

- ROMULUS CEL MARE de Fr. Dürrenmatt
- IDOLUL ȘI ION ANAPODA de G. M. Zamfirescu
- TREI COMEDII de Sean O'Casey
- SIMPLE COINCIDENȚE de Paul Everac

În spiritul împlinirii cerințelor „de cultură și de armonie în repertoriu” (preconizate și într-un articol publicat de directorul teatrului în revista locală „Ateneu”), teatrul din Bacău și-a alcătuit pentru această stagiune un program riguros și pretențios. A ales, spre exemplu, la deschidere o cale mai puțin spectaculoasă, mai puțin comodă, prezentînd, pentru prima oară după o sută de ani, drama istorică românească, *Cetea Neamțului*, a lui Vasile Alecsandri; a fost un act de cultură. A optat, în varietatea noilor titluri din creația originală, pentru acela al unei piese de meditație, care pune interesante probleme de etică actuală și solicită interesul grav al publicului, *Simple coincidențe* de Paul Everac; un act de cultură. A preluat inițiative mai vechi și mai noi ale teatrelor surori, propunîndu-și experimentarea unui spectacol coupé cuprinzînd trei piese într-un act de Sean O'Casey, și prezentarea în premieră pe țară a uneia din primele piese ale lui Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*; act de cultură. Nu putem ști deocamdată (cînd scriem aceste rînduri) dacă și revendicarea de armonie a întrunit în conturarea repertoriului cele mai bune sufragii, pentru că, așa cum îl vedem acum (deocamdată), ni se pare că echilibrul prinde mai degrabă contur pe genuri și modalități dramatice (dramă istorică, dramă psihologică — *Ana Christie* de E. O'Neill —, piesă de dezbateri, comedie de idei, comedie de situații, comedie lirică — *Idolul și Ion Anapoda*).

Acum, cînd îl cumpănim înainte de săvîrșire, avem pe cele două talere ale balanței cite trei piese: românești și occidentale (socotind laolaltă lucrările lui O'Casey). Cam înghesuială pe ultimul taler, aducînd a spirit preferențial, de fapt a unilateralitate. Dar cum ultimul capitol al repertoriului încă n-a fost scris (10 aprilie 1966), cuvîntul nostru nu e ultimul și cititorii afectați direct sau indirect îl vor spune la timpul convenit pe cel real.

Pe această carte de vizită, teatrul urma să-și pună pecetea personală, să ne transmită pe o anumită cale stimulii filozofici și estetici ai profesiei, să ne dea o măsură, o cotă a nivelului pe care-l poate atinge în satisfacerea revendicărilor de artă ale publicului de astăzi. Nu ne putem încumeta să spunem că teatrul și-a pus prin una din producțiile sale o astfel de pecete personală, dar ne putem încumeta să-i descifrăm cota: ea se află la nivelul reprezentațiilor cu *Romulus cel Mare* și *Idolul și Ion Anapoda*. Amîndouă, în regia lui George Teodorescu și scenografia Adrianei Leonescu. Aceste două spectacole transpun într-un limbaj sugestiv un punct de vedere contemporan al realizatorilor, sînt prezențe autentice și depline în orientarea modernă a spectacolului românesc,



întregesc și duc mai departe eforturile de innoire și de împlinire a procesului de creație, practicat de cele mai multe ori cu râvnă în sinul colectivului băcăoan. La realizarea spectacolelor a prezidat o concepție artistică *activă*, pe care regizorul a formulat-o în funcție de ambianța actuală teatrală și de termenii corespunzători existenței în colectiv. În funcție de aceasta, fiecare spectacol este gândit în *ansamblul* său, evoluția elementelor fiind coordonate spre descifrarea unui sens unic, general — cel mai important de descifrat astăzi pentru spectatori. La piesa lui Dürrenmatt, paradoxul dramei gândirii; la piesa lui Zamfirescu, intensitatea descătușării aspirațiilor. Fiește că, depinzând de precizarea unui astfel de sens, se conturează și o ierarhie a semnificațiilor implicate, fiindu-ne mai limpede și mai ușor nouă, spectatori, să le pricepem, să le pătrundem într-o ordine firească și logică. Cum trebuie înțeles paradoxul dramei gândirii la *Romulus cel Mare*? Pe o cale directă, limitativă, ar putea fi expresia unei tragedii ireconciliabile. Romulus cel Mare (în realitate, Romulus cel mic, pentru că ultimul împărat al Romei își începea domnia la 6 ani) este pus în situația de a fi martorul prăbușirii imperiului său. Imperiul va trebui să piară — firesc, împăratul va trebui să fie primul care să-i *prelungescă* agonia, care să se sacrifice pentru o salvagardare ipotetică. Dar piesa lui Dürrenmatt este în mod declarat antitragedie; împăratul e primul care-i *pregătește* agonia. Ceea ce înseamnă că, în momentul deslușirii depline a adevărilor, atunci când eroului i se relevă pregnant sensul necesității obiective a lucrurilor, abordează conștient atitudinea cea mai anacronică, cea mai detestabilă chiar, pentru că, de fapt, a renunțat să mai trăiască drama. Este chiar destinul lui Romulus, „arbitru al lumii cu tichie de paiată”, cum îl numește autorul. Ascultați-l: „Contest necesitatea existenței statului nostru, care a devenit un imperiu mondial și prin aceasta a oficializat asasinatul, jaful, tributul și violența — în detrimentul altor popoare”. Și a devenit împărat tocmai pentru a putea acționa în virtutea acestei idei — „în clipa aceea însă, am apărut eu”. Acțiunea este paradoxală și de sublinierea acestui caracter în spectacol depinde deslușirea exactă a semnificațiilor acestei piese de început a dramaturgului (1949). Regizorul a știut să accentueze, să-i dea pondere și expresie, și în asta distingem cheia reușitei generale a reprezentației, care scoate în relief ideile, ocolind cu tact incertitudinile și confuziile. În această privință sînt edificatoare confruntările lui Romulus cu Aemilian, cu Iulia, cu

Odoacru. Primul — după spusele autorului, „contrastul vădit al lui Romulus” — primește de la împărat o lecție, cînd i se refuză propunerea de a pune mîna pe cuțit sau de a-și scoate logodnica la mezat, pentru salvarea imperiului (interpretarea lui Florin Dumbrovă — sobră, de un dramatism interiorizat). A doua, soția de drept a împăratului, trebuie să suporte la rîndu-i o lecție, cînd i se relevă înimaginabilul țel al croului — distrugerea imperiului roman — față de care ea nu a servit decît ca un mijloc (interpreta, prestantă, complexă, e Liliana Rusu). Cel de al treilea, căpetenia oștirilor germane învingătoare, este, la rîndul lui, un Romulus în faza de constituire a imperiului; ceea ce înțelege acesta privind trecutul Romei, înțelege Odoacru privind viitorul Germaniei. Paradoxală, desigur, o asemenea întîlnire între conducătorii a două imperii dușmane, cu atît mai paradoxală cu cît ambii, după ce s-au descoperit, descoperă ca derizorie și adevărata lor rostuire istorică (George Musceleanu e, în Odoacru, de o expresivă distincție). Toate aceste momente au fost în prima evidență a regizorului, și ele definesc exact căile