

OFENSIVA TEATRELOR NAȚIONALE

Eleganță și stil

Criticate nu o dată pentru caracterul eclectic al repertoriului, prea împestritat cu titluri minore și aleatorii, pentru faptul că nu stimulează, nu încurajează și nu „promovează” îndeajuns dramaturgia originală, dar atunci când o fac nu joacă totuși autorii importanți ai acesteia și vice-versa, criticate totodată pentru lipsa unor spectacole reprezentative, demne de exigențele firmei sub care joacă, Teatrele Naționale păreau dispuse să-și suporte cu stoicism olimpien condiția academismului lor (pretutindeni) subînțeles, nelăsându-se străpuns de ascuțitul și persuasiunea condeiilor critice. De altfel, la noi, cerințele de principiu cărora trebuie să le răspundă teatrul național (și, deci, cu atât mai mult Teatrele Naționale!) nu s-au prea schimbat de la felul în care au fost formulate de criticul dramatic Mihai Eminescu, intrat și el (odată cu poetul) în cel de al doilea secol al nemuririi sale. S-au schimbat și se schimbă mereu condițiile în care activează teatrul național și Teatrele Naționale, cerințelor de principiu, cultural-educativ-patriotic, adăugându-li-se și altele, poate nu mai puțin îndreptățite, însă de ordin practic, economico-financiar.

Jucînd — în distribuții paralele — un impresionant număr de spectacole, ce poate atinge și depăși într-un an de trei ori zilele anului, efectuînd turnee în toată țara și micro-stagioni în orașe și centre muncitorești, căutînd să răspundă în forme cît mai variate cerințelor atît de diferite ale diferitelor categorii de public, nepîngîndu-se de exigențele firești ale criticii, nici de pretențiile mai mult sau mai puțin justificate ale autorilor dramatici, îndeplinindu-și în bună măsură și planul financiar și funcția lor educativă majoră în viața spirituală a țării, Teatrele Naționale merită în clipa de față o cu totul altă privire critică decît cea superior-condescendentă, căreia nu se știe cine i-a dat tonul, dar

cu care au fost gratulate constant de la o vreme încoace. Datorăm o atare schimbare de optică mai ales în această stațiune, 1988—1989, în care se poate vorbi (deocamdată cu excepția Naționalului ieșean) de un puternic reviriment al Teatrelor Naționale, de o susținută ofensivă a acestora împotriva producțiilor rutiniere, grevate de academism. La loc de frunte se situează în primul rînd Naționalul timișorean, cu virful de lance al spectacolului *Trei surori* de Cehov, în regia lui Alexa Visarion. A fost urmat, la scurtă vreme, de *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu, la Naționalul clujean. Regizorul Ion Cojar ne-a oferit apoi impunătoare și impresionantă montare a *Vaslei Jeleznova* de Gorki, la Naționalul bucureștean, după care a venit rîndul Naționalului craiovean să ne invite, la o sensibilă și semnificativă redescoperire a universului cehovian prin spectacolul *Unchiul Vanee*, în regia lui Mircea Cornișteanu. Toate aceste spectacole (asupra cărora ne-am pronunțat pe larg în cronicile noastre anterioare) au un caracter reprezentativ pentru ceea ce poate și trebuie să fie țînta artistică a unei montări demne de firma unui Teatru Național, ilustrînd totodată cote de vîrf ale artei noastre interpretative și benefice tendințe ale artei regizorale contemporane. E de precizat faptul că nu sînt singurele montări demne să ne rețină atenția în teatrele respective, ele situîndu-se în contextul asumării unor responsabilități sporite față de calitatea și claritatea actului scenic, față de valoarea lui ideatică și forța impactului său emoțional.

N-au rămas în afara acesor preocupări nici spectacolele Teatrului Național din Tîngu Mureș, atît cele de la secția română cît și cele de la secția maghiară dîndu-ne sentimentul că și acest teatru înregistrează acum una dintre cele mai bune stagioni ale sale din ultimii ani. Cum despre incitantă (chiar dacă nu și suficient de bine motivată) montare a lui Dan Alexandrescu, la secția română, cu

Raja sălbatică de Ibsen, ca și despre montarea lui Kincses Elemér, la secția maghiară, cu **Diogene citnele** de Dumitru Solomon, revista a publicat deja cronici distincte, ne vom reperi, în cele ce urmează, la alte trei spectacole de vădit interes ale stagiunii țirgumureșene.

