

litatea interpretării — corectă, la obiect, dar lipsită de aură, de bogăție. Din lumea „marilor întrebări“ i-a rămas decorul lui Dan Nemțeanu, sugerînd, prin formele și volumele sale, frumoase în sine, un tărîm al irealului, al inaccesibilelor depărtări, un etern tărîm de mare. Contradicția apare atunci cînd decupașul de lumini aduce din neant scene cotidiene, personaje comune, care folosesc aceste spații și aceste forme ca pe niște spații și obiecte concrete; uneori nepotrivirea devine stingheritoare.

Față de un spectacol care-și asumă răspunderea de a impune o piesă cu atîtea dificultăți, se pot formula totuși exigențe depășînd aprecierea cuvenită pentru incontestabila sa coerență profesională; în primul rînd, a asigura o distribuție capabilă să echilibreze umanitatea personajelor, să le nuanțeze psihologic; în al doilea rînd, a estompa excrescențele literaturizante. Dar, prin gust și formație, Dan Nasta e el însuși înclinat către o teatralitate discursivă, așa încît monoloagele sînt dilatate și expuse în centrul atenției; la un moment dat, Hans pare un Crist condamnat, prins într-un cerc de lumină ce-l izolează și purtat spre moarte de elanul unei beții a durerii. Din echipa de interpreți, doar Alexandru Repan — în cert progres — a fost atent la nuanțe și a exploatat subtil marja de echivoc a rolului. Pentru un personaj-vis la puterea a doua, amintire în amintirea unui dispărut (care, paradoxal, conținea mai multă viață decît celelalte), Gilda Marinescu a ales, nu știu de ce, un ton cîntat, de melopee, vătuind vibrația straniei chemări. Lucia Mureșan a purtat cu exactitate pedantă și rece silueta infernalei sale eroine; dar n-a încercat să-i împrumute o șansă de adevăr din cele care alcătuiesc bogăția actorului. Anda Caropol a jucat superficial, folosind clișeele la îndemînă, pe serii: pentru fetișcana frivolă și vulgară, pentru prietena devotată, pentru clipa de energie și demnitate. Dimpotrivă, Rodica Țuțuianu a pus în mișcare, laborios, toate uneltele pentru a șarja; a rezultat o făptură la jumătatea drumului între satiră și parodie, de un haz copios și cumva trist. Evident, aceste registre tonale atît de deosebite nu concordă. Iar pentru Dorin Varga, misiunea de a armoniza și conduce întregul joc al ipostazelor gîndului a fost, se pare, prea dificilă, în ciuda experienței strălucite din *Lovitura*; prezența lui nu e lipsită de un anume farmec, dar actorul nu comunică suflătește, trivializează prin reacții greoaie, nu dispune de ceea ce s-ar putea numi „mobilitate lăuntrică“.

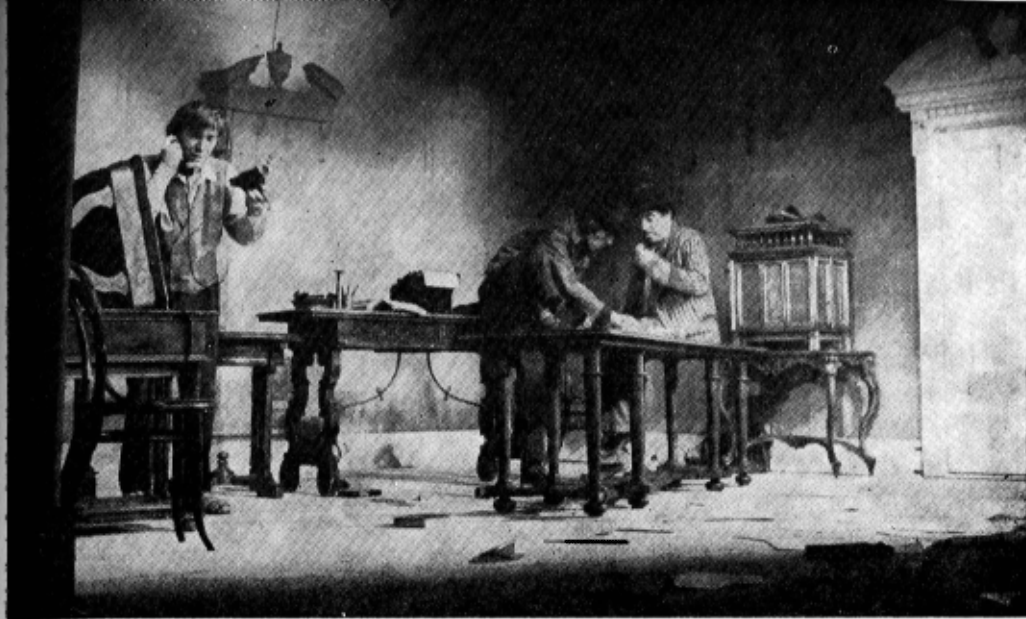
## Teatrul „Bulandra”

