

## TEATRU

IN DISCUȚIE REGIA DE TEATRU

### ADEVĂR ȘI FASCINAȚIE

Atunci când omul din sală nu mai respiră, atunci când privirile lui sînt nedezlipite de locul din fața primului rînd — scena — captate întrutotul de fascinația unui gest, vibrația unor cuvinte ce îl pot face să se uite pe sine, cuprins fiind în lumea ideilor și imaginilor ce i se oferă, atunci spectacolul de teatru își poate avea îndeplinită cea mai importantă dintre funcțiile sale: catharsisul.

Pentru unii realizatori de spectacole a devenit suficientă și mai ales o permanență rezumarea funcției ideologice și civice a spectacolului de teatru, în fraze agitatorice spuse tare și sforăitor în spațiul denudat, fie scena fie printre spectatori, în stabilirea unor relații goale de sensibilitate și fascinație.

Am urmărit zilele trecute, transmis pe ecranele televizorului, cel mai adevărat recital de poezie patriotică în interpretarea actriței Leopoldina Bălănuță. O maximă concentrare în rostirea fiecărui cuvînt, în care timpul de gîndire de dinaintea rostirii cuvîntului era marcat de efortul covîrșitor al adevăratului artist ce își dăruiește sinele convingînd sala prin starea sublimă a tristeții demne, prin lăuntrică vibrație a cului contopit cu tragica experiență spusă oamenilor a baladei „Miorița”. Nici un gest. Doar miinile adunate pe piept, aproape de locul unde știm că se află inima, ochii ușor întredeschiși, zăgăzuind lacrima adunată de zbaterea gîndului, iar în finalul rostirii, brațele de-a lungul trupului și lacrimile șiroind pe chipul interpretei, devenită astfel efigie a statorniciei neamului nostru, demnă de invidiat de orice actriță din teatrul antic grecesc.

Nu se poate ca teatrul să trăiască fără a prezenta pe scenă adevăruri valabile cetățenilor unui anume loc geografic sau adresate tuturor locuitorilor Terrei. Importantă este însă modalitatea re-prezentării, stabilirea acelor parametri ideo-estetici prin care adevărul yostit și realizat în imagini vizuale să nu-și piardă forța de fascinație, de vrajă, ce numai astfel poate să dizloce spectatorul din cotidianul orelor de muncă și al preocupărilor obișnuite.

„Cutia cu minuni” a reînceput să-și cîștige tot mai mulți adepți, așa cum spectatorii de muzică ușoară vor din nou să asculte concertele Beatelsilor sau ale Caterinei Valente. Și nu este vorba doar de gustul trecător al modei, această reîntoarcere la „cufărul bunicilor cu juupoane și danteluțe”.

Regăsirea spectatorului cu sine, contopirea lui cu realitatea prezentată în lumina reflectoarelor, nu mai poate fi suficientă într-un spațiu cu trei panouri și un practicabil., *Scena golită de puterea fascinației, implicit o pierde pe cea a convingerii.*

Numai întrepătrunderea realității cu acea lume a teatralității conștiente poate să conducă la visare, la purificare, la regăsire și idei înalte.

MAGDA BORDEIANU

### LA TEATRUL NOTTARA TIMON DIN ATENA de Shakespeare

Dintre toate piesele lui Shakespeare, *Timon din Atena* se apropie cel mai mult de ceea ce am putea numi gustul și structura modernă a dramei, fiind, poate, din acest punct de vedere, cea mai puțin shakespeariană. *Timon din Atena* este o dramă. Semnele directe, exterioare ale tragediei shakespeariene (omoruri, sinucideri) sînt retrase în favoarea unui conflict psihologic, a unui tragism interior. *Timon din Atena* este mai aproape de drama psihologică modernă decît de tragedia elisabetană. Subiectul și intriga nu mai au nici ele violența tragediei, sînt simplificate: bogatul și generosul Timon își risipește averea cu lingușitorii săi prieteni atenieni, dar ajuns la strîmtoare este uitat și disprețuit cu cinism. Violentă și tragică este acum ura bunului Timon împotriva atenienilor și tragedia se află în reflecțiile pămîșe ale eroului împotriva speciei umane. *Timon din Atena* este drama unei conștiințe ultragiutate. Nobilul atenian, pentru care dărnicia și ospitalitatea nu sînt virtuți în sine, ci modul său de a se risipi în iubirea aproapelui, este conștient rănită: „cine moare fără a lua cu sine / O rană dăruită de-un prieten” — îl previne cinicul Apeneantus. Patima pe care o pune în ura împotriva atenienilor înșelători este definitivă și are mărimea generozității sale anterioare. Dintr-un titan al umanismului, Timon devine un titan al mizantropiei. Este excesiv și nemărginit. El nu are limite nici în dragoste, nici în ură, drumul de mijloc îi este necunoscut și nu poți ști niciodată cu exactitate care este adevăratul exces și adevăratul său coșmar: dragostea de oameni sau mizantropia. Sensibilitatea lui este colosală și suferința pe care o încearcă este cosmică. Atena care l-a trădat nu este Atena, ci universul pe care nefericitul și încrezătorul Timon îl sfidează. Ura lui e fără conștiență: un singur om îi rămîne devotat, Flavius — fostul lui servitor, dar e prea puțin pentru Timon: „Recunosc, recunosc un om cîștit — unul singur. Și acesta este o slugă”. Alcibiade va provoca o lovitură de stat. Disciplina militară va pune ordine în administrația coruptă a Atenei dar... drumul mizantropiei lui Timon este fără întoarcere. În spatele acestei porniri împotriva umanității și ca un reflex al ei, descoperim umanismul arzător și exigent al dramei.