Actualitatea

și actualizarea lui Gorki

Spectacol de elevată ținută artistică și exemplar profesionalism al secției maghiare, **Aziul de noapte** nu mai este, în viziunea regizoral-scenografică a lui Kincses Elemér și a Mariei Miu, „proprietea” lui Kostilov și a soției sale Vasilișca, ci un spațiu (simbolic) al catacombelor în care lumina pătrunde doar prin găuri de ventilație sau de canalizare, un spațiu incert, dar situat cu certitudine dedesubtul străzii, (aproapiat deci de titlul original al piesei — „La fund”, cum s-ar putea traduce *Na dne*), spațiu pe care cel doi par mai mult să-l administreze temporar, poate în virtutea legăturilor lor cu poliția. Însemnele vestimentare ale țării și epocii sînt în mare păstrate, dar și acestea comportă o mai largă generalitate, accentul căzînd pe posibilitatea păstrării demnității și a adevărului ființei umane, chiar și în condițiile marginalizării și abrutizării acestora, într-o aserbă luptă pentru existență. Personajele — desigur, nu numai din vina lor — au ajuns „la fund”, dar gândurile și sentimentele pe care încă le mai încearcă, lumina lăuntrică de care mai sînt în stare, în absența oricărei perspective, le ridică tulburător „la suprafață”, ca pe o rană sîngerîndă a umanității, ce nu poate fi ascunsă la infinit de lumina zilei. Bătrînul Luca nu e neapărat un mare mincinos și nici bunătatea propovăduită de el o simplă diversivune, ci doar un paleativ individual, vădindu-și totaia ineficiență în plan social. Regizorul nu-și îngăduie o privire neputincios-înduioșată asupra acestei lumi, pe care n-o souză, ci o face cumva să se privească pe ea însăși cu o necruțătoare și amară luciditate. Căci pînă și culcușul nefericitului Actor care se sinucide e pîndit și luat imediat de un altul, în cutremurătorul final al spectacolului, avînd valoarea unui rechizitoriu: abia prin exacerbată-i grijă de ase salva numai pe sine, individul își semnează o ineluctabilă condamnare socială.

Modalitatea aleasă îmbină realismul trăirii și finețea desenului psihologic cu un nedisimulat patetism al implicării ideetice, scenele de o violență aproape

expresionistă topindu-se parcă în acest strigăt neauzit al unei umanități ultragiata. O lumină „săracă”, excelent filtrată, conduce la efecte de picturalitate rembrandtiană, relevînd încă o dată marele talent al scenografei Maria Miu, capacitatea acesteia de a gîndi un spațiu teatral reverberant pentru problematica piesei și liniile de forță ale viziunii regizorale, care beneficiază astfel de un pregnant relief scenic. La rîndu-i regizorul asociază cadrulul plastic și discursului actoricesc eficiente efecte sonore, în metaforizări percutante, pledoaria pentru respectarea omului deslășurîndu-se, de exemplu, pe fundalul sonor al cizmelor care mărșăluiesc pe caldarîmul de deasupra „aziilului”. Nu s-a obținut totuși un stil unitar al interpretării, efecte patetice exterioare răbufnînd intermitent în jocul unor actori, chiar dacă biruințele individuale ale celor mai mulți dintre ei sînt notabile.

O impresionantă creație actoricească realizează Tarr László în rolul Actorului, compunînd cu finețe și, deopotrivă, cu forță expresivă bogată în nuanțe, o efigie a năpăstuirii și ratării, capabilă încă de generozitate sufletească. Apariția de Christ părăsit și îmbătrînit a lui Lohinszky Loránd în Luka, ambiguitatea pe care știe s-o păstreze în legătură cu identitatea acestui controversat personaj, dispunînd de netăgăduite energii spirituale, conferă rolului un tumultuos dramatism lăuntric și o pregnanță scenică aparte, memorabilă.



