus la paroxism. Căpitanul de pompieri (Biró Jozsef) este un soldățel de plumb cu tulumba la brîu ; ca și la celelalte personaje, fardul, o anume înțepenealā și transparență a obrazului, te proiectează într-o lume jumătate mecanică, jumătate umană. Mai puțin izbutită ni s-a părut tripla apariție a lui Mary (László Zsuzsa). Ca și în cazul lui Salat Lehel (Un Pierrot) a lipsit inițierea în pantomimă fără de care mișcarea fără text devine stînjenitoare. Vitrina cu păpuși coboară peste o lume mecanică, ce nu mai poate adăuga nimic în plus în afară de propria ei repetare dereglată. Spectacolul se închide și el în propria lui simetrie.

Miruna Runcan

Oglinda care înlocuiește cerul

Opțiunea regizorului **Adrian Lupu** pentru punerea în scenă la Galați, a piesei lui **Rainer Werner Fassbinder, Libertate la Bremen** ar putea fi explicată pe cel puțin trei niveluri, toate egal de curajoase. Mai întîi ar fi cel de prestigiu, avînd în vedere faptul că opera de dramaturg este în întregime necunoscută în România, spre deosebire de opera cinematografică a marelui regizor german, despre care totuși se mai știe cîte ceva. O premieră pe țară cu Fassbinder la Galați e în sine un eveniment. Apoi, un asemenea tip de text dramatic, propunînd o estetică „activă", pe cît de specială pe atît de riguroasă, nu e o confruntare ușoară, dacă ne gîndim că modalitatea românească de a gîndi teatrul nu a parcurs acest experiment (spre deosebire de experimentele anterioare, aparținînd deceniilor '50—'60). De aici mai departe, **Libertate la Bremen** presupune, pentru echipa de interpreți, un efort dublu sau chiar triplu față de orice alt tip de text dramatic cunoscut : asimilarea intelectivă a unei structuri dramatice neobișnuite, apropierea psihică de un univers în totalitate — aș zice — străin, în fine elaborarea unei formule expresive, a unui stil, unitar, coerent. Iată de ce ,dintr-un punct de vedere, piesa „Balzacului" contemporan poate fi privită și ca un soi de terapie de șoc profesională.

Foarte preocupat, obsedat chiar, de abisurile sufletului feminin, și pornind de la un motiv real șocant, uluitor, — o femeie care săvîrșește un lung șir de crime monstruoase, la începutul secolului trecut —, Fassbinder elaborează aici o construcție dramaturgică secvențială, în care socialul, religiosul și filosoficul chiar se combină și se dizolvă într-o pastă groasă, a analizei psihologice. Refuzînd deopotrivă psihanaliza dar și carteziansmul didactic, autorul compune într-un ritm diabolic, prin fine contrapuncturi și stranii repetitivități, o poveste ce se dorește simbol dar nu metaforă.

Punerea în scenă reduce la minim artificiile tehnico-ambientale, concentrîndu-și întreaga energie pe forța de expresie a actorului. Fassbinder „se joacă" de-a realismul atît de dibaci, încît funcția „activă", energizantă față de idee, a propunerii sale poate provoca cu ușurință confuzii de interpretare, de la virtuala lectură demonstrativă la cea pur și simplu polițistă. Mai mult, calea cea mai primejdioasă și cea mai depărtată de esență — mă întreb acum dacă observația asta este un efect al textului sau unul al spectacolului — pare a fi lectura culturală. Încît parcă te încearcă jena să faci apel la multiplele interpretări moderne ale Medeei, să cauți legăturile subterane ale temei și eroinei cu prea celebra doamnă Bovary, sau la evidentele înrudiri ale acestora cu mai vîrstnica **Nora** a lui Ibsen...

Regia și scenografia ne propun un spațiu auster, separat de sală, de-a lungul unui prolog, prin voalul transparent al unei cortine cu rol emblematic : mecanica mută a vieții cuplului burghez ne este astfel oferită ca un strat de humus primordial, în care sînt înfipte rădăcinile tragediei. Alte două spații laterale vor rămîne, de-a lungul întregii desfășurări scenice, aburite de văluri similare : dormitorul, motor ascuns al conflictelor sucecesive, și bucătăria, laborator ermetic al otrăvirii. În afara cîtorva simple elemente de mobilier, fundalul alcătuiește un fel de antreu îngust, ale cărui ferestre nu duc nicăieri, în profunzimea căruia o platformă mai înaltă ascunde niște scări presupuse către un exterior inexistent. Deasupra acestei platforme tronează o oglindă prelungă, înlocuind ultima ieșire posibilă, aceea prin cer. În prosceniu, un crucifix întunecat, aproape strîmb, capătă o funcție scenică foarte specială, adăpostind un loc al reitărării, în care rugăciunea se depărtează treptat de sensul ei originar, acela de spălare, și devine drog, defulare, marcă a crimei, hotar între o stare și alta a mecanicizării psiho-mentale a eroinei.

