

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, subaltermii 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-

lov nu poate trăi într-o lume pe care o disprețuiește, dar nu are nici o altă lume, „a sa”, de propus ca model, pentru că la rîndul lui trăiește urit, în minciună și nepăsare față de ceilalți. Ca și lui Ivanov, nu îi rămîne altă ieșire decît sinuciderea. Finalul piesei e — altfel decît la Cehov — ambiguu în planul strict al evenimentelor : s-ar zice că Zilov poate însă alege între viață și moarte ; în planul ideii nu mai e însă cu puțință nici o șovăială. Și nici o speranță. Să credem, alături de Camus, că numai omul fără speranță e cu adevărat un om liber ?

Spectacolul lui Andrei Mihalache oferă cîteva răspunsuri. Nu însă la întrebările grave ale piesei. De altfel, tînrul regizor s-a arătat preocupat nu atît să reformuleze în termeni scenici întrebările dramaturgului și să încerce apoi să le răspundă (sau să ne provoace pe noi să le răspundem), cît să impună afirmații categorice. Chestiunea ține, desigur, de personalitatea sa (artistică) : nu toată lumea trebuie să fie de acord cu Socrate că a pune întrebări e mai important decît a da răspunsuri. Dar decizia de a aborda tranșant un text alcătuit din nuanțe infinitezimale mi se pare riscantă estetic, pentru că duce, în cele din urmă, la schematizare ; și a piesei, și a spectacolului. **Vinătoreea de rațe** este o piesă extrem de dificilă, în primul rînd pentru că Vampilov, ca și Cehov (dramaturgul său preferat, de altminteri), nu ține deloc să construiască situații inedite (de o mare simplitate, acestea par preluate din arsenalul vodevilului și melodramei : „lovituri de teatru”, quiproquo-uri etc.) și, încă mai puțin decît predecesorul său, nu dă indicații referitoare la stările sufletești ale personajelor ori la tonalitatea afectivă a replicilor. Dar tocmai din jocul replicilor — inteligente, pline de spirit și nu o dată de haz, aparent spontane și de fel „elaborate” — se conturează, într-un *crescendo* imperceptibil, tragiismul amar al temel, caracterele complexe ale eroilor, „mesajul” piesei. Treptat, fiecare frază capătă o rezonanță simbolică intensă, dar asta se petrece fără ostentație și artificii ; simbolul e o prelungire organică a realului. Andrei Mihalache a transpus scenic piesa într-un registru frapant simbolic ; procedeul, tautologic, conduce inevitabil la aplatizarea sensurilor. Din punct de vedere pur tehnic, demersul său e împlinit, spectacolul are claritate și echilibru, are imagini frumoase și ritm just ; îl lipsesc însă adîncimea și poezia, edică ceea ce face dintr-un spectacol (bun), un spectacol-opera de artă. Componenta esențială în care s-a concretizat viziunea regizorului este

scenografia, realizată de Ion Țițoiu (decor) și Maria Elena Peici (costume). Principala piesă din decor constă într-un panou mobil, acoperit cu oglindă și amplasat la cîpătîlul sofalei pe care stă Zilov în scenele din prezentul acțiunii și „sosia lui Zilov” în acelea de amintiri. (Inventat de regizor, acest din urmă personaj — dincolo de faptul că substituiearea lui cu „originalul” implică numeroase cortine de întuneric ce incomodează fluiditatea spectacolului — funcționează eficient, în acord cu ideea de permanență dedublare lucidă a protagonistului.) Sugestia pe care o comunică realitatea secundă și înșelătoare ce se reflectă în apele oglinzii — imposibilitatea eroului de a evada din limitele propriului eu și ale lumii înconjurătoare — e prețioasă în ansamblul montării ; în schimb, existența sau inexistența acestui obiect de bază în diferitele scene urmează o logică pe care n-am putut-o descoperi, deși am văzut spectacolul de două ori \*. Pe scurt, panoul cu pricina pare că se ivește și pierie în funcție nu



