

pilla) și Ion Negoescu-Mandiuc (Melyndos), cu predilecția de a dezvălui, măsurat, meditația la primul, de a impune, nemăsurat, caricatura la cel de-al doilea.

În ce constă atunci inerția de care vorbeam? Unde sînt reminiscentele? În limitarea — conștientă sau nu — a aprofundării investigației artistice, pînă la măsura exactă și sigură a complexității, pînă la dobîndirea unei sinteze de spectacol armonioase și de înaltă ținută. Limitele se întrevăd în detalii, în ton, uneori în gest, și se repercutază în ansamblu. Iată cîteva. Aproape după fiecare intrare în sala de judecată, Horia încrucișează brațele. Un gest justificat și grăitor. Dar o face în așa fel încît spectatorul este invitat să măsoare cu tot dinadinsul greutatea gestului, efectul — cum am zice. În dialogul său cu Jankovich, protagonistul își păstrează, firește prin contrast, calmul și măsura tonului; dar asta nu trebuie să fie egal cu inflexibilitatea pe care uneori, minute în șir, o contrapune flexibilității partenerilor. Vocea Zoei Muscan dă tonul și timbrul impresionantului blessem; dar cu o scenă înainte, anticipează, cu același ton angajat, efectul ce va să vină și, pentru că replicile n-o cer, sunetul devine stridentă. Ion Negoescu-Mandiuc pronunță abundențele citate latine în treacăt, și numai pentru sine; noi nu le mai auzim, dar personajul tocmai de aceea ni le flutură la ureche, pentru a ne impresiona. Era necesară coborîrea roții peste cosmarul lui Jankovich? Nu e aici o crudă ostentație, impusă numai pentru a crea cu tot dinadinsul un efect? De altfel, am spus că, în această scenă,

Victor Ionescu e fals. Dar dacă ar fi primit sarcina să sugereze numai prin el însuși această roată? În fine, există o predispoziție către static și despărțire în contraste, care anulează, în desfășurarea generală, mișcarea și ritmul, care diminuează tensiunea scenică. Nu de puține ori, în scenele de consiliu, interpretii nu știau să se miște și erau obligați să facă doi-trei pași în jurul axei lor. Lipsește gradația din dialogul membrilor consiliului, după cum lipsește sublinierea nuanțată a dialogului acestora cu răsculații. Textul e spus uneori sec, alteori umflat și prețios și, ceea ce e mai curios, după momente care izbutesc să stîrnească o emoție, se trece pe un ton oarecare mai departe, ca și cum n-ar fi trebuit să existe niște acumulări, hai să le spunem de ordinul atmosferei. Toate acestea sînt expresia unei anumite nesiguranțe în fructificarea mijloacelor, actoricești și regizorale, și limitează eficiența unor eforturi depuse, vădit, cu scopuri mai mari.

Constanța profesională am reîntîlnit în contribuția scenografică, adaptată în toate cele trei cazuri la semnificații și ton (pe lîngă cea amintită, a lui Sever Frențiu la *O întîmplare cu haz*, a lui Fr. Toth și Eva Györfy la *Olimpia*). Să-i menționăm, pentru expresivitate și voluptate de joc, pe Cristina Stamate, pentru cele două roluri (*Olimpia* și, respectiv, *Gianina*), pe Alexandru Drăgan (Kovaci) și George Șofei (Krehl) — realizatorul unui irezistibil portret comic în comedia lui Molnár Ferenc.

C. Paraschivescu

## Oradea

### DOUĂ ISTORII FĂRĂ HRISOAVE

- „VEAC DE IARNĂ” de Ion Ţimescu
- „ROMULUS CEL MARE” de Fr. Dürrenmatt

Apropierea este, oricum, hazardată. Toţi... Respectînd toate proporţiile de rigoare, Ţimescu şi Dürrenmatt s-au apropiat, amîndoi, de istorie nesocotind hri-

soavele, sau — mai exact — ştiindu-le bine, dar „socotindu-le” altfel. Dramaturgul elveţian şi-a subintitulat chiar piesa „comedie istorică cu totul neisto-