Regia luminilor poate fi decodată mai degrabă în intenții decît în realizările concrete : imperiul umbrelor căruia regizorul pare a fi dorit să-i confere densitate în fața spectatorului nu reușește să se întrupeze decît pe alocuri, din pricina imperfecțiunilor tehnice și de execuție. În locul clarobscururilor și strălucirilor straniu deformante ale oglinzii, spectatorul este silit să descifreze gestul și chipul sub palide și inexpresive griuri.

Sobrietatea dorită de regizorul **Adrian Lupu** în ceea ce privește compunerea spațiilor se conjugă cu intenția sa majoră, cred, aceea de a obliga „povestea" să se lase supusă și revelată de însăși ființa umană care intră în jocul ei diavolesc. La acest nivel, deci, lucrurile se cer analizate atent, fiindcă, hipertrofiate, raporturile dintre ansamblu și soliști apasă cu grele responsabilități asupra interpreților. Stilul de joc al întregului spectacol este unul extrem de dificil, deoarece își propune să armonizeze extremele, adică un anume tip de expresionism gestual cu o maximă interiorizare. Această coincidență a contrariilor (din punctul de vedere al performanței actoricești, vreau să zic), e pîndită în permanență de primejdia alunecării în naturalismul desuet ori în schematismul exterior — ceea ce uneori se și întîmplă —, și numai puterea de a rezista acestei gimnastici pe muchea cuțitului reușește să dea trup și respirație verosimil-neverosimilei istorii.

Două sînt, în materie de interpretare, propunerile cele mai apropiate de izbîndă. Mai întîi, spre binele spectacolului, cea a **Lilianei Lupan**, în Geeshe, rol pe umerii căruia se sprijină întreaga arhitectură dramatică și scenică. Actrița face un efort greu imaginabil de la doza, la intervale extrem de scurte, nu în primul rînd vîrstele „personajului", ci, mai ales, infinitele lui motivații, sub semnul unei lucidități asumate. Tema salvării, a eliberării prin crimă, este dezvoltată de actriță cu minuție de la exasperarea frustrării la frenezia erotică, de la disperata încercare de a păstra, încă, spațiul refugiului în copilărie la revolta integrală pînă la treptata mecanicizare, în gesturi frînte și priviri strălucitor înghețate, greu de transpus în cuvinte. Acest proces de automutilare „la vedere" e cu atît mai dificil cu cît drumul e anti-catartic, de la apoteoză la stingere, fără nici o acceptare, și, mai ales — aici cred că putem vorbi de o reușită cu adevărat profundă — fără nici o concesie făcută patologicului.

De asemenea o performanță ne oferă **Vlad Vasiliu** în Mikael Gottfried, amantul visat, acest partener lunecos și etern dezamăgitor, slab și puternic totodată, al eroinei. Actorul alege să-l întrupeze din infinitezimale nuanțe, de la victima senzuală la călăul de cătifea, de la escrocheria minoră la foamea înfrigurată, egală cu teroarea, de a se elibera. Vlad Vasiliu imprimă personajului o treptată mișcare excesivă, circulară, de animal încarcerat, menită să intre în opoziție cu straniul imobilism vindicativ al Geeshei. El e violent doar în clipele de insinuare maximă a unei voințe străine, de care se apără stîngaci și instinctual, și își ritmează abia simțit gestul emblematic, acela de a-și controla, narcisic, pieptănătura (în contrast cu progresiva ei despieptănare). Relația scenică dintre Liliana Lupan și Vlad Vasiliu mi se pare a împlini cheia de boltă a întregului spectacol.

În rest, echipa e mai puțin omogenă, disfuncționalizînd, pe alocuri, „foamea de stil" pe care pare s-o intenționeze reprezentația, probabil din pricină că nu toți actorii au înțeles sau au putut să-și asimileze funcția primordial simbolică. Se conturează bine **Marcel Hirjoghe** în Miltenberger, masiv, lemnos, opac și grobian pînă la agresivitate, **George Serbina** în Johann, rece și stupid ca o lamă de oțel de ghilotină (asemenea mărcii de orbire obtuză pe care o reprezintă), **Tamara Constantinescu** în Luisa, amestec isterizant de curiozitate atițată erotic și platitudine fără speranță. **Ioana Citta Baciu** în rolul mamei, un simbol al fadei soluții pe care o oferă o maternitate ce-și refuză carnalitatea, evoluează, din păcate, mai degrabă confuz, din dorința de a încărca dramatic personajul cu „trăiri" vizibile.

