

# SECOLUL LUI VOLTAIRE, SECOLUL NOSTRU

**CANDID SAU OPTIMISMUL**, dramatizare de Radu Dinulescu după romanul lui Voltaire • **TEATRUL DE STAT DIN ARAD** • Data premierei: 25 aprilie 1991  
• Regia: Radu Dinulescu • Decoruri: Onisim Colta • Costume: Adriana Grand  
• Distribuția: Adrian Zavloschi [Candid], Adriana Ghiniță [Cunigunda], Constantin Floarea [Poveștitor 1], Teodor Vușcan [Poveștitor 2], Ovidiu Ghiniță [Panglos], Mihaela Murgu [Baba], Vasile Grădinaru [Baronul, Irachianul, Regele bulgarilor, Părintele Garoafă], Iulian Copacea [Don Isac, Bătrînul din Eldorado, Dervişul], Dan Covrig [Soldat bulgar, Fiul baronului], Călin Stanciu [Soldat bulgar, Cacambo], Luminița Anghel [Paquette], Zoltan Lovasz [Ofiter bulgar, Marele Inchizitor, Tînărul din Eldorado], Anca Miculiț [Tînăra din Eldorado], Un spectator din public [Don Fernando de Ybera] și Oana Hui, Bruno Mastan, Dorin Stoichescu. Dansează: Luminița Anghel, Anca Miculiț, Adriana Trif, Larisa Mocuța.

Una dintre marile ambiții ale lui Voltaire a fost, pare-se, aceea de a rămîne în amintirea contemporanilor (și, desigur, a posterității) ca autor de teatru. Astfel se explică, poate, preeminența cantitativă pe care o dețin, în ansamblul operei sale, scrierile dramatice. Ironia soartei (de ce ar fi fost cruțat de ea tocmai unul din cele mai sarcastice spirite din istoria culturii?) a vrut însă ca sumbrele lui tragedii cu subiect mitic sau istoric să fie destul de rapid date uitării, slujind azi mai degrabă drept material de studiu liceal decît drept suport de spectacol, după cum a vrut ca lucrarea pentru totdeauna legată de numele lui să fie *Candide ou l'optimisme* (1759), mic roman polemic, gîndit ca replică persiflantă la adresa teoriei lui Leibniz despre cea mai bună dintre lumi posibile, care ar fi fost tocmai cea pămînteană din momentul său. Spre a demonstra fragilitatea ipotezei filosofului german, Voltaire își poartă eroul, pe seraficul Candid, de-a lungul și de-a latul lumii unui timp nu foarte net definit dar lesne identificabil, prin nenumărate aluzii, cu secolul al XVIII-lea (numit ulterior, de altfel, «se-

colul lui Voltaire»), implicîndu-l în felurite aventuri în care rivalii îi sînt răutatea, prostia, lăcomia, aroganța nobilimii (dar și a unor «oameni simpli») sau a obișnuitului cal de bătaie voltairean, clerul. Singurul loc scutit de toate acestea e cvasi-imaginarul imperiu al incașilor sortit a fi, după cum știm, nimicim de către spanoli. Concluzia autorului este că mulțumirea (fericirea ar fi prea mult) nu poate fi atinsă decît «departe de lumea dezlănțuită» — fie ea cît de bună —, într-o reclusiune liber consimțită și activă. (Exemplul îl dăduse el însuși, retrăgîndu-se la proprietatea de la Cirey.) Ultima replică din *Candid* este: «trebuie să ne cultivăm grădina».

