

mai are la îndemână, spre a lua ochii, artificiile "semnelor", "concepții" etc., el trebuie, pur și simplu, să convingă o sală întregă doar prin intermediul unor actori care rostesc un text.

Asta se întâmplă și în **Nunta lui Krecinski**: niște actori rostesc un text. E nevoie însă de câteva precizări. Textul, aparținând scriitorului clasic rus Aleksandr Vasilevici Suhovo-Kobilin (1813-1903), este o comedie grotescă croită din pulpana man-talei... **Revizorului** gogolian, căruia îi sunt îndatorate mai ales trei personaje: nobilul-escroc Krecinski, autor, spre a obține mâna bogatei moștenitoare Lidocika, al unei abracadabrante trișerii, amicul-complice Raspluev, ins cu desăvârșire amoral, și servitorul-confident Feodor. Celelalte personaje, cu toate că ocupă destul loc în economia conflictului, ilustrează doar, în culori mai mult sau mai puțin pregnante, felurite slăbiciuni de minte ori de caracter, sau (palid) câteva calități. Nu este o piesă ușoară, și pentru că are unele fragilități de compoziție, și pentru că are două *tipuri* (pomeniții Krecinski și Raspluev) prin care dramaturgul rivalizează nu numai cu admiratul său model, Gogol, dar și cu natura însăși, depășind-o și înglobând-o în esența eroilor săi: aceștia devin, prin vigoarea caracterizării, vii, autonomi și exponențiali.

Cât despre actori, avem de a face aici

nu doar cu mai multe generații, ci și cu mai multe "specii", de la vedeta absolută la vedeta TV, drum jalonat de actorul foarte talentat, actorul conștiincios, actorul promițător ș.a.m.d. Este vorba însă de o clasificare cumva teoretică, fiindcă în spectacol diferențele dispar aproape cu desăvârșire. Desigur, prim-planul îi revine, încă din text, "omului fără prenume" (cum își zice chiar el) Raspluev; cu o vervă de-a dreptul înspăimântătoare - parcă e, la un moment dat, și "omul fără oase" -, Valentin Uritescu joacă versatilitatea, poltroneria, obrăznicia, într-un ritm demential, nepermițându-și nici o secundă de relaxare. Excelența recitalului său ascunde doar primejdia ca individul să-ți devină agreabil... Alternativ onctuos și febril, în Krecinski, Costel Constantin demonstrează că, atunci când e solicitat, poate fi mult mai mult decât un soldat util din armata TNB: în scena inspirației diavolești care îi dictează planul escrocheriei, bastonul de mareșal se află nu în ranița, ci în mâna actorului, care este flexibil, dinamic, amuzant și înfricoșător cum nu l-am văzut niciodată. Impecabilă, cu o undă de autoironie care îl ia complice pe spectator fără a trăda nici o clipită personajul (ar avea multe de învățat adepții "distanțării" acum la modă...), Carmen Stănescu schițează inteligent o bătrână doamnă deloc inteligentă. Întors la dragostea

inițială, actoria, Grigore Gonța dă un portret puternic, studiat până la amănunt (minus, totuși, amănuntul verighelei, care nu are ce căuta pe degetul personajului...), al justițiarului maniac - "pozitiv", firește, dar tare antipatic. Matei Alexandru înfățișează cu măsură și rigoare un moșier cumsecade, însă cam nătâng. Cu remarcabile - și, în genere, încununate de succes - eforturi de a-și depăși aparența de june-prim cuceritor, Mihai Călin "este" un servitor deopotrivă fermecat și speriat de stăpânul său. Medeea Marinescu animă (cu o emoție care îi dă la început mici ezitări) silueta neviovăției căreia iubirea și prostia îi joacă aceeași festă. *Se văd*, distinct, deși au roluri foarte mici, Bogdan Mușatescu, Alexandru Hasnaș și Ion Ionuț Ciocia.

De "mariajul" fericit (și care se anunță de lungă durată) între acest text dificil și acești actori atât de diferiți dar alcătuind un organism perfect omogen e responsabilă o singură minte și o singură voință: cea a regizorului. Ascuns în spatele actorilor - de unde nu se "arată" decât spre a oferi mici mostre de bravură, precum în momentul unei schimbări la vedere a decorului, ritmată milimetric pe muzică -, Felix Alexa are orgoliul creatorului ajuns la stăpânirea deplină asupra domeniului său: nu se lasă văzut mai mult decât este nevoie.

