



Romancier cu un timbru aparte în proza tină, construind și exprimându-se metaforic, Romulus Guga a intrat și în teatru pe aripa metaforei, ceea ce i-a conferit, de la debutul scenic un statut personal. Piesa de început, *Speranța nu moare în zori*, poetică, simbolică până la abstractizare (ceea ce nu e neapărat un viciu, mai ales când e structură), este totuși o piesă politică, mai mult decât atât — implantată într-un moment istoric precis, într-o zi istorică precisă : 6 martie 1945, ziua instaurării primului guvern democratic în România. Încă o dovadă scrisă că metafora este organică teatrului contemporan, că nu e străină de realismul scenic și nici de atitudinea politică fermă, angajată.

Așadar, în noaptea care precede actul politic amintit, într-o gară de provincie, se adună mai multe personaje, reprezentând mărturiile categoriilor sociale definite și având, firește, trăsăturile politice și morale fidel corespunzătoare apartenenței lor de clasă : toți acești oameni așteaptă un tren spre București, iar trenul întârzie mult, fiindcă mai e război, haos și așteptare în lume. Personajele poartă nume simbolice (în înțelesul elementar, de semn definitoriu, ca în științele exacte, și nu simbolist), categoricale : Moșierul, Țăranul, Colonelul, Soldatul, Procurorul etc., amintind, prin așezarea schematică a forțelor dramatice pe exact dispozitivul forțelor sociale din epocă, de nenumăratele și uitatele piese ilustrative, care s-au scris, s-au jucat și s-au terminat în decursul anilor. Dar aici e doar o aparență de schemă, căci dramaturgul, creator de metafore dar și de gânduri, nu vrea să facă ilustrarea unor lecturi publicistice : el mișcă idei, simboluri, destine umane, într-o atmosferă care e și istorică, dar și particulară. Ceea ce se întâmplă în această piesă nu seamănă cu viața cum seamănă fotografia de buletin cu posesorul lui, ceea ce se întâmplă aici e mai mult decât transcripția vieții, e reflexul ei într-o conștiință creatoare, e dialog cu viața, e o încercare de a-i descoperi adevărurile dincolo de aparențe. Astfel că Țăranul, sau Procurorul, sau Moșiereasa, sau Soldatul sau Colonelul sînt ființe simbolice și nu simboluri de ființe, primesc, altfel spus,

trăsături, reacții, gesturi, fizionomii, replici particulare, venite din esența lor umană și nu din aparența lor categorială. Poate că dramaturgul, fiind și la prima tentativă de teatru, a apăsât excesiv uneori tocmai această particularizare prin esență, fapt care, ca și în cazul celui alt exces, al generalizării prin aparență, duce la artificial. Un personaj care înșiră, fără măsură, propozițiuni metaforice de tipul : eu cred în zăpadă, cîntăm pentru speranță, toți sîntem mutilați, dar nu ni se vîd cîrjele — riscă să-și piardă tocmai adevărul său particular și esențial printr-un alt tip de schematizare.

Prima parte a piesei, o lungă expozițiune, este răgazul pe care și-l ia autorul pentru a-și portretiza personajele, pentru a-l introduce pe spectator în atmosfera particular-istorică a momentului, dar abia o dată cu asasinarea moșierului senil de către colonel, în complicitate cu moșiereasa, totul intră sub semnul universului concentraționar, oamenii sînt siliți să privească preții stației de cale ferată ca pe o închisoare posibilă, terorizați de ancheta perfidă pe care o inițiază însuși asasinul. Aci intervine nota originală a scriitorului, amestecul de poezie fantastă și umor absurd (mostră de dialog excelent : — Să fim atenți, domnule colonel, țăranul e talpa țării ! — Sînt înarmat, doamnă) de spaimă și eliberare prin vis, de elementaritate și subtilitate, de tragism și comic buf, punînd pe-cetea modernă asupra acestei lucrări scenice originale.

De aici, însă, și dificultățile montării ei la televiziune, cadru incomparabil mai puțin convențional decît teatrul. Este îmbucurător faptul că această misiune grea a fost încredințată unui regizor din generația tină a profesioniștilor televiziunii, Nae Cosmescu, oferindu-i-se în acest fel posibilitatea de a-și încerca la tensiunea maximă vocația, capacitatea profesională. Regizorul trebuia să echivaleze modalitățile specifice și rigurose teatrale, duse de autor pînă la expresia ultimă a convenției, în mijloace de televiziune, care, în general, refuză convenția abstractă cînd e vorba, firește, de prezentarea unei drame ; trebuie să recunoaștem, în cea mai mare parte acest transfer de modalități i-a reușit regizorului. Spectacolul, gîndit ca o mișcare vie, de personaje reale, păstrînd din simbolistica lor doar înclinația spre visare a unora și cîteva ticuri ale altora, reușește să capteze de la început atenția participativă a spectatorului. Regizorul debutează cu o imagine-șoc : un grup de oameni pe o întindere de zăpadă, încolțiți de lupi, îndreptîndu-se într-o direcție indefinită. E un mod de a violenta inerția spectatorului încă de la început. Grupul hăituit de lupi nu pare să aibă vreo legătură cu piesa, dar este o foarte bună legătură cu spectatorii. Apoi, revedem același grup în clădirea gării, altă imagine-șoc, pentru că gara nu arată ca o gară obișnuită, ci are ceva straniu, amestec de biserică, magazie și conac, cu balcoane interioare, scări