rică". Omescu a scris, în fond (dacă ne urmărim jocul acesta al alăturărilor, mai mult sau mai puțin forțate), o dramă neistorică cu totul istorică. Paralelismul de mai sus e valabil (dacă este) numai în cazul coincidenței de față: cele două piese — care, de fapt, sînt diametral opuse ca gen, stil și manieră de tratare — s-au întîlnit în repertoriul aceluiași teatru, oferind împreună publicului, spre evaluare, momentul actual al scenei orădene. Despre cele două piese s-a scris. *Veac de iarnă*, text revelator pentru evidențierea unui talent autentic și sensibil, a constituit obiectul unor consemnări — predominant, și, pe bună dreptate, favorabile — la vremea premierei sale absolute, pe scena Naționalului ieșean. Despre *Romulus cel Mare*, și despre Dürrenmatt, s-au scris tomuri. A scris însuși Dürrenmatt. Din păcate, autoaprecierile sale — o adnotare la piesă, care nu constituie o simplă explicație, e mult mai mult și altceva decît o simplă explicație — nu au fost parcurse suficient de atent de autorii spectacolelor românești cu *Romulus cel Mare*. Poate de aceea nici nu avem pînă la ora actuală o variantă scenică românească pe măsura textului, deși montări au fost mai multe. Și dacă ar fi să-l credem (și-l credem) pe Dürrenmatt, cînd spune că „nu se poate termina totul la masa de lucru, soarta piesei și a scriitorului se decide pe scenă”, nu ne putem abține de la a constata că ... soarta-i fuse crudă și de astădată...

A nu se înțelege, cumva, că negăm spectacolului orădean concepția proprie. Dimpotrivă, versiunea scenică a Sandei Mamu constituie un spectacol de acuzată concepție (dacă îl comparăm din acest unghi de vedere cu mai vechea montare timișoreană, de pildă, spectacolul orădean nu poate obține decît cîștig de cauză). Regizoarea și-a axat eforturile spre potențarea burlescului din text, închipuindu-și adevărate ode și ritualuri burlești. Contrapuncturi muzicale moderne însoțesc acțiunea; valetii imperiali (fără vîrsta matusalemică din text, dar într-o încremenire statuară care traduce excelent recomandarea autorului, conform căreia nu simpla reprezentare fizică a personajelor sale constituie cheia înțelegerii lor), valetii imperiali, deci, trec prin scenă în adevărate vulturi coregrafice, ca niște jucării mecanice, grăbite sau încetinite, după nevoie; există apoi, în spectacol, o spirituală propagare în lanț a gagurilor și simțim că poantele spectacolului au fost savurate de cei care le-au descoperit, tocmai din plăcerea marcată, disimulată, cu care interpreții le utilizează. De altfel,

încă înăuntrul de ridicarea cortinei (nu, nu este un paradox dürrenmattian!) simțim că montarea are o dialectică proprie: Achille și Pyram, cei doi valetii ai cîștigătorului împărațesc de orătării, sînt adinți într-o partidă de table (!), și joacă așa minute în șir, nepăsători la toate din jur.

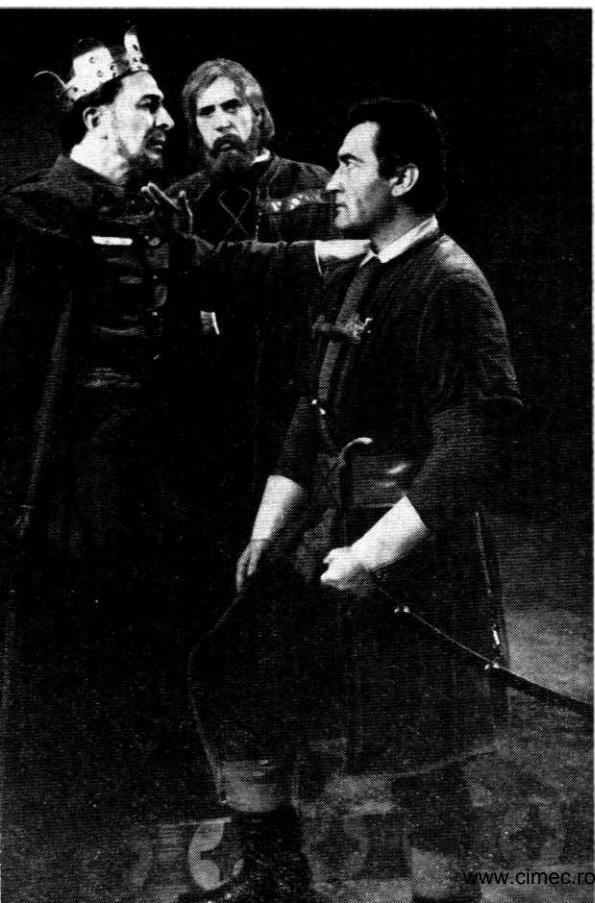
De ce, atunci, spectacolul reușește doar parțial să întrupeze fiorul gîndirii comice dürrenmattiene? Două explicații ne stau, în principal, la îndemînă. În primul rînd, autoarea spectacolului și-a axat montarea, și concepția, aproape exclusiv pe aparențele „ușoare” ale textului. (De subliniat — ca un fapt pozitiv — evitarea oricăror excese, montarea avînd un remarcabil echilibru pe „linia de plutire” stabilită programatic.) Dar, după cum remarcă autorul însuși, *Romulus cel Mare* e „o comedie grea tocmai pentru că pare ușoară”. Aici începeau, de fapt, dificultățile, și spectacolul orădean pe escamotează, preferînd o soluție scenică mai facilă, adică rămînînd la altitudinile nu prea înalte ale aparențelor. Spectacolul — care denotă gîndire personală, idei originale — nu contravine spiritului original, dar îi pătrunde doar crusta, nu avansează în adîncime.