### GLUGA PE OCHI

de Iosif Naghiu

*Gluga pe ochi* este titlul de afiș (pentru Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“) al lucrării *Intunericul* cu care poetul Iosif Naghiu își încheie ciclul său dramatic „Autostop“. Nu e un lucru ieșit din comun, uneorii e chiar recomandabilă, schimbarea unui titlu de rezonanță evident sumbre prin unul peste care trece boarea unei sugestii mai îmbietoare — în cazul de față cu o dublă încărcătură: a bufului și a misterului. Nu știu însă dacă Iosif Naghiu, convenind la această schimbare de titlu, a întrevăzut, dincoace de șansa unui spor de curiozitate, și riscul unei recepții deviate a sensurilor piesei sale, din partea spectatorului. Căci, prin perfidia afișului, spectatorul, pregătit pentru un divertisment, pătrunde el însuși în teatru, ca să zicem așa, „cu gluga pe ochi“, dispus, cu alte cuvinte, să nu vadă și să nu se bucure decît de efectele spumoase și de spuma (parcă promisă) a spectacolului, să nu se lase atras, ba chiar să se ferească a se interesa de afundul sensurilor care susțin și pe care navighează spectacolul. El se va lăsa, așadar, antrenat de desfășurarea enorm și insolit ilară a unei acțiuni cu articulații polițiste, doldora de suspensuri și acestea eșuînd burlesc în gaguri, în care doi borfași pătrund prin efracție — sub paza unei ploioase nopți de toamnă și a unui scurt-circuit electric — în casa unui biet intelectual, și, în prezența lui (ignorîndu-i prezența dezarmată și năucită) purced la spargerea casei lui de bani, la devastarea locuinței sale, ba, în cele din urmă la umilirea și deteriorarea personalității sale. Toate acestea cu o insolentă, la o adică nici ea lipsită de o percutantă și locvace doză de haz negru, o insolentă cu atît mai agresivă, cu cît ordinea și liniștea și dreptatea publică se află, în această grea noapte de toamnă, sub veghele pleoștită, înfrigurată și necăjită de condițiile propriiei sale misiuni, a unui polițist pentru care rigorile și efectele legii au cîmpul de aplicare mărginit la vizibilitatea permisă de gluga bine trasă pe ochi, ca să-l apere de întemperii. Sub oblăduirea mărginirii tîmpe a acestei glugi polițiste, borfașii vor putea nestingheriți, măcar pînă la ivirea zorilor, să așeze ordinea lor în casa în care au pătruns...

O farsă cu iz de satiră la adresa unei ipotetice, obtuze și neputincioase fețe a autorității protectoare a siguranței individului, va



Cornel Coman (Profesorul), Virgil Ogășanu (Len) și Toma Caragiu (Sem)

