

**T**emperament pasionat și neliniștit, 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 adolescenței (*teenager-i* li se spune astăzi) și născândeles 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 clarificări. 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, bruște, 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" sufletul 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 *-ismele* 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 compromise oricum viitorul sau faptul că refuză să-și vândă fiica pentru a cumpăra gloria (îndoielnică) a patriei sunt dovezi de trădare ori de suprem devotament? Refuzând să dea răspunsuri, autorul îi stârnește 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 "Tomba Miklós" ● Data reprezentației: 7 mai 2000 ● Regia: Kincses Elemér ● Scenografia: Labancz Klára ● Muzica: Csíky 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 Rumpf), Domokos László (Philax), Viola Gábor (Odoacru), Ördög Miklós Levente (Theodoric), László Csaba (Bucătarul).

lui Kincses Elemér, bun cunoscător 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 deznădăjduită, montarea începe în tonalitatea unei



comedioare zgomotoase, pentru a vira, pe neșimțite aproape, spre tragicomedie amară. Desigur, în absența unui contact "pe viu" cu textul (e de neînchipuit ca un teatru ce adăpostește două companii care joacă în limbi diferite, teatru având, se presupune, și spectatori vorbitori de limbi diferite, să nu posede o instalație de traducere simultană), nu mă pot pronunța asupra subtilităților de concepție sau de joc, mai ales în cazul unei piese unde cuvântul ocupă o poziție privilegiată. Pot spune doar că am gustat finețea "obosită" a interpretării lui Ferenczy István, în rolul titular, și energia spirituală a prezenței lui Viola Gábor, în (triumfătorul?) Odoacru. Și mai pot spune că, judecând după reacția publicului, spectacolul și-a atins scopul. A.G.



# Un caz de încredere

**CIMITIRUL PĂSĂRILOR** de Antonio Gala. Traducerea: Alina Cambir ● **TEATRUL MIC** ● Data reprezentației: 20 mai 2000 ● Regia: Nikolov Perveli Vili ● Scenografia: Nicolae Mihăilă ● Distribuția: Olga Tudorache (Emilia), Adriana Șchiopu (Martina), Mitică Popescu (Deogracias), Dan Condurache (Nicodemo), Mihai Bica (Miguel), Angela Munteanu (Laria).

**A**utor spaniol exponențial, amintind, prin eticismul dramaturgiei sale, de Antonio Buero Vallejo și de Alfonso Sastre – ultimii, mai bine cunoscuți în România –, Antonio Gala e adeptul marilor teme existențiale, pe care le atacă fără a se feri de patetismul lor immanent și de accentele retorice la care acesta poate conduce. Lucrul e

vizibil, și devine uneori chiar supărător, în **Cimitirul păsărilor**, piesă de factură realistă, dar în care există un permanent plan metaforic, autorul fiind interesat aici de eterna aspirație spre libertate, ca și de "reversul" chestiunii, constând în teama, neliniștea și chiar frica de a-ți asuma responsabilitatea acestei libertăți, atunci când ea e totuși dobândită.

Regizorul Nikolov Perveli Vili, cunoscut din unele montări ieșene, dar aflat, pare-mi-se, la prima montare bucureșteană, semnează un spectacol destul de cuminte, poate nu îndeajuns de bine ritmat, dar cel puțin ușor descifrabil și care se urmărește cu plăcere, grație interpretărilor actricești. Cheia realistă a montării e părăsită totuși brusc în final, prin băgarea degetelor în ochi, o dată cu acea plasă care acoperă scena și de care nu era nevoie ca să pricepem că personajele, în speță tânăra Laria, n-au nici o scăpare, nici o șansă de a profita de iluzoria lor libertate, poate prea târziu obținută.

Reprezentația stă în primul rând pe umerii Olgăi Tudorache, adevărată locomotivă a spectacolului, cum zicea mai demult cineva, urmărită cu nedesimulată admirație de public, ca și de ceilalți interpreți. Mai mult cărtitoarea decât voluntara Emilia e o partitură care-i vine ca o mânășă acestei mari artiste, care nu uită să ne dea, cu fiecare rol, nu numai o lecție de teatru, ci și una de etică profesională. Căci *profesoara* Olga Tudorache joacă acum la Teatrul Mic pentru prima oară sub directoratul fostului ei student, Florin Călinescu, și o face alături de alți foști studenți ai ei, din prima promoție (Adriana Șchiopu), din cea de a treia (Mihai Bica) și din ultima (Angela Munteanu). A-ți urmări cu atâta tenacitate studenții, a dori să-i sprijini în continuare, pe

Mitică Popescu și Olga Tudorache



foto: Alois Chiriță