Satin (Györffy András), Actorul (Tarr László) și Baronul (Bóár Ferenc), într-un moment reprezentativ din spectacol

Original concepute, vor fi bine tensionate dramatic portretizările datorate actorilor Farkas Ibolya (Vasilisa), Ferenczy Istvan (Vaska Pepel) și Boér Ferenc (Baronul). În tușe groase, violent expresive, (atingînd însă și unele stridențe) sînt compuse aparițiile lui Satin (Györfy Andras) și ale Nastiei (Gáspár Imola). Sînt temeinic configurați scenic Bubnov (Kárp György) și Klešci (Tóth Tamás); dispariția Anei capătă o stranie frumusețe în interpretarea actriței Székely Anna; e schițată cu aplomb dorința de evaziune a Natașei (Buzogany Márta Gabriella) și nu duce lipsă de culoare niciuna dintre aparițiile Kvasniei (Biluska Annamária), ale lui Medvediev (Magyari Gergely) și Kostiliov (Gyarmati Istvan).

Păstrînd măsura între actualitatea și actualizarea lui Gorki, Kincses Elemer propune o convingătoare universalizare a problematicii piesei, printr-un spectacol de anvergură, ce poartă deopotrivă însemnele talentului regizoral și ale maturității profesionale.

Un spectacol de factură aproape clasică, transînd astfel cu adecvație, în re-

gimul „corespondențelor“, zona de specificitate stilistică a textului, este **Dona Juana** de Radu Stanca, tot la secția maghiară a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, în regia lui Dan Alecsandrescu. Față de versiunea scenică, și ea meritorie, dată de același laborios regizor în urmă cu 20 de ani, la Teatrul Dramatic din Baia Mare, cea de acum se înfățișează într-o mai austeră și elevată simplitate a transfigurării, la care contribuie, în bună măsură, scenografia lui Kemény Árpád. Simetriile de construcție ale textului se vor regăsi inspirat în simetriile decorului și ale costumelor, ba chiar și în aceea ale desenului mizanscenic, spectacolul cultivîndu-le deliberat, fără să-și refuze tentația „pozelor“ solistice, a gesticulației largi și a volutelor pline de grație, cu un soi de calofilie asumată, ce-l face efectiv delectabil. Movurile și alburile bogatelor costume ale perechii Don Juan-Dona Juana vor avea astfel fastul și eleganța princiară convenite, contrastînd cu petele de culoare vesele și vii ale costumelor cuplului Fiorelo-Fiorela, ca și cu negrul apăsător al costumului lui Don Fernando, pe „adevăratul“ său nume Don Morte.

Fără să-și propună o „reinterpretație“ modernă a mitului lui Don Juan, cum aveau s-o facă, în spațiul dramaturgiei universale, un Max Frisch, iar în acela al dramaturgiei românești, un Teodor Mazilu (în **Don Juan moare ca toți ceilalți**), Radu Stanca dădea, în 1947, cînd a scris piesa **Dona Juana**, o posibilă tratare complementară a binecunoscutului motiv literar, suscitînd interesul mai mult prin poeticitatea decît prin profunzimea textului, al cărui livresc e greu de surmontat scenic. Totuși, textul oferă o generoasă partitură actoricească pentru interpreta rolului titular și, cum Dan Alecsandrescu avea în trupă poate una dintre interpretele ideale pentru acest rol, opțiunea sa regizorală ni se pare, tot mai datorită acestui fapt, întru totul justificată.

Adám Erzsébet dispune de o naturală distincție și un fascinant farmec scenic, posedă o tehnică teatrală remarcabilă, avînd totodată un temperament și o forță dramatică ieșite din comun, la care se asociază o minuțioasă și stăruitoare cizelare a detaliului scenic, conducîndu-i creațiile, cu o simplitate ce pare aproape firească, pe culmile strălucirii artistice. Recitalul Eminescu de acum doi-trei ani o mărturisea din plin. Excelent figurate, numeroasele treceri de la o stare sufletească la alta, realizate cu fi-



Alături de Gáspár Attila (*Don Juan*), Adám Erzsébet (*Dona Juana*) într-o creație de referință a carierei sale

nețe și subtilitate în creația sa din *Don Juana*, reconfirmă amplitudinea unui registru dramatic bogat în nuanțe și forța unui talent de anvergură și eclatantă europeană. E secundată, cu aplomb și dezinvoltură, de Mózes Erzsébet, în rolul slujnicei Fiorela, cucerită la rindu-i de servitorul lui Don Juan, Fiorelo, acesta interpretat cu destul umor și vervă de Ander Zoltán, pentru a nu avea nevoie de nici o tentă vulgară, contravenind stilului elevat al reprezentației. Apariție luminoasă, avînd, prestanță scenică, tînărul Gáspárík Attila justifică deodată renumele personajului Don Juan, dar nu ajunge și la damnarea acestuia. În dificilul rol Don Fernando (Don Mor-te), Tatai Sándor e handicapat de un machiaj deficitar, forțat, și nu ajunge nici el la detașarea „conducătorului de joc” cu care pare să-l fi investit intenționalitatea regională.