zice spectatorul la garderobă. Poate și o farsă la adresa unei anumite categorii de intelectuali cu capul în nori. Va adăuga însă pe dată: cam sinistră, cam imposibilă, cam trasă de păr, cam absurdă și absurdistă farsă. (A doua zi îl vor confirma spectatori de profesie, cu opinii așternute pe hirtie, în presă...) Dar aceste considerații, spontan și imediat legate de spectacolul care l-a bine dispus (printre altele, și cu o seamă de aluzii-tiflă la mai mult sau mai puțin mărunte „chestii ale zilei“) înlesnesc — întărziind asupra lor — trezirea la o realitate ignorată. Nu „gluga pe ochi“ e atacată propriu-zis, în această farsă; nici direct respectiva categorie de intelectual (care, la o adică este, aici, o categorie foarte puțin nevinovată, eroul aducând mai de grabă cu tipul conformistului, lipsit de convingeri și de șira spinării, cu tipul ce se lasă bătut de toate vânturile, și structurat, de aceea, în resorturile lui intime, după mecanismul giruetei). Nici cuplul de borfași — cu toată faconda lor ostentativă — nu prea aduce, propriu vorbind, pur și simplu, cu un cuplu de borfași, ci mai de grabă, cu incarnarea parabolică a unei forțe malefice de alte dimensiuni, de altă natură, de alte semnificații... Spuma de suprafață a spectacolului s-a risipit; sensurile lui încep să tragă în jos, ca o apă în care ai pătruns neatent la adâncurile ei. Farsa la care ai asistat, parcă nu mai e ceea ce se cheamă farsă. Datele și tipurile și situațiile burlești — revăzute în forul tău interior — prind contururi aspre și tălcuri grave, și invită la meditație. Nu „gluga pe ochi“ — așadar, un aspect episodic al dramei — îi stabilește și îi definește substanța; ci situația generală a miopiei sau pur și simplu a jocului

de opacitate în care se propune desfășurarea ei. *Intunericul*, astfel, nu e o simplă culoare anecdotică sau decorativă (în care lanțul de întâmplări burlești la care asistăm să se poată isca în chip îndreptățit). *Intunericul* este un personaj (stilhnic), o categorie, la urma urmelor istorică, etică, socială, pusă ca atare în dezbatere pentru neprevăzutele și încilcitele ei latențe dramatice. Marile drame ale omului (și ale omenirii) s-au petrecut — se lasă a se înțelege — sub zodii întunecate și în climate stăpânite de forțe ale întunericului. Din perspectiva zărilor eliberate de obscur și obscurantism, vremile și lumea căzute pradă beznei, apar, în amintiri, besmetice — vecine deci, cu grotescul și absurdul, precum coșmarurile. Obsesia acestor amintiri vorbește însă de străfundul lor tragic și face — din această perspectivă a regăsirii în lumină, în luciditate — cât un avertisment. Iar *Intunericul* lui Naghiu este, dincoace de amănuntele lui bufe sau grotești, expresia culminantă a unei atari obsesii terorizate de amintire, dar și de gândul la putința iscării din nou, a coșmarului. Mai toată dramaturgia lui de pînă acum (inclusiv *Absența*, în care doar formula discursivă și arhitectonica clasicizantă sînt izbitor distincte) stă sub semnul obsesiv al invaziei sau al pătrunderii insidioase, a „întunericului“ în viața și în conștiința omului. Sub felurite chipuri înfățișată, și din felurite unghiuri cercetată, drama adevărului interzis să se manifeste ca atare, devenit astfel sursă de situații răsturnate și răvășite, domină scrisul său: în *Week-end* din perspectiva miopiei sau pur și simplu a jocului

de-a baba oarba cu realitățile incendiare : în *Celuloid*, din perspectiva izolării deliberate în carapacea cu iluzii a unui „întuneric” care te scoate din timp și din condiția propriei existențe ; în *Centrala telefonică*, din perspectiva agresiunii, tot noaptea, a imprevizibilului ; în *Autostop*, din perspectiva umilitoarei și acaparantei incertitudinii de sine.