Efectul spectacolului e straniu, fiindcă el refuză judecățile de gust. A fi impresionat, e (dar cîți înțeleg asta ?), mult mai important decît „a-ți plăcea". Neobișnuita structură la care, text și reprezentație, îl obligă pe spectator să reacționeze își face efectul cu întîrziere, în spațiul lăuntric, al meditației. Constați treptat, după cîteva ore sau zile, că imaginile refuză să plece din tine, și întrebările să dispară în colbul cotidian în care nu sînt permise răspunsuri. Mișcarea sacadată, reiterarea spiralată a poveștii și a întrupării ei devin grăitoare, iar ceea ce părea didactic se dovedește a nu fi așa, transgresînd într-un spațiu mult mai profund, pe care, ciudat, constați că-l conține chiar titlul. Aș zice acum că lectura lui Adrian Lupu asupra **Libertății** lui Fassbinder este coroziv meta-fizică (adică una a descompunerii, a degradării fizicului în absența instanței salvatoare), și ne trimite la limita criminală din noi înșine, atunci cînd intrăm în jocul damnat al „imitării" lui Lucifer. Așa încît, la urma urmei, faptul că „piesa nu mi-a plăcut" cînd am ieșit din sală poate să fie tocmai secretul ascuns în spatele nevoii de a o mai revedea.

C. C. Buricea-Mlinarcic

Omul-orchestră și transferul de personalitate

După o succintă examinare a repertoriului, două elemente par a fi definitorii pentru actuala stagiune a Teatrului Dramatic din Galați. Primul e fără îndoială faptul că regizorul **Adrian Lupu**, actualul director al teatrului gălățean, își concepe una dintre direcțiile programului său artistic (lucru destul de rar la confrații săi din țară) pe un motiv tematic lansat tot de el în stagiunea trecută (e drept doar în calitate de colaborator) prin **Ubu rege** de Alfred Jarry și pe care am îndrăzni să-l „botezăm" **Libertate și Asumare.** A doilea element pare să fie perseverența cu care același Adrian Lupu vrea să ofere publicului său plăcerea descoperirii unor texte dramatice nu tocmai cunoscute publicului român.

Premiera din 2 mai 1992 nu pare să infirme decît cea de-a doua ipoteză. Optînd pentru **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon — piesa jucată în ultimele două stagiuni de vreo cinci teatre și publicată cîndva într-un volum cu un tiraj nu tocmai insuficient — Adrian Lupu spulberă, sper, bănuiala că texte ca **Jurnalul unui ticălos** după A. N. Ostrovski ori **Libertate la Bremen** de Fassbinder au fost incluse în repertoriu pentru a captiva doar prin noutatea lor.