Am apreciat „surdina” aplicată de regizor tiradelor prea lungi, reluînd la nesfîrșit aceleași lucruri, dar ne-a nemulțumit lipsa de implicare a eclerajului în desfășurarea acțiunii, o lumină aproape tot timpul egală cu sine, chiar și atunci cînd scena e invadată de sfenice și lumînări, neputînd să confere sporul de dinamism de pe urma căruia reprezentația n-ar fi avut, desigur, decît de cîștigat. Importantă rămîne însă „redescoperirea actorului”, Dan Alecsandrescu aflîndu-se printre cei ce o urmăresc programatic, propunîndu-ne-o de astă dată pe Adám Erzsébet într-o creație de referință.

Ascendența registrului satiric

Venind în teatru din proză, iar aici din gazetărie, Platon Pardáu aducea cu sine o bună cunoaștere a realității, o frapantă concretețe a faptului de viață bogat în semnificații latente, o cursivitate firească a dialogului și, nu în ultimul rînd, un apreciabil tonus moral, derivînd din patosul rostirilor adevărurilor cotidiene, capabile să sugereze fără ostentație dimensiunile frescei sociale. Totuși, atît în *Iubirile de altădată* cît și în *Ioneștii*, personajele își datorau viabilitatea mai mult portretizării lor eficiente, decît înfruntărilor conflictuale decisive, acestea rămînînd cumva în afara scenei, care le prelua doar ecourile în conștiințe. Explicită, dezbaterea etică risca nu o dată să sufoca materia dramatică, dîndu-l un curs previzibil și o finalitate aproape didacticistă, de la care se salva doar parțial, prin ironia replicii.



Livia Doljan (Cleo) și Aurel Ștefănescu (Manoliu) într-unul din rarele momente de tandrețe ale „Iunii de miere”

Nici „miza” pusă în joc nu era de natură să suscite un interes aparte, cum se întîmplă acum, în *Luna de miere*, cea de a treia piesă a autorului, apărută într-o primă variantă în revista „Teatrul” (nr. 11/1987), cu titlul *Călătoria*.

Nu e încă o piesă bine construită, dar e în orice caz o piesă mult mai sollicitantă prin ceea ce spune și chiar prin felul în care încearcă s-o facă, autorul apelînd la tehnica secvențializării discursului dramatic, la alternanța și interferența planurilor acțiunii. Eliberată în bună măsură de canoanele prozei, dar tributară acum unora dintre presupusele scheme ineluctabile ale dramaturgiei, piesa prezintă oricum o scriitură alertă, dinamică, axată pe un conflict adus la vedere, dezbaterea etică fiind acum continuată și intrinsecă desfășurării acestuia. Scriitorul nu și-a cristalizat registrul dramatic — și poate nici nu intenționează, programatic, s-o facă — astfel încît „comedia” sa are un policrom aspect stilistic, îmbinînd comicul frust, de extracție populară, cu umorul absurd, împins pînă la grotesc, într-o coexistență a dramei cu șarja caricaturală și a alegoriei cu o neașteptată virulență satirică, aceasta sfîrșind prin a se impune.

Semnînd premierna pe țară a piesei, regizorul Kovács Levente, secundat de scenografa Judit Kothay-Dobre, imaginează un spațiu multifuncțional, elementelor mobile de decor și recuzită revenindu-le sarcina sugerării diverselor ambianțe din „zona” Dorinei, trecerile de la real

la fantastă și oniric săvârșindu-se într-un soi de osmoză coșmarească, amintind de filmul **Călnța** al lui Abuladze, însă într-o tonalitate cenușie, probabil intenționată, dar și destul de urită în sine. Ceva mai inspirate ni s-au părut costumele reprezentăției, luându-și sarcina departajării acestor planuri și izbutind totodată o elocventă sugestie tipologică.

