

de interiorizare. La aceiași diapazon au evoluat Olga Sîrbul, Radu Dimitriu, Vasile Constantinescu, Vasile Prisăcaru, precum și citiva dintre cei care am schițat expresive portrete în planul secund: Mircea Graur, Virgil Fătu, Hănicleea Nary-Buziu. După dezinvoltura agreabilă a interpretării sale din *Lovitura*, Tzenka Veleceva-Binder s-a distins aici printr-un fior liric stăpinit și vibrant.

Semnătura lui Liviu Ciulei pe spectacolul cu *Clipe de viață* de William Saroyan te duce cu gândul, din primul moment, la un „re-make” al marelui spectacol de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Așa și este, reprezentăția băimăreană constituie o reînviere aproape fidelă, și apariția unui duplicat — destinat unui cu totul alt public — după un model de o asemenea valoare mi se pare a fi o inițiativă demnă de toată stima, care nu știrbește cu nimic personalitatea colectivului băimărean, ci dimpotrivă, îi adaugă fațete nebănuite. Am regăsit intactă poezia amară a aceluși spectacol, aerul lui puternic de viață și de autenticitate, evoluția subtilă și nuanțată a raporturilor omeneste. Am regăsit, mai cu seamă, minuția observației psihologice, știința de a construi caracterele din juxtapunerea unor detalii aparent indifferente, adunate sub același vâl de omenie și candoare. Actorii nu s-au lăsat intimidați de prestigiul modelului, și cei mai mulți dintre ei au obținut adevărate performanțe de adevăr și de sinceritate. Am remarcat, în special expresivitatea reținută a lui Vasile Prisăcaru, elanul naiv și generos al lui Mircea Graur și Dumitru Drăgan, dramatismul intens al Olgăi Sîrbul, patosul concentrat al Larisei Stase Mureșan (care, în *Lovitura*, evoluase cu finețe și cu umor), dezinvoltura caldă a lui Teofil Turturică, pitorescul compozițiilor lui V. Fătu și Cazimir Tănase, precum și precizia siluetei desenate sumar de Ecaterina Sandu, Ion Săsăran, Cornel Mititelu, Gheorghe Lazarovici și alții.

Evoluția teatrului din Baia Mare se petrece sub excelente auspicii, și dacă trupa i se va completa — ceea ce este absolut necesar — cu citiva buni actori tineri, va putea aspira în viitoarele stagioni la o reputație încă și mai solidă.

Sebastian Costin



Teatrul Național din Timișoara

CUM S-AU LECUIT SUFERINȚELE D-LUI MOCKINPOTT de Peter Weiss

Prima manifestare a tinărului Teatru Național din Timișoara, după recenta sa investitură cu acest titlu și responsabilitatea respectivă, pare să demonstreze că teatrul nu s-a intimidat de solemnitatea implicată în noul său atribut. Dimpotrivă, spectacolul cu piesa lui Peter Weiss *Cum s-au lecuit suferințele domnului Mockinpott* pare să exprime în mod programatic hotărârea de a-și clama tinerețea, cu un timbru proaspăt, nesofisticat.

Dramaturgul de origine germană, și de actuală cetățenie suedeză, Peter Weiss, bine cunoscut în lume îndeosebi pentru piesele sale *Marat-Sade* (*Persecuția și asasinarea lui Jean Paul Marat*, în interpretarea grupului de teatru al Ospiciului din Charenton sub conducerea domnului de Sade), *Ancheta* și *Cintec despre momia lăsată în prezent*, prin spectacolul timișorean, pentru prima oară pe o scenă românească. Spre deosebire însă de piesele care i-au adus faima, făcând din el unul din principalii promotori ai teatrului documentar-politic al zilelor noastre, *Cum s-au lecuit suferințele domnului Mockinpott* e o lucrare de mai mică amploare, o glumă tristă, însălată de autor în pauza de odihnă dintre două piese majore, de rezonanță gravă. Totuși, nu lipsesc, de aici, atribuțiile specifice scrisului lui Peter Weiss, — versurile simple ca acelea ale jocurilor de copii, fuziunea grotescă a comicului și tragicului, bufonada clovnească folosită ca o mască pentru exprimarea unor adevăruri profunde despre om, despre soarta omului în societate. Într-o istorioară al cărei subiect e de o simplitate aproape copilărească, Peter Weiss exprimă o idee pe care am mai întâlnit-o în operele sale, în romanul autobiografic *Punctul de fugă* (*Fluchtpunkt*) sau în dialogul *Convorbirea celor trei oameni care merg*, și anume, că ființa umană e condiționată nu numai de societatea în care trăiește, ci și de propriul său punct de vedere, cum remarcă și criticul englez Martin Esslin, într-un recent articol despre dramaturg. Mockinpott, un nou Chaplin, sau un nou Kaspar, oămii îl numea un articol din „Theater Heute”, străbate șchiopătind, făcând tumburi caraghioase și împiedicându-se la tot pasul.

drumul înțeligerii, lăsînd spectatorilor grija de a înțelege la rîndul lor, de a continua meditația din punctul în care Peter Weiss și-a încheiat demonstrația.

Spectacolul timișorean are atributele integrale ale tinereții, atît în ceea ce privește vîrsta realizatorilor, cît și în concepția și interpretarea sa, cu toate implicațiile ce decurg de aici.