Fidel modalităților și concepției sale brechtiene despre teatru, regizorul ne creează dintru început mărturisite emoții, că prin songurile intonate pe muzica lui **Sorin Oancea** (singura „ilustrație" muzicală a spectacolului, de altfel), textul conceput de autor ca **„...o piesă gravă și ironică despre condiția omului împins la schizofrenie de lumea în care trăiește și pe care și-a construit-o singur..."** riscă să se transforme într-un pamflet cu acroșuri la realitatea noastră imediată. Dar atmosfera de Paradis-kitsch pictată pe o imensă pînză se ridică, corul „îngerașilor" în haine vărgate care intonaseră osanale Poliției ca Apărătoare și Depozitară a Libertății dispare, făcînd loc unui univers de cuști **à tiroir** ce mărginesc spațiul de joc, lăsînd scena aproape în întregime la dispoziția actorilor. Excepție face doar o „mașină de interogat" pe rotile, înțesată, cu vreo șase spoturi (o replică autohtonă, poate, a mașinii de „descreierisit" a lui Père Ubu) care se prea poate să fi fost și funcțională în spectacol dacă, iertat îmi fie spiritul tautologic, ar fi și funcționat în spectacol. **În spațiul aproape gol** (în sensul de **nearly empty space)** al scenei, regizorul se străduiește să construiască prin mijloace simple, aproape clasice, mizînd foarte mult pe disponibilitățile actorilor, traiectoria alambicatului drum al lui Josef Pavliček de la normalitatea călduță și iluzorie la paradoxala soluție solomoniană a asumării libertății autentice între gratii. În atmosfera de clovnerie agresivă creată de costumele **Ilenei Huber**, semnatara întregii scenografii, dominată aproape în exclusivitate de uniforme care poartă mai mult sau mai puțin ostentativ semnele costumului de bufon (de obicei bumbii supradimensionați ai vestonului), Pavliček, înveșmîntat în costum de charlot (pe dominante de roșu și verde însă), e conceput ca un clovn tragic. Din păcate, cu excepția cîtorva momente de reală valoare actoricească, cum e de exemplu clipa opțiunii între „închisoarea de afară" și „libertatea dinăuntru", **Mitică Iancu,** interpretul lui Pavliček, nu reușește să fie nici bufon, nici tragic pînă la capăt, mulțumindu-se cu stilul, devenit manieră, în care publicul l-a mai văzut în deja citatul **Ubu-rege** de pildă. **Gabriel Constantinescu,** însă, în rolul lui Četlička, misionarul involuntar — atît de uman în ticăloșia și în hainele lui sordide (singurele „civile" de pe scenă, de altfel), cel care declanșează într-un fel procesul „convertirii" lui Pavliček, reușește printr-un joc subtil, lipsit de emfază, dar de o remarcabilă vigoare și credință, să transforme în transparență gratiile de care e obturat pe mai tot parcursul spectacolului. Deși tarat de o incorigibilă pronunție basarabeană, amănunt care la urma urmelor nu știu cîtă importanță are, **Petre Păpușă** se remarcă într-un rol aparent secundar, **Polițistul 2,** printr-o surprinzătoare mobilitate vocală și prin plastica mișcărilor, calități care îi lipsesc din păcate „cvartetului" de Cetățeni Cinstiți format din **Lucia Buturcă, Toli Cercel, Claudiu Perușco** și **Lica Dănilă** și fără de care formula brechtiană propusă de Adrian Lupu rămîne în mare parte doar schițată. Din fericire, acestui „cor" i se alătură uneori **Veronica Păpușă** și **Dina Cocea**, „coregionalele" lui Păpușă, care mai interpretează și rolurile **Logodnicei** și **Menajerei..** Să fie oare vorba de contraste generate de două stiluri interpretative diferite, care sînt practicate în cele două state de limba română ? Că nu-i așa, ne-o demonstrează în primul rînd **Radu Jipa** în Doctorul și **George Serbina** în rolul Comisarului și, mai puțin convingător, **Stelian Stancu** și **Aurelian Georgescu** în rolurile Subcomisarul și Polițistul 1. Poate tocmai din dorința de a fi cît mai convingător, **Grig Dristaru** își „îneacă" rolul Judecătorului într-o risipă de mișcări inutile și adesea căutate, sufocîndu-și personajul care, alături de Pavliček, are o anumită evoluție, în sensul strict dramaturgic, spre deosebire de celelalte care nu sînt decît niște personaje-simbol.

Așa că, din păcate, spectacolul are marea „calitate" de a face „vizibilă" cu o nepermisă claritate concepția regizorală, deși, paradoxal, el e construit pe o formulă pe care mi-am permis să o botez, mai mult sau mai puțin ironic, **„spațiul aproape gol"**, pe ideea, deci, a unui spațiu care se oferă cu generozitate actorului și îi oferă șansa să „treacă rampa" spre sufletul spectatorului. Spre regretul tuturor, actorii, cu rare și uneori accidentale excepții, umplu cu timiditate și mai ales cu o neîncredere generată poate de o lipsă acută de antrenament profesional constant, spațiul unui potențial regal actoricesc.

Nici alte elemente ale spectacolului nu stau pe roze. Dacă, în general, e destul de dificil să separi regia de scenografie, semn bun în ceea ce privește modul de colaborare al principalilor realizatori ai spectacolului, amănunte ca, de pildă, supradimensionarea excesivă a chipiurilor celor doi polițiști, frizează uritul mai curînd decît grotescul intenționat, diminuînd inutil coerența de ansamblu a viziunii scenografice.

Cît despre partea tehnică a spectacolului, în afara deja incriminatei „mașini de interogat", lucrurile stau și mai rău. Luminile, de exemplu, concepute, bănuiesc, de către regizor (în absența unui „designer" de lumini menționat în caietul de sală al spectacolului), sînt mînuite stîngaci și nu arareori desincronizat.

Pierderea șansei ca acest spectacol să fie unul foarte bun cade în exclusivitate pe umerii directorului, regizorului, designerului de lumini și mai știu eu cîtor altora de la Teatrul Dramatic din Galați : „omul-orchestră" **Adrian Lupu** nu a reușit să realizeze un transfer de personalitate asupra trupei pe care o conduce și să rămînă, așa cum e firesc ,un dirijor.