A eluda această dominantă ori a o subordona elementelor incidente sau pur și simplu ornante (chiar dacă șocante prin aparenta lor inaderență la o anumită ordine logică, dar rezultate, în fond, din chiar premisele situației date), poartă, mai cu seamă în subpunerea scenică, riscul unei înțelegeri subțiate, dacă nu și deviate a dramei. E ceea ce, mi se pare, că s-a petrecut în spectacolul lui Valeriu Moîsescu, construit cu deosebire din bogata suculență a trimiterilor satirice imediate (uneori de mărunță miză și, din păcate, de prea facilă priză), ale textului, și din observarea și tratarea cu deosebire atentă și minuțioasă a unui pol al dramei — cel comic, grotesc. Este un teren prin excelență prielnic lui Toma Caragiu și lui Virgil Ogășanu, a căror întâlnire a născut o irezistibilă țesătură de haz nu lipsit de anume adînci și amare semnificații, dar care — unul prin aplombul și verva tăioasă, celălalt prin linia lui șerpuitoare și lunecoasă — au acoperit în treg spectacolul cu prezența lor cuceritoare. Așa fiind, Cornel Coman — polul declanșator, în orice caz, de legitimare a dramei — a fost lăsat efectiv (insuficient tratat teatral) în „întuneric”, supus unui regim de ignorare și de învăluire nu doar situațională. (Excepție excelentul moment al pierderii și căutării ochelariilor.) Ceea ce a făcut imposibilă, în dialectica raporturilor dintre borfașii și victima „întunericului”, răsturnarea finală. — de o crucială semnificație — a ascendentului pe care victima e pe cale s-o dobîndească asupra agresorilor. Ceea ce, de asemenea, a făcut aproape imperceptibilă senzația de groază ce stăpînește pe autorii efracției nocturne față de timpul care trece și față de lumina care nu poate întîrzia să se ridice. „Gluga pe ochi” a paznicului-polițist (Marius Pepino) pare, în spectacol, o stare imuabilă — și luată, ca atare, în răspăr satiric — nu ca un efermer moment al unui act de coșmar și de avertisment. Stoarsă de acest sens optimist al relativului, și marcată de sensuri fixate, imobilizate, pe trimiteri mai mult sau mai puțin relevante și usturătoare la unele fenomene și circumstanțe locale și actuale, montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” poartă toate însușirile unui act de mustoasă revărsare satirică, dar și păcatul unui act poate temător de prea grave ecouri.

Florin Tornea

## Teatrul de Comedie

### ALCOR ȘI MONA

O montare care arată așa cum, de fapt, au intenționat cei ce au purces la temerara acțiune. Unii s-ar putea să fi dorit ca musicalul autohton după delicata scriere a lui Mihail Sebastian, să nutrească ambiții ceva mai mari. Numai că tripticul (feminin) : Sanda Manu (adaptatoare și regizoare), Camelia Dăscălescu (compozitoare) și Flavia Buref (versurile melodiilor) — după cum au mărturisit, cu câteva luni în urmă\* — și-a propus, modest, o simplă adaptare, o varianță muzicală cît mai apropiată de lucrarea mamă ; gîndul lor era adică să integreze în țesătura dramatică originală, cît mai firesc posibil, cîntecul și dansul, „fără adăugiri de text”, dar, „cu unele tăieturi necesare”. Și în adevăr, cu excepția finalului și a partiturii lui Udrea (unde s-au operat tăieturi cam imprudente), musicalul a respectat în general litera „Stelei”, poate mai puțin și spiritul, lui Sebastian.

În tradiția literară și teatrală, scrisul lui Sebastian se bucură de o receptare aparte datorită timbrului său particular, fineței sale intelectuale, subtilității și discreției, umorului delicat, inefabilei sale rezonanțe poetice. Este un handicap pentru cel ce ar încerca să-i confere un alt limbaj, de o altă — nu neapărat „mai populară” — accesibilitate. Acest handicap a fost învins atît timp cît ariile și cupletele ca și momentele de divertisment musical-coregrafic trimiteau spiritual și discret la „specificul” propriu piesei și autorului ei. Ne-am lăsat așa fiind, în voia farmecului agreabil, degajat de acele „numere” caracteristice musicalului și care au scos mai viu în relief și au dat culoare mai aprinsă amănuntelor ce aspiră, cu o ușoară tentă de actualizare, la înprospătarea modernă a textului. Așa sînt, bunăoară : scenele în care evoluează — desigur, cu muzică și în pas de dans modern — șeful gării, acarul Ichim, celebra Domnișoară Cucu, explozivă apariție a lui Grig. O emoție — un pic șireată — se desprinde din aceste momente compuse în jurul protagoniștilor. Ele punctează cu scilipiri ironice, mediul provincial și unele din moravurile vremii. O pricευută aplicare a legilor și rigorilor divertismentului a ferit spectacolul de vulgaritate,

\* „Teatrul”, nr. 10/1970 : De ce „musical” ?