Luxuriantul material epic ascundea nebănuite virtualități dramatice, mai ales în privința personajelor, clar și complex caracterizate. Culoarea și pregnanța acestora constituie și principala izbîndă a dramatizării efectuate de Radu Dinulescu, povestea propriu-zisă rămînînd — ca și la Voltaire — un simplu pretext. Regizorul a reușit, de asemenea, să păstreze în replici umorul, cînd mai blînd, cînd mai in-

cisiv, al originalului și să-l transfere ne-supărător asupra unor fapte și realități contemporane nouă, «actualizările» sună strident doar în două-trei momente. Folosind ca mijloace de expresie adiacente «recitării», cîntecul și dansul (fără însă a muta spectacolul pe terenul musicalului), Radu Dinulescu ne oferă o montare spumos-inteligentă, de o mare simplitate și de o calmă frumusețe a imaginii vizuale (grație atît scenografiei profesionale de Onisim Colta și Adriana Grand, cît și design-ului luminilor); nu mai puțin, o montare cu sensuri grave și cu racorduri nu tocmai comode la viața noastră de fiecare zi. Reușita directorului de scenă se prelungește organic în reușita actoricească, trupa arădeană furnizînd, în acest spectacol, plăcuta surpriză a mobilității, armonizării expresive și concentrării. S-a impus jolul Mihaelei Murgu, al lui Ovidiu Ghiniță și al lui Vasile Grădinaru, alături de evoluția protagoniștilor Adrian Zavloschi și Adriana Ghiniță. Inspirat gîndite regizoral și bine susținute interpretativ — partiturile celor doi Poveștitori, figurații de Constantin Floarea și Teodor Vușcan, satisfacătoare — contribuțiile lui Dan Covrig, Călin Stanciu și Iulian Copacea; integrate ansamblului — aparițiile secundare, datorate unor neprofesioniști. (Dacă spectatorul obișnuit invitat pe scenă să joace *ad-hoc* un rol mai mărunț chiar era un spectator obișnuit, în reprezentația pe care am văzut-o hazardul s-a dovedit binevoitor.)

*Candid* readuce Teatrul de Stat din Arad într-un plan avansat al interesului profesional; ar fi bine să fie începutul unei cît mai lungi serii de asemenea spectacole pentru că, în teatru, închiderea între zidurile propriei «grădini» nu echivalează, din păcate, cu atingerea fericirii.

A. GEORGESCU

## ORICÎND SAU NICICÎND ?

**DOUĂ SURORI** de Hans Kehr  
• **TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA** • Data premierei: 22 martie 1991 • Regia: Diogene V. Bihoi  
• Decoruri: George Petre • Costume: Traian Zamfirescu • Distribuția: Ida Jarcsek-Gaza [Resi], Ildiko Jarcsek-Zamfirescu [Juli].

Se petrece acum în comunitatea germană din România o autentică dramă, cu nesfîrșite implicații și paradoxale forme, o dramă care ne privește pe noi toți. Problematika germană nu e doar a minorității omonime. Criza de identitate și dilema unei optime așezări în lume îi unește în mod tragic pe români cu șvabii și sașii. Evenimentul istoric de rezonanță biblică și de mare tristețe, exodul germanilor, ne sîrăcește în chip esențial și ne de-

finește, cum nu se poate mai bine, clipa istorică. Să nu uităm că «exod» mai înseamnă, în altă accepție, și partea finală a unei tragedii...

Cum se vede drama germană în oglinda scenei germane din Timișoara, atunci cînd actul reflectării este unul intenționat? Mi se pare foarte evident că, tocmai din excesul bunelor intenții, oamenii teatrului au făcut o opțiune repertorială regretabilă. Textul lui Hans Kehr (scriitor originar din Banat, rezident vest-german de un deceniu) este o neintenționată capodoperă a tezismului și a oportunismului literar. Scrisă relativ recent, în deplina libertate exterioară a autorului, piesa *Două surori* exemplifică estetica realismului deformant, îndeobște — și, iată, impropriu — numit «socialist». În *Două surori*, conform referatului estetic invocat, *particularul* unei istorii domestice (localizată în anii

'80 în satul natal al autorului) este ornamentat la nivelul limbajului cu toate *generalitățile* istorice postbelice care au avut impact asupra comunității respective. A rezultat o uriașă disproporție între umilitatea apriorică a personajelor puse în situația scenică (două bătrîne care își reamintesc viața) și grandoarea discursului auctorial. Pe scurt, replicile piesei sînt adeseori imposibile, fără ca autorul să-și fi propus să fie așa.