Piesa pune în discuție condiția creatorului, ca și pe aceea a factorului decizional, în ipostaza voluntarismului exacerbat al acestuia, obișnuit să nu întîmpine nici o opoziție. Primul termen e figurat de inginerul constructor Manoliu, căruia Aurel Ștefănescu îi compune o convingătoare imagine scenică a epuizării fizice dar și a dîrzeniei morale, cu care-și joacă ultima carte, pînă în clipa morții. Cel de al doilea e figurat de atotputernicul șef local Budura și configurat scenic de Cornel Popescu, într-o terifică imagine a forțelor malefice, devenite conștiente de puterile lor discreționare, pe care și le apără neadmițînd nici o replică, nici o tentativă de părăsire a statu-quo-ului. Acesta e totuși erodată chiar din interior, de forțele primordiale ale vieții, opunîndu-se osificării și mistificării, forțe simbolizate de personajul Maria, căreia Cristina Pardanschi îi conferă lumina și demnitatea necesare. Impresionantă este și evoluția actriței Livia Doljan în rolul soției inginerului Manoliu, punotînd cu tragism autentic acuzatorul final al spectacolului. Cei doi muncitori apropiați de inginerul Manoliu, Panait și Asmarandei, sînt conturați cu umor și siguranță de Cornel Răileanu și Ion Rîțiu, subalternii lui Budura rămînînd în schimb la condiția unor fantoșe prea acuzat caricaturale, în interpretarea actorilor Constantin Sășăreanu (Iuga), Radu Dobre Basarab (Manea) și Traian Costea (Pomparău).

Chiar dacă nu depășește un anume schematism al textului, spectacolul nu e mai puțin incitant și important prin problemele pe care același text reușește să le aducă în discuție, invitînd la o meditație activă și profundă, spre satisfacția celor ce-l urmăresc.

Și la Tîrgu Mureș se face așadar teatru de calitate, actorii neezitînd, de la Shakespeare încoace, să fie oglinda timpului lor.

Victor PARHON

cronică

VIZIUNII REGIZORILE

O ABORDARE TRANȘANTĂ

„Vampilov mi-a spus odată: «Tu ești fericit pentru că poți să scrii și proză. Pe cînd eu nu pot scrie decît teatru». Într-adevăr, era un dramaturg înmăscut». Vorbele lui Mihail Roșcîn (reproduse în caietul-program al spectacolului, redactat cu profesionalism de Georgeta Mărtoiu) caracterizează lapidar personalitatea creatoare a unuia dintre cei mai talentați autori dramatici contemporani din Uniunea Sovietică și, fără îndoială, din Europa. Contemporan, din nefericire, doar din punctul de vedere al periodizărilor istorice convenționale, căci Aleksandr Vampilov a murit — la nici 35 de ani — în 1972. Opera sa cuprinde doar cinci piese, dintre care **Vînătoarea de rațe** este unanim socotită cea mai valoroasă. Protagonistul ei, Viktor Zilov, intrupează, conform criticii de teatru de azi din U.R.S.S., psihologia specifică unei întregi promoții (dacă nu generații) de intelectuali — aceea a deceniului 1960—1970 —, marcată de o acută criză de conștiință, aflată în căutarea unei identități etice și, în general, spirituale pe care nu și-o putea ea însăși preciza. Cu atît mai puțin — distiga. „Slujbă ai, casă ai, femeile te iubesc, ce-ți mai trebuie?” îi întrebă, sincer scandalizat, unul dintre personaje pe Zilov. Iar acesta nu poate răspunde decît „Voi nu înțelegeți nimic!”. Singurul său ideal, pasiunea sa obsedantă, este vînătoarea de rațe — simbol de o poezie stranie și neliniștitoare al unui alt univers, al unui alt tărîm. Ceea ce îl cheamă într-acolo nu e însă o viață mai plină, mai intensă, ci tăcerea, nemîșcarea. „Tărîmul celălalt” este tărîmul morții, nu al morții altor făpturi, căci Zilov nu a împușcat nici odată o pasăre, ci al propriei morți. Ca și cehovianul Ivanov, eroul lui Vampil-