Dincolo de expresionism

DE TEPTAREA PRIMĂVERII de Frank Wedekind. Traducerea în limba maghiară: Bánya Geyza • TEATRUL NAȚIONAL din TÂRGU-MUREȘ, Compania "Tomba Miklós" • Data reprezentației: 6 mai 2000 • Regia: Anca Bradu • Scenografia: Lia Maria Vasilescu • Muzica: Hencz József • Mișcarea scenică: Mălina Andrei • Distribuția: Tomba Klára (Wendla Bergmann), B. Fülöp Erzsébet (Doamna Bergmann), Domokos László (Melchior Gabor), Viola Gábor (Moritz Stiefel), Kátai István (Ernst Röbel), Bocskor Salló Lóránt (Hänschen Rilow), Ördög Miklós Levente (Otto), László Csaba (Georg Zirschnitz), Kézdi Imola (Martha Bessel), Kovács Ágnes Anna (Thea), Farkas Ibolya (Doamna Gabor, Domnul mascat), Fazakas Júlia (Ilse), Györfy András (Domnul Gabor), Márton Gyöngyi/Fodor Piroška (Irma); în alte roluri: Tatai Sándor, Gáspárik Attila, Kilyén László, Kárp György, Balázs Éva, Henn János, Makra Lajos, Darabont Mikold.

Tomba Klára și Domokos László



foto: Bartha László

Temperament pasionat și neli-niștit, Anca Bradu nu a avut până acum o carieră liniară. Deși a debutat la un teatru bucureștean (Teatrul de Comedie, cu un spectacol-coupé Mrożek), a părăsit repede capitala, preferând să lucreze în orașe din Ardealul natal: Oradea, Cluj, Târgu-Mureș. De aici au parvenit, despre spectacolele ei, "vești contradictorii"; aici am văzut, la sediu sau în turnee, spectacole ale ei, inegale între ele și diferite ca formulă stilistică, vădind un gust oarecum baroc pentru imaginea scenică somptuoasă, chiar pletorică. Le unea însă, în bine, un patos lăuntric al "rostrii" mesajului și o generoasă punere în valoare a actorului, "exploatat" în adâncimea resurselor sale, adeseori nebănuite de către profani; aș numi, ca exemplară din aceste puncte de vedere, montarea cu **Cel care primește palme** de Leonid Andreev, la Teatrul Național din Cluj. Nu știu dacă alegerea potrivită de către regizor a piesei pe care o va pune în scenă garantează în vreun fel succesul produsului finit; fapt este însă că rareori am simțit - să mi se ierte acest termen impresionist - un atât de armonios acord între vibrația intimă a operei și personalitatea, umană și artistică, a "interpretului" ei ca în cazul spectacolului Ancăi Bradu cu **Deșteptarea primăverii**. Cei peste o sută de ani scurși de la scrierea textului (apărut în 1891) nu au estompat

cu nimic tandrețea înfiorată - și deloc complezentă - cu care Wedekind și-a disecat eroii adolescenți (*teenager-i* li se spune astăzi) și născăndeile lor avânturi spiritual-sexuale (binom verosimil doar la vârsta pubertății), și nici sarcasmul hiperbolizant cu care i-a expus deriziunii publice pe adulții, părinți și profesori, orbi sau opaci la freamătul vieții. Și chiar dacă tânăra generație de acum nu are decât să privească la televizor sau la orice chioșc de ziare pentru a-și potoli pe larg curiozitatea în privința sexului (opus sau nu), problematica piesei rămâne, la nivelul ei profund, mereu proaspătă. Așa apare, oricum, în spectacolul târgumureșean, construit de regizoare cu o siguranță ce și-a aliat, fertilizator, gingășia. Scena aproape goală, învăluită în purpuriul draperiei de catifea din fundal, evidențiază evoluțiile actricești și dă pondere covârșitoare unicului element de decor, un imens pian negru, parcă telescopat până la dimensiuni duble; în jurul lui gravitează acțiunile "reale" sau simbolice ale personajelor - și în jurul lui au gravitat și discuțiile de după spectacol. Alegorie (a explicat regizoarea) a societății filistine pe care o denunță autorul, reper esențial al culturii maghiare, ca "subiect" al unei celebre poezii expresioniste a lui Ady Endre (au explicat alți vorbitori), pianul negru, *a fekete zongor*, nu e, s-a vădit totuși, chiar atât de familiar