Dinu Cernescu, autorul versiunii de pe scena Teatrului Nottara își organizează distribuția într-un mod polemic: de o parte Timon, de cealaltă parte atenienii, conștiințe mărunte și pervertite, nediferențiate, apariții gregare și, adesea, caricaturale, fiindcă regizorul, urmărind cu cîteva prim planuri caricaturale bine expuse care o pune în spectacol, nu culește niciunul din mijloacele pamfletului, inclusiv caricatura. Grupul atenienilor, cu aparițiile lui ce-toase — într-o lumină minuțios elaborată care le șterge chipurile și trăsăturile individuale — cu cîteva prim planuri caricaturale bine exprimate de Horațiu Mălaele (Poetul) și Victor Ștrengaru (Pictorul), funcționează ca personaje colectiv și asigură unitatea spectacolului în raport cu George Constantin (Timon), a cărui performanță artistică putea să dezechilibreze ansamblul. George Constantin e prodigios și atrage toate sufragiile de partea eroului pe care îl interpretează. Timon este eroul, a lui e tragedia, el este vinovatul și victima. Ștefan Radoff (Flavius) dublează pleonastic onestitatea personajului printr-o mină curioasă și docilă. Ion Dichiseanu este exact în rolul conducătorului militar Alcibiade. Ștefan Iordache interpretează insinuant, — cu o mare risipă de mij-

loase, rolul filozofului cinic Apeneantus. Piesa se joacă fără decor în prima parte și într-o recuzită de depozit modern în partea a doua. Elementele din partea a doua ni s-au părut neadecvate ideii de refugiu în afara civilizației propusă de text, informe și inexpresive luate în sine și, în sfîrșit, fără nici o legătură cu stilul scenografic auster din prima parte a spectacolului. Poate că scenograful (Dimitrie Sbierea și Maria Stoescu) împreună cu regizorul Dinu Cernescu mai aveau de meditat pe marginea ideii de unitate stilistică a imaginii scenice. Actorii joacă în fracuri, în pardesie și cu pălării de gangsteri, în costume tip 1900 ceea ce poate părea o modalitate de adresare prea voluntară, dar, pe de altă parte, precizează intenția de pamflet care susține spectacolul.

MIRCEA GHITULESCU

### TEATRUL NAȚIONAL „V. ALECSANDRI” TANGO de Sławomir Mrozek

Regizorul Cristian Hadji-Culea a fost mai puțin interesat de sfera „absurdului”, spre care trimite, la lectură, textul lui Mrozek, preferînd să-și susțină demonstrația cu argumente specifice teatrului politic. De altfel, piesa este mai mult decît un semnal de alarmă avertizînd asupra pericolului pe care-l conține întîlnirea dintre demența dictaturii distrugătoare, a argumentului situat în pumnul care izbește — și cultivarea automată a unor norme și relații absente din catalogul prezentului; este însăși oglinda efectelor concrete ale unei asemenea întîlniri. În ampla parodie a extremelor, produsă de Mrozek, o tabără spune: „Să negăm totul”, cealaltă — „Să reconsiderăm totul”. Hamletianul Arthur nu poate reface însă ordinea bizuindu-se pe ce-a fost, pentru simplul motiv că limba social al trecutului sună arhaic la timpul prezent. Ii trebuie o idee, și ideea la care se oprește este cea a absolutului redus la nimic — adică ideea morții. Puterea oarbă, care sacrifică de dragul sacrificiului, iată ce consideră că-l poate satisface. Ideea, oricît de absurdă, trebuie să domine realitatea. Răsturnarea din final este spectaculoasă: realitatea va zdrobi ideea, concretizînd-o în forma ei cea mai respingătoare teroarea. Iată de ce, în spectacolul ieșean, ceea ce părea, la prima vedere că anunță o farsă sau o parodie, se vedește a fi o gravă meditație în fața falsului care amenință condiția de om, noțiunea de familie — deci de societate —, valabilitatea instrucției și finalitatea artei. Cînicul Edek, afirmă acest spectacol, este — în ultimă analiză — produsul inconștientei agresive; fără haosul, abandonul și fronda infantilă a acestei inconștiente, Edek n-ar fi apărut.

În linia marii aceasta este argumentația propusă de regizorul Cristian Hadji-Culea. Să menționăm, ca pe o desăvîrșită opțiune în spectacol, decorul semnat de Dan Jitianu. Acest decor apare, în primele două părți, apocaliptic, o presiune, o tiranie a obiectelor rezultată dintr-o alunecare ce strivește irevocabil. Undeva, adăugat, nu izvorît din acest amalgam — portretul lui Shakespeare, adică trimiterea la eșecul lui Hamlet, portret transformat de Edek în țintă pentru exercițiile de tir. În partea a treia, de altfel cea mai rotund împlinită din spectacol, secțiune în care satira politică este vădită și intensă, decorul oferă, prin contrast, o altă față a dezolării: un gol imens, scaldat într-o lumină de leșie, unde sensurile și semnificațiile se pierd, unde domnește indiferența, adică superlativul abandonului. Oamenii respiră, se mișcă sau mor copleșiți de o tragică absență,