Florin Scărlătescu, Ioana Bulcă, Costel Constantin, Petre Gheorghiu și Ion Marinescu în „Speranța nu moare în zori” de Romulus Guga

care nu știm unde duc, o sumedenie de coto-loane, de uși, ferestre mari cu ochiuri sparte, o sobă de fontă adusă cine știe de unde — totul, în remarcabila viziune a scenografei Teodora Dinulescu, amintind de războiul care nu s-a încheiat, care a trecut și pe aici, de frământările unei lumi în schimbare, de așteptarea unei furtuni violente. Și muzica, în aranjamentul de înalt profesionalism al lui Lucian Ionescu, sugerează aceeași așteptare febrilă, tulbure și tulburătoare. Pe această atmosferă de așteptare, de tensiune fără obiect, regizorul face o inedită prezentare a distribuției, numindu-și personajele și interpretii odată cu intrarea lor în scenă, chiar dacă intrarea se produce către mijlocul sau către sfârșitul piesei. Portretizarea e realistă, minuțioasă, nu generică și convențională, cum s-ar deduce din text și cum s-ar proceda în teatru, prim-planurile și groplanurile sînt folosite numai cînd personajul trebuie să treacă printr-o stare deosebită și nu ori de cîte ori se simte nevoia unei diversificări a cadrului, aparatul are dezinvoltură în mișcare, fără artificii și „floricel” de unghiulație. Avem sentimentul unei munci temeinice de reliefare a dramei și a individualităților, asta datorită și unor interpreți foarte buni și foarte bine distribuiți în roluri: Florin Scărlătescu, Ion Marinescu, Ioana Bulcă, Valeria Seciu, Cornel Coman, Virgil Ogășanu, Gheorghe Mihăiță, Costel Constantin, Constantin Diplan, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Ovidiu Schumacher, Mișu Dinvale, Teodora Vasilescu, Mircea Bașta, precum și mulțumită operatorilor Edwiga Adelman și Nicolae Niță, care au dat un dramatism în plus imaginii.

E drept, însă, că regizorul n-a reușit să se rupă pe tot parcursul montării de convenționalitatea declarată a piesei, astfel că ancheta procurorului apare ca o parodie (în text e lucrată cu mijloacele absurdului), iar momentul demascării colonelului apare de o incredibilă naivitate. Aici ar fi trebuit să funcționeze mai puternic simțul omului de televiziune, care știe că imaginea bidimensională a ecranului agravează convenția, spre deosebire de scenă, care o asimilează și o traduce emoțional.

O bună și promițătoare experiență de televiziune cu un text dramatic contemporan, textul unui scriitor original, primit cu interes și pe scenele teatrelor, a fost, deci, *Speranța nu moare în zori*.

Serialul *Istoria comediei* continuă cu spectacole din ce în ce mai bune, mai antrenante, mai puțin improvizate. Probabil că ideea înregistrării lor într-o sală de teatru plină de spectatori și nu în studio a fost salutară pentru acest tip de spectacole-lecții: există sentimentul scenei, există sentimentul publicului, există deci sentimentul comunicării directe, imediate, ceea ce dă autenticitate, căldură, spontaneitate și vervă comediei. Ultimul episod transmis de televiziune se datorează aceluiași cuplu fericit care a realizat *Castiliana*: Cornel Popa și Valentin Plătăreanu, și de data aceasta foarte inspirat în realizarea unei montări vii, alerte, intens colorate și pline de umor cu spumoasa comedie shakespearceană *Mult zgomot pentru nimic*, operă de maturitate a scriitorului, lucrată după toate regulile comediei clasice, scăpărînd de haz și de inteligență.

După înțeleapta introducere în comedia renașterii engleze datorată profesorului Ion Zamfirescu, cortina se deschide pe un decor jovial, fără nimic grav în el, fără nimic definitiv, căci, trebuie să înțelegem, totul e o farsă, deci e derizoriu, e ușor, nostim și nu trebuie să luăm în serios nimic, nici măcar momentele de *Othello* sau cele de *Romeo și Julieta* inserate și ele, fără gravitate, în această farsă inspirată de Ariosto și desfășurată în cel mai distins spirit de joc al marelui Shakespeare. Încurcăturile se creează prin intrigi mișcave, dar și prin mici și inocente păcăleli benigne, între care „jocul boschetelor” este de-a dreptul remarcabil. Irina Petrescu, Peter Paulhoffer, Tamara Crețulescu, Emil Hossu, Aurel Rogalschi, Traian Stănescu, Marian Hudac, Mihai Stan, Ion Boc, Valentin Plătăreanu și toți ceilalți s-au dezlănțuit cu vervă în duelul de replici ambigue, paradoxale, scilipitoare, pe care le-ar indica orice comedigraf contemporan.

Dumitru Solomon