Dar cel mai amuzant lucru din piesa lui Kehr mi s-a părut nu simplismul dramatic sau desuetudinea estetică, ci virtuozitatea oportunistică. Temele principale ale discuției celor două bătrîne (tema Gulagului comunist, a atașamentului față de România, a demolării satelor, a dezrădăcinării, a opțiunii politice) sînt în așa fel orchestrate încît oricare dintre ele poate fi dislocată din text fără a prăbuși întregul. Senzația că piesa a fost scrisă pentru un «oricînd» politic sfîrșește întristător în certitudinea că a fost scrisă pentru «nici-

cînd». Putem conchide că, în contextul în care a fost ea compusă, oportunismul lui Kehrner nu este unul de tip programatic, ci doar unul fatalist.

Regizorul Diogene Bihoi a înțeles exact că maladia majoră a textului este una incurabilă și, de aceea, nu și-a propus o atenuare a sciziunii dintre psihologia personajelor și discursul teatral, ci, dimpotrivă, a evidențiat-o. În primul rînd, a organizat cu rigoare și acuratețe un vid al comunicării între cele două femei, impunîndu-le o evoluție paralelă, cu intersecții care se dovedesc pînă la urmă iluzorii. Astfel, toate excesele de limbaj ale autorului, fără a putea fi asumate de personaje ca simple replici, au devenit, totuși, invențiile lor ciudate. Eroinele creează și locuiesc o lume de cuvinte, un univers sonor admirabil întregit de coloana sonoră realizată de Adrian Ilica, unul din cei mai buni profesioniști pe care-i avem la ora actuală în acest domeniu.

Sarcina dificilă de a mobila vidul și-a asumat-o George Petre, obținînd, pe lângă austeritatea plastică (inclusiv cromatică) necesară spectacolului, și o impresionantă deschidere spre neant. O masivă poartă de lemn (componenta cea mai încărcată de sens a spațiului domestic) se deschide imprevizibil, dezvăluind periodic abisul «animat» cel mult de imaginile rememorate ale pustiurilor mundane din viața celor două bătrîne.

Excepționalele interprete ce sînt surorile Ida Jarcsek-Gaza și Ildiko Jarcsek-Zamfirescu teatru și filmul românesc le datorează încă texte, regizori și parteneri pe măsură. Au impresionat de astă dată prin extraordinara omogenitate a jocului, lecție de generozitate și de relație colegială, în ciuda evoluției lor pe traectorii paralele. Deși au jucat pe datele psihologice sumare oferite de text și într-un regim aparte de disciplină scenică, ambele interprete au știut (în special prin tehnica contrapunctului) să-și îmbogățească personajele cu detalii care sînt dăătoare de viață. Dar ambele actrițe, în egală măsură, au căzut în capcana propriului har. Pasajele imposibile ale textului neputînd fi decît «delirante», reclamau din partea interpretelor o anumită stare, pe care acestea nu întotdeauna o regăseau (deliberat sau nu), preferînd atunci să încerce justificarea psihologică a ceea ce nimeni nu putea fi justificat.

Paradoxul acestui spectacol al Teatrului German din Timișoara este că tocmai valoarea realizării lui scenice îl poate incrimina. Nu doar pentru risipa de talent cu care a salvat o non-valoare, ci mai ales pentru seninătatea strălucitoare cu care a acceptat să treacă pe lângă problematica germană fără a-i sonda profunzimile.

Dar, oare, avem dreptul, noi ceilalți, să le cerem confratrilor germani să-și exhibe scenic drama care le conține existență? Și am avea, oare, dreptul, noi toți, să facem «cronica» unei morți anunțate? Poate că dreptatea este de partea lui Hans Kehrner, și tot ceea ce noi îi reproșăm este de fapt expresia instinctului său sigur că încă mai e timp de frivolități estetice în comunitatea germană, pentru că nimic ineluctabil nu-i amenință destinul.