*Imagine din spectacol : Realitatea văzută în oglindă, dar nu invers*



de necesitățile expresive ale demonstrației, ci de acelea practice ale spațiului de joc. Perfect motivată și multiplu comotativă este prezența sa numai în penultima scenă a reprezentației, în care, după ce Zilov trage asupra dublului său din oglindă, același panou, de astă dată cu suprafața mozaicată în nenumărate cioburi, veghează, luminat de un proiector roșu, trupul nemișcat de pe sofa. Dar voința de a „simboliza”, de a „metaforiza” cu orice preț se vădește în primul rând în cromatica scenografiei, compusă exclusiv, în cazul decorului, și precumpănitor, în cazul costumelor, din două culori: alb și negru. Vizual, soluția are sobrietate și distincție. Conceptual, lucrurile se complică din cauza semnificației tradiționale a acestor culori. La prima lor apariție în grup — ca participanți închipuiți de Zilov la propria sa înmormintare —, toate personajele sînt îmbrăcate în negru; foarte normal, ar zice origine, dată fiind împrejurarea. Imediat apoi, toate apar înveșmîntate în alb strălucitor, pentru ca, în partea a doua a spectacolului, cînd hainele unuia, cînd ale altuia să capete, pasager, tente roz-vestede. Ținînd seama că Zilov, care este conceput regizoral ca o victimă inocentă a mediului, poartă (singurul) numai veșmînte albe și că în final, din spatele oglinzii în care protagonistul și-a distrus imaginea, ceilalți reapar tot îmbrăcați în negru, îți vine în minte că degradarea pe parcurs a albului exprimă doza de „negativitate” ce-i este atribuită fiecărui personaj de către Zilov, respectiv de către regizor, prin ochii lui Zilov. Numai că nici așa nu găsești justificarea logică — logică în raport cu înșeși datele propuse de mizanscenă — a acestor variațiuni, în anumite momente ale spectacolului. Dacă însă citești în programul de sală rîndurile semnate de scenografa Maria Elena Peici, afli că, de fapt, culoarea costumelor urmărea să distingă episoadele „închipuite” (negru) de acelea „rememorate” (alb) și că, înăuntrul acestora din urmă, diferențierea cromatică și de stil a hainelor reflectă limpezimea ori nesiguranta pe care o au diversele siluete în memoria eroului! Mă îndoiesc că un spectator (chiar „avizat”) care nu cunoaște piesa (needitată la noi) și care nu

\* Faptul că teatrele care vin în turneu la București ar trebui să studieze cu atenție, în prealabil, săliile unde urmează să joace pare de domeniul evidenței, dar probabil că nu e. Între reprezentăția văzută la sala mare a Naționalului și aceea de la sala Majestic era o diferență considerabilă, în favoarea celei de-a doua.

ere timpul sau dorința de a răsfăța programul înainte de ridicarea cortinei ar bănuî o clipă măcar finețea neuropsihică a acestei rezolvări. Altminteri, în sine, costumele sînt plăcute la vedere.

Meritul evident al lui Andrei Mihalache este, în acest spectacol, capacitatea de a fi îndrumat și omogenizat cu autoritate echipa actoricească, formată din interpreți deloc asemănători ca manieră de joc. În rolul cel mai dificil, Eugen Mazilu izbutește o evoluție nuanțată — în cadrul viziunii regizorale asupra personajului —, redînd și aparența de lichiea simpatică, și esența de „tînăr furios” a lui Zilov. Mai puțin vizibilă apare dimensiunea generalizatoare a protagonistului, purtător nu numai al unei drame personale, ci și al unei stări de spirit tipice pentru categoria pe care o reprezintă. Galia, soția nefericită, și-a găsit în Nina Udrescu o întruochipare ce nu se va uita ușor. Acțiția de sensibilitate și forță dramatică verificate, Nina Udrescu s-a apropiat cel mai mult de sufletul piesei, aflînd mereu tonul adecvat în relațiile cu ceilalți și mai ales cu principalul ei partener, Eugen Mazilu; scena retrairii cererii în căsătorie constituie (secundată de monologul lui Zilov) momentul de virf al reprezentației. Distribuită în rolul Irina (ingenua „pradă” a lui Zilov), Cătălina Bărcă accentuează pînă la monotonie naivitatea și neajutorarea eroinei. Tînăra actriță ar trebui, de altfel, să încerce a ignora modelele acreditate pe urma cărora — poate involuntar — păsește și să caute o exprimare personală a resurselor pe care, nu ne îndoim, le posedă. Ezitantul, poltronul Șaiașin („băiat bun” altminteri) e înfățișat de Longin Mărtou cu o bună intuire a versatilității de fond a personajului. Emil Birlădeanu (Kusak) portretizează savuros un șef autoritar, dar „înțeleghător”. Partiturile de colonatură (Valeria și Vena) sînt susținute cu aplomb de Maria Nestor și, respectiv, Elena Gurulescu, căreia i-am reproșat însă unele excese vocale și pantomimice. Constantin Duicu schițează cu convingere personajul Kusakov. În rolul bizarului și înfricoșătorului Dima, Liviu Manolache are masca hieratică și intonația monocordă necesare. Se achită conștiincios de sarcinile ce le revin Cosmin Mazilu și Adrian Ancuța.

Dincolo de rezervele formulate, spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța cu cuvine apreciat pentru tentativa curajoasă de a „ataca” un text important din dramaturgia universală contemporană, într-o formulă care, oricum, incită la discuții. Ceea ce nu e deloc puțin.

Alice GEORGESCU