publicului pentru ca semnificația lui să nu mai aibă nevoie de clarificare. Lucrul este însă, la urma urmei, mai puțin important; decorul (autoare: Lia Maria Vasilescu) plasează decis spectacolul în orbita stilistică a expresionismului, curent de care Anca Bradu se arată interesată în ultima vreme. E un interes pe care îl afirmă și eclerajul spectacolului, "desenat" în tușe nete, bruste, puternic contrastante, ca și registrul interpretativ recomandat actorilor. Foarte buni profesioniști, aceștia au răspuns cu precizie îndrumărilor; s-au detașat, prin forța portretizării, Tompa Klára, dând adevăr și clocot trăirilor confuze ale abia-adolescenteii Wendla, Viola Gábor, izbutind să "incarneze" suflul chinuit de temeri și de speranțe stinse al sinucigașului Moritz Stiefel, Fülöp Erzsébet, într-un crochiu, trezind deopotrivă milă și repulsie, al mamei dezorientate, și Farkas Ibolya, în dublul rol Doamna Gabor și Domnul mascat.

Cu acest spectacol, s-ar putea spune, Anca Bradu și-a găsit calea de urmat în profesie. Nu este vorba, cred, despre mult-invocatul expresionism, ci despre ceea ce regizoarea ne-a arătat dincolo de el: sensibilitatea la tresărirea blând-dureroasă a vieții. E o calitate în fața căreia toate *-isme*le nu trebuie decât să tacă.

Alice Georgescu

Găinile și pantalonii

O comedie grea tocmai pentru că pare ușoară", spune Dürrenmatt despre propria sa piesă, scrisă în 1949 și subintitulată "comedie istorică, cu totul neistorică". Sunt, dincolo de efectul voit surprinzător, tipic formulărilor scriitorului, definiții cât se poate de juste, ce exprimă, în numai câteva cuvinte, esența reală a textului. Imaginând ultimele zile ale Imperiului Roman înaintea cuceririi lui de către "barbari" (care înving și pentru că, spre deosebire de fiii Romei, poartă pantalonii!), Dürrenmatt propune de fapt o acidulată meditație asupra responsabilității, asupra eroismului și lașității, termeni ce-și schimbă, parcă sub ochii noștri,

înțelesul, pe măsură ce demonstrația înaintează. Este cinicul Romulus, care preferă să se ocupe de creșterea găinilor decât de salvarea Imperiului, un erou sau un ticălos? Faptul că lasă Roma să cadă sub loviturile germanilor (identitatea "barbarilor" nu este aleasă, dată fiind epoca scrierii piesei, în chip total inocent), conștient că adâncă ei decădere îi compromeite oricum viitorul sau faptul că refuză să-și vândă fiica pentru a cumpăra gloria (îndoienică) a patriei sunt dovezi de trădare ori de suprem devotament? Refuzând să dea răspunsuri, autorul îi stărnește pe spectatori să le caute, ori, cel puțin, să le refuze pe acelea gata făcute. Este ceea ce urmărește și spectacolul

ROMULUS CEL MARE de Friedrich Dürrenmatt. Traducerea în limba maghiară: Fáy Árpád ● TEATRUL NAȚIONAL din TÂRGU-MUREȘ, Compania "Tompá Miklós" ● Data reprezentației: 7 mai 2000 ● Regia: Kincses Elemér ● Scenografia: Labancz Klára ● Muzica: Csáky Csaba ● Distribuția: Ferenczy István (Romulus Augustus), Balázs Éva (Julia), Kézdi Imola (Rea), Kilyén László (Zenon Isaurioteanul), Kátai István (Aemilianus), Kárp György (Mares), Szélyes Ferenc (Tullius Rotundus), Bocskor Salló Lóránt (Spurius Titus Mamma), Tatai Sándor (Achille), Henn János (Pyram), Makra Lajos (Apollyon), Gáspárik Attila (Caesar Rupf), Domokos László (Philax), Viola Gábor (Odoacru), Ördög Miklós Levente (Theodoric), László Csaba (Bucătarul).

lui Kincses Elemér, bun cunosător al dramaturgului elvețian, de care îl apropie, în propria sa dramaturgie, scepticismul ironic și aplecarea spre paradox. În decorul elocvent al Klárei Labancz, care ascunde sub aurul fals al poleielii o mizerie deznădăduită, montarea începe în tonalitatea unei