SABIN POPESCU

## PROBLEMATICA IDENTITATE

**GHEBOSUL** de Slawomir Mrożek  
**• TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA** • Data premierei: 25 iulie 1991 • Regia: Dan Alecsandrescu  
**• Scenografia:** Clara Labancz • Distribuția: Eugen Mazilu [Onek], Nina Udrescu [Onka], Titus Gurgulescu [Baronul], Diana Cheregi [Baroana], Vasile Cojocaru [Garbus], Lică Gherghilescu [Studentul], Liviu Manolache [Necunoscutul].

Stagiunea '90-'91 a continuat să înscrie în repertoriu, recuperatoriu, titluri mai mult sau mai puțin cunoscute din dramaturgia lui Eugen Ionescu, Vaclav Havel și Slawomir Mrożek. Din dramaturgia ultimului, de pildă, *În largul mării* s-a jucat pînă la sațietate, fără ca vreunul dintre spectacole să merite o atenție deosebită pentru felul în care a fost conceput și interpretat. S-ar putea vorbi, deci, nu numai de o judicioasă prospectare repertorială a creației dramaturgului polonez, conducînd la revelatoare premiere pe țară, ci și de o modă Mrożek, făcînd să fie jucate titluri prea puțin semnificative (vezi *Cvarțetul*, la Ploiești) sau să circule aceleași titluri de la un teatru la altul, fără o identitate scenică precisă.

Spectacolul constănțean cu piesa *Ghebosul* («Garbus»), semnat de regizorul Dan Alecsandrescu, aspiră să aparțină primei categorii, propunîndu-ne — în premieră pe țară — nu o piesuță oarecare, ci un text realmente semnificativ pentru dramaturgia autorului și anvergura ei ideatică. Se regălesc, aici, nu numai procedee din acel teatru al absurdului, ilustrat prin excelență de Eugen Ionescu, ci și teme și motive predilecte dramaturgiei lui Mrożek, într-o orchestrare specifică, pro-

blema identității și a limitelor toleranței sociale față de ea fiind urmărită acum la diverse nivele, într-un subtil joc al opozițiilor și complementarității.

Din păcate, spectacolul nu e total străin nici de cea de a doua categorie, a «modei» Mrożek, căci stă mai puțin bine tocmai la propria-i «identitate» scenică. În ciuda solidului profesionalism al trupei și al regizorului, sonuri aleatorii, diverse, pestrițe, brujiază cu obstinație și riscă să facă, pe-alocuri, aproape de nerecunoscut originalitatea — și unicitatea — discursului auctorial. E greu de aflat de ce tratarea voit — dar și excesiv! — caricaturală a cuplului Onek-Onka trebuia să facă din dl. *avocat* și soția acestuia un cuplu de joape, cu bătădării nu numai inexistenți, dar și imposibil de imaginați, în text. Doar pentru a se «diferenția» astfel celălalt cuplu, Baronul-Baroana, a cărui semnificație rămîne totuși incertă? Marcarea trecerii timpului nu se putea face decît prin acele nesfîrșite și plicticoase închideri și deschideri ale unor uși, care nu ascund nimic, obligîndu-ne în schimb să ne concentrăm atenția doar pe urmărirea tramei polițiste? Cum să justifici apoi plasarea mobilei de salon în grădină, care contrazice astfel însuși «statutul» lui Garbus? Un efect similar îl are și roz-bonbon-ul (cu obloane și uși cenușii!) pe care scenografa Clara Labancz îl socotește potrivit pentru pereții casei sau ai castelului lui Garbus, singurul personaj de un gust, de o politețe și de o cunoaștere a etichetei perfecte! Sînt și alte stridențe de ton, de accent sau de intensitate, alternînd cu întinse zone de penumbră semantice, dovedind că dramaturgia lui Mrożek e la fel de greu de pus în scenă ca și aceea a lui Caragiale sau Cehov.

Cel mai împlinit și mai «mrożek-ian» personaj e Garbus, cocoșatul care rostește puține cuvinte, dar capătă o pondere de-



Nina Udrescu și Eugen Mazilu