

rectori de scenă să le placă chiar această modalitate... artistică. Pornită dintr-o intenție sau alta, această manieră, dacă devine pecetea activității unui creator, ajunge să-i contrazică calitatea artistică. De aceea, el trebuie să se ferească, ca de molimă, de ispita efectelor spectaculoase, care lasă în istoria teatrului, în memoria sensibilă a publicului, numai urmele unui foc bengal.

Prieteni ai spectatorilor, dragi regizori care ne pregătiți mereu și ne furnizați atâtea bucurii artistice, atârnați în biroul vostru de lucru, în cabine, pe scenă, poate și în sala de spectacol, două-trei lozinci: „Non multa, sed multum“, „Jos gratuitatea efectului teatral“, „Trăiască sensibilitatea noului, admirabilului public de teatru“, sau altele. Dacă vi se pare că aceste ornamente nu se potrivesc cu biroul vostru de lucru, cu cabinetele, cu scena, cu sala de spectacol, nu le atârnați. Țineți-le numai minte. Noi vă vom rămâne recunoscători.

Incercarea fanteziei

Teatrul de Stat Timișoara : Ploșnița de VI. Maiakovski

Nu s-ar putea afirma cu seninătate că Ploșnița e o piesă fantastică: ceea ce, în a doua jumătate a ei, surprinde prin evadarea din tiparele simțului comun și ale timpului istoric ține mai mult de ordinea morală, decît de febrilitatea scriitorului care încearcă prefigurarea descriptivă a societății viitoare. Cu alte cuvinte, mișcările de fantezie au o netă funcție moralizatoare, convertită pe plan literar-dramatic în valori satirice. O asemenea înțelegere a textului maiakovskian ar interesa pe realizatorii spectacolului mai puțin ca joc de imaginație și mai mult ca dezvăluire a intențiilor satirei. Proiectate într-un viitor previzibil ca structură, dar cu nepuțință de figurat în linii și forme absolute, ultimele tablouri ale Ploșniței au reversibilitatea loviturii de bumerang: Maiakovski azvirle cu viitorul în contemporani! Dar, paradoxal în aparență, virfurile de atac ale satirei vor fi mai cu adresă tocmai printr-un efort sporit de fantezie, capabil să dea substanță și coerență unei lumi primejduite de arbitrar, deci ușor incredibilă. Se cere astfel neapărat o perfecță mobilare regizorală și actoricească a viziunii poetului, o încercare de a crea soluții de continuitate istorică și, implicit, scenică. Chiar dacă spectatorul nu va fi total convins de exactitatea reconstituirii lui 1979, el va trebui cu totdinadinsul să creadă în

lecția de morală, în puterea pedepsitoare a societății aceluia an.

Acesta e punctul sensibil al „comediei feerice“ a lui Maiakovski și rămîne sensibil și în spectacolul de la Timișoara. În realizarea scenică, Maiakovski mărturisea hotărît că „principalul însă depinde desigur de avintul pe care îl va avea regizorul“. La Timișoara, regizorii au fost doi: Ion Maximilian și Ion Taub. Avintul lor a dat patru tablouri, de la început, admirabile ca limpiditate și vigoare expresivă. Pe firul textului, regizorii au ris copios de Prisipkin în lecția de dans și în „nunta roșie“; s-au indignat pe bună dreptate, alături de Lăcătuș; au dezvăluit în mod oportun agățarea Elzevirelor și Baianilor de un carnet sindical; au știut să coloreze pitoresc tabloul vinzătorilor ambulanți (dintre care au excelat Radu Coriolan — Vinzătorul de clei; Geta Angheluță — Vinzătoarea de parfumuri și George Stoian — Vinzătorul de baloane) și să ilustreze „pompiersmul“ scenei de stingere a incendiului. Dar, mai ales, tabloul nunții a fost compus și ritmat cu gustul, cu rafinamentul, cu forța unui maestru. (Tot aici, jocul lui Maximilian ca Oleg Baian s-a dovedit mai puțin stingher, desfășurat cu mai multă libertate.)