În al doilea rînd, regizoarea n-a acordat suficientă atenție puterii de comunicare a formulilor scenice (ingenioase) pe care le-a găsit. Ca spectator am avut senzația ciudată că replicile actorilor, și semnificațiile lor, se pierd treptat de la emițător la receptor. Ca și cum o cortină nevăzută s-ar interpune între scenă și sală, îngreunînd, sau pur și simplu stopînd, comunicarea. Este, cred, o problemă de amplitudine a ideilor comice aflate. Arta de a trece rampa nu este o vorbă goală. Deosebirea de voltaj dintre emisie și recepție poate fi datorată — e drept — unor circumstanțe atenuante, aici turneului. Poate. (Nu o dată ni s-a întîmplat, aproape să nu mai recunoaștem un spectacol „de turneu” după vizionarea lui „acasă”.) Se pare că acomodarea psihologică (pentru că nu ne referim la condiții tehnice) nu este tocmai ușoară, și mai joacă din cînd în cînd feste actorilor, regizorilor și — implicit — spectatorilor. Oricum, un plus de omogenizare a distribuției — ca stil, ca manieră de interpretare — n-ar fi stricat spectacolului orădean. George Muscelanu realizează, neîndoios, un succes în rolul lui Romulus. Spiritual, degajat, actorul maschează abil în primele două acte adevăratul caracter al personajului, ferindu-se de caricatura facilă, descoperind — dincolo de toate ciudăteniile eroului, sau tocmai în

aceste ciudătenii — ceea ce e uman, viabil, pregătind prin acumulare (și nu prin șocuri) reacția de simpatie a publicului față de acest judecător al lumii travestit în bufon. De apreciat, în anumite momente, subtilitatea jocului său. Între modalitatea sa de interpretare (o școală actoricească poate puțin depășită pentru un Dürrenmatt, sau insuficient aplicată), și jocul altor actori se creează, însă, hiaturi. Cei doi valeti, de pildă, amândoi foarte buni — Jean Săndulescu și Nicolae Toma —, practică un joc modern prin excelență. Interpretarea liniară a lui Nicolae Barosan (Aemilian) devine, însă, expresie tipică pentru o manieră de joc naturalistă, străină spiritului piesei. De altfel, în cazul acestui personaj, care ar trebui să constituie unul din polii conflictului, regizoarea a operat neavenite ajustări, transformându-l dintr-un uscățiv palid și zdrențaros într-un june-prim savant dezbrăcat, ceea ce nu-i totuna, și nu prea convine ideilor piesei. (O replică precum aceea a lui Romulus, adresată lui Aemilian: „trupul tău e icoana vie a mizeriei și a lipsurilor” devine, în condițiile montării, de un irezistibil — dar nelalocul lui — haz). Crochiuri mai mult sau mai

puțin amuzante există încă în spectacol — Octavian Uleu (Rupf), Eugen Tugulea (Odoacru), Maud Mary (Julia), Constantin Simionescu (Philax), alături de șarjele cam groase întreprinse de Ion Pater (Zenon), Ion Martin (Spurius Titus Mamma), sau de jocul șters al Ginei Nicolae (Rhea). Am apreciat decorul lui Traian Nițescu, inclusiv ideea de a transforma „busturile respectabile ale oamenilor de stat, filozofilor și poeților romani” în niște ouă uriașe; deși unitatea scenografică a montării (vezi rezolvările stilistice diferite din actele II și III) poate că suferă și ea pe alocuri.

Mult mai puțin personal, spectacolul cu *Veac de iarnă*, pus în scenă de Ion Deloreanu, în decorurile Tatianei Manolescu-Uleu (cam încărcate, dar servind satisfăcător atmosfera celor mai multe din „secvențele” textului), este, însă, mai omogen. Poate că acest spectacol reflectă mai bine decât primul posibilitățile reale ale actualei trupe orădene (care nu este totuși în „veac de primăvară”, mai ales raportînd situația actuală la trecute stațiuni, când teatrul orădean avea în trupă nume demne de invidiat de către orice



De la stînga la dreapta : George Muscelanu (Domnul), Nicolae Toma (Logofătul) și George Pintilescu (Vornicul Toma) în „Veac de iarnă” de Ion Omescu

teatru din țară). Piesa lui Ion Omescu prilejuiește la Oradea un spectacol mai mult decît corect în ceea ce privește transpunerea scenică a acțiunii acestei „drame neistorice” (pentru că personajele istorice sînt imaginare), „dar cu totul istorică” (pentru că semnificațiile istorice conțin multe raportări reale la istoria neamului nostru, păstrîndu-și totodată o acuzată actualitate). Montarea orădeană este, deci, mai mult decît fidelă acțiunii din text.