Tînăra regizoare Anca Ovanez își urmează încercările începute în primele sale spectacole de a folosi integral spațiul teatral, de a-l face să se plieze după viziunea și voința ei, de a-l face să răspundă unor cerințe de exprimare depășind limitele înguste și rigide ale scenei-cutie. Ea își începe spectacolul din foaier, nu numai pentru a lărgi aria de joc a interpreților, ci pentru că dorește să atragă spectatorii în acest joc, transformîndu-i din privitori pasivi în participanți activi la convenția teatrală și, prin aceasta, la acțiunea și detectarea semnificațiilor piesei. Ea și-a ales pentru demonstrație pe cei mai tineri membri ai colectivului, făcîndu-ne astfel și proba existenței în cadrul acestui teatru a unei echipe care, bine folosită, va avea un cuvînt de spus în dezvoltarea valențelor artistice specifice proaspătului Național.

Așadar, urmînd indicațiile regizoarei, tinerii actori se află în foaier încă înainte de a începe spectacolul, amestecîndu-se printre spectatori, comunicîndu-le prin difuzor date despre autor și despre piesă, prevenindu-i, pregătindu-i pentru înțelegerea sensurilor acesteia (sîntem la un spectacol aproape didactic, în care surpriza nu mai constituie un element de agrement), povestindu-le cîte ceva despre teatrul documentar și despre principiile teatrului Living (de ce să nu fim și noi „à la page”?). Și deodată, în timp ce luminile încep să se stingă în foaier, șocul se produce: căci Mockinpott, în persoana lui Florin Măcelaru, este arestat din mijlocul spectatorilor și dus apoi în cușca de pe scenă, din care va începe acțiunea propriu-zisă a piesei, spectatorii nedumeriți grăbindu-se să-și ocupe locurile în sală pentru a vedea ce se mai întîmplă.

Includerea publicului în actul spectacolului continuă în sală, legătura dintre scenă și sală operîndu-se, pe plan tehnic, prin montarea unor trepte pe toată întinderea proseniului, iar pe planul interpretării, prin plasarea pe aceste trepte a grupului de actori, care vor constitui rînd pe rînd maratorii, corul, comentatorii, dar și participanții la acțiunea de pe scenă, și care uneori vor coborî în mijlocul spectatorilor. Procedul nu e nou, desigur, dar e eficient atunci cînd se intenționează să se creeze un spectacol agitat, alegîndu-se modalitatea teatrului de participare, atît de îndrăgită astăzi de către cei ce caută „înnoirea” artei spectacolului teatral prin întoarcerea acestuia la sursele sale primare. Întrebarea este dacă subiectul și semnificațiile piesei lui Weiss se pretează la o asemenea largă participare a publicului

nostru și, mai ales, dacă pregătirea din foaier este suficientă pentru crearea ambianței necesare includerii conștiente a publicului în convenția spectacolului. Aceasta depinde, desigur, de gradul de înțelegere și de receptivitate al spectatorilor, care nu constituie, desigur, o masă omogenă. Și, mai ales, cu condiția ca regulile jocului să fie respectate cu consecvență și claritate. Aici, mi se pare că Anca Ovanez n-a găsit totdeauna mijloacele cele mai potrivite, amestecînd uneori planurile, neglijînd alteori unele date de semnificație ale piesei.

Jocul cu ghetete, înversarea, și apoi restabilirea lor în poziția normală, element capital, constituind însăși metafora piesei, a trecut aproape neobservat în spectacol, efectele încălțării strîmbe neavînd nici o influență asupra mersului lui Florin Măcelaru—Mockinpott. Regizoarea și interpretul au păstrat doar una din cele două laturi ale condiționării individului — societatea, inclînînd balanța spre nota tragică, mutînd accentul spre acuzarea categorică și unilaterală a violentării și oprîmării libertății individului, reprezentat ca victimă înconștientă și nevinovată. Viziunea simplificatoare s-a răsfrînt și asupra unor pasaje ale piesei din care elementul de bufonadă și grotesc a dispărut, înlocuit fiind de un ritual dramatic, de altfel nu lipsit de poezie.

Tinerețea prin înclinația ei spre sentințe categorice, și-a pus pecetea pe o viziune simplificatoare asupra piesei, dar și asupra tonusului general al spectacolului, jucat cu convingere, cu pasiune și căldură contagioasă, de o echipă de actori (Florin Măcelaru, Miron Suvăgău, Ion Coceriu, Viorel Iliescu, Horia Georgescu, Traian Buzoianu, Florin Tănase, Ștefan Sasu, Irene Flaman, Mihaela Buta, Florina Cercel-Perian) care au slujit cu abnegație, în decorul simplu și funcțional al Emiliei Jivanov, ideile (chiar dacă nu integral valorificate) unui text de un generos umanism.

În aceeași zi, la Teatrul German din Timișoara, tînărul actor Raimund Binder cerea simpatia și aplauzele entuziaste ale sălii, ocupată aproape în exclusivitate, de un public tînăr, jucînd cu o vervă scăpărătoare rolul lui Truffaldino din *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni. Spectacolul, pus în scenă de Dan Radu Ionescu, avea ritm, culoare, vioiciune, temperament, și, în ciuda unor roluri slab servite de interpreți cam anchi-lozați (Helga Sandhof, Michael Haupt) izbutea să capteze, să farmece, prin sprinteneala și dezinvoltura altora, și mai ales prin sinceritatea, voia bună, flexibilitatea promptă și candoarea ghidușă a acestui Arlecchino, care a lepădat masca și costumul clasic al commediei dell'arte, prezentîndu-se ca un băiat de la țară, desculț și zdrențăros, păstrînd însă umorul și celeritatea acrobatică a strămoșului său.

Margareta Bărbuță