După pauză, lucrurile s-au schimbat în bună măsură. Fantezia regizorilor, atît de

generoasă în îmbogățirea expresivă a realității, în colorarea și trasarea liniilor ei, s-a dovedit destul de săracă în mobilarea... fanteziei, mai precis, a fantasticului. Soluțiile găsite mi s-au părut destul de banale: ecrane Röntgen (mult utilizate în spectacolele de estradă), costumație quasi-abstractă, indecisă ca linie; decoruri și culori edulcorat pastelate (tot ca la estradă), procedee tehnice îndelung experimentate anterior etc. Două momente s-au ridicat, totuși, peste medie: căutarea ploșniței în sală, cind peste balustrada balcoanelor se lansează scări de pompieri, și zbulciumul lui Prisipkin în cușca „zoologică”. Acesta din urmă, însă, datorat aproape exclusiv interpretului Eugen Tănase, care a fost, tot timpul, excelent: mobil, expresiv ca mască și mișcare, cu un perfect control al personajului și al psihologiei lui, inteligent și abil. O grea, prin ineditul ei, izbutită încercare actoricească!

Mărturisesc că partea a doua a spectacolului mi-a plăcut mai puțin, pentru că s-a transformat prea evident într-o dojană profesorală, destul de seacă, lipsită de căldură. (În acest sens, partea lui de contribuție o are și Dinu Cezar, care l-a făcut doctoral pe Directorul grădinii zoologice, și atit.) N-aș vrea să se înțeleagă,

însă, că nivelul spectacolului ar fi scăzut sub limita eleganței, a nobleței în ținută. Deloc: totul a fost realizat cu multă distincție scenică și uneori cu savoare. Îmi pare însă rău că regizorii n-au făcut pină la capăt așteptatului efort de fantezie, care ar fi dus la ireproșabil. Adică, la nivelul primelor tablouri, cu totul revelator pentru teatrul din Timișoara. De data aceasta, într-adevăr, se poate vorbi cu franchețe de un salt hotărît ca nivel artistic. Fiindcă *Ploșnița* e un spectacol demn de invidiat din partea oricărui teatru care își cinstește numele și menirea.

Indiscutabil, elanul regizorilor ar fi trebuit să fie stimulat și de inventivitatea scenografilor — Al. Olian, H. Popescu și V. Miloia — dar aceștia s-au mulțumit și ei cu o excelentă primă parte, din care am reținut cu osebire cortina interioară, costumația diferențiată a vinzătorilor ambulanz și, firește, memorabilul tablou al nunții.

Dar mărturia cea mai entuziasmantă a succesului a fost oferită de publicul timișorean, care, asaltînd literalmente spectacolele cu *Ploșnița*, a devenit în scurtă vreme un pasionat iubitor al teatrului lui Maiakovski.

Drumuri care duc înapoi

Teatrul German de Stat din Timișoara: După furtună de J. Szekler

Lectura piesei *Nach dem Gewitter* (După furtună), dar mai ales spectacolul timișorean cu această piesă trezesc o nedumerire întemeiată: e oare natural ca dramaturgia și arta scenică în limba unei minorități naționale să parcurgă, mai precis: să refacă — la interval de cîțiva ani — un drum pe care literatura și teatrul românesc l-au încheiat și depășit? Nu e mai firesc, oare, ca un teatru cum e cel german din Timișoara, de pildă, să folosească din plin cuceririle definitive ale culturii noastre, în general? Fiindcă, această piesă a lui Johann Szekler ne situează, dintr-o dată, în coordonatele primelor, încă timidelor încercări de dramaturgie realist-socialistă. Observația aprofundată a realității, îndeosebi prelucrarea ei dramatică sînt substituite printr-o teză politică și morală, insuficient filtrată prin sita

emoției de artă. Intenția autorului e aceea de a contribui la înfrățirea naționalităților conlocuitoare, într-o gospodărie agricolă colectivă din Banat. Dar conflictul dintre țărani și șvabi și romini se declanșează dintr-un motiv minor, fără puțință de creștere și de adîncire într-o problematică propice generalizării artistice. Dintr-un superficial impuls de gelozie, Anna Brunner, mulgătoare fruntașă, învinuiește în mod nedrept pe tractorista Liesl de ușurătate morală pentru că ar simpatiza — chipurile — un muncitor român. Intrînd în jocul acestei calomnii, cîțiva țărani șvabi se indignează și dau vina pe tovarășii lor romini în ce privește deficiențele, în muncă. Bineînțeles, pînă la urmă lucrurile se limpezesc și totul se termină prin împăcare, în cîntec și dans.