Dar...

Nu în acțiune (sau nu numai în acțiune) stă valoarea acestui text pe care, personal, îl consider unul dintre cele mai frumoase și mai poetice poeme dramatice scrise de-a-lungul anilor în teatrul românesc. Înscrierea dramaturgului pe o liliere primordială de teatru istoric — care începe cu Alecsandri, Hasdeu, Davila, Delavrancea, continuă cu Sorbul, Ion Luca și atinge tonalități contemporane în creația lui Horia Lovinescu (*Petru Rareș*) sau Alexandru Voitin (*Procesul Horia*) — mi se pare firească și necesară. O dovadă că Omescu nu a mizat în principal pe acțiune este și faptul că nu a apelat la întîmplări istorice reale. Dar nici nu avem nevoie de astfel de dovezi. Adresîndu-se explicit unei receptivități moderne, *Veac de iarnă* potențează simbolul și metafora pînă la teritoriile ( greu de atins) de confluență ale Istoriei cu Poezia. Îl ajută, în această performanță, care nu stă la îndemîna oricui, rafinamentul său cultivat și fructificarea unei bune experiențe de teatru. Poetul și actorul dublează și triplează pe dramaturg. Osatura patriotică a piesei sale capătă reliefuri dintre cele mai semnificative. Doar calofilia unor pasaje (autorul este, totuși, un calofil) stingherește, din cînd în cînd, tonusul major al piesei. Înălțimile ei poetice sînt, însă, impunătoare și îi conferă nota dominantă.

Tocmai această evidență nu transpare în spectacolul orădean. Preocupat prepon-

derent de firele desfășurării conflictului, regizorul Ion Deloreanu ne-a oferit un spectacol de altă factură decît textul. Atitudinea regizorului față de piesa lui Omescu are o singură consecință pozitivă (estomparea impresiei calofile) și multe negative. Spectacolul se desfășoară într-o tonalitate neutră (deși autorul se adresează, evident, afectivității intime a spectatorului), nu izbuteste să ofere măsura reală a sensibilității poetice a dramaturgului, și — firesc — reduce semnificațiile filozofice ale textului. Omescu se ferește, declarat și nu, de reconstituirea muzeală. Deloreanu întreprinde, dimpotrivă, o reconstituire muzeală. Faptul este cu atît mai stingheritor cu cît piesa nu are o adresă istorică anume: este cronica unui domn fără nume dintr-un „veac de iarnă” din atîtea și atîtea „veacuri de iarnă”, prin care a trecut poporul nostru în zburcîmata-i existență. Istoria devine (în spectacol), din pretext, text. Este, evident, o deplasare de sens.

Spuneam, însă, că spectacolul este mai omogen decît anteriorul. Argumentul principal îl constituie faptul că mulți actori dintre cei care-și aflau precar (și pe spirale diferite) locul în comedia lui Dürrenmatt sînt, aici, la locurile lor, completîndu-se și susținîndu-se reciproc. Așa se întîmplă cu Gina Nicolae (Ana), de data aceasta lăsînd să se întrevadă disponibilități artistice variate și intensități acute de trăire, cu Nicolae Barosan (Radu), mai puțin strident, mai puțin ostentativ, deși ostentația o are, se pare, în singe, sau cu Ion Miinea (Scarlat), care creează un personaj complex și viabil. Alți actori se confirmă: Nicolae Toma, Octavian Uleu, Jean Săndulescu — în compoziții variate. Vioara înflăia rămîne același George Musculeanu (poate mai monocord decît în rolul lui Romulus), care conferea Domnului atributele unei personalități puternice, înțelepte, clarvăzătoare.

Călin Căliman

*Botoșani*

## MONTAREA UNUI TEXT UITAT

„IATĂ FEMEIA PE CARE O IUBESC” de Camil Petrescu

Capitolul rezervat de Camil Petrescu acestei piese în cunoscuta sa „Addenda” este foarte scurt, cu puține date anali-

tice, mărginindu-se la anecdotică redac-tării. Apariția și montarea ei au fost stimulate, spune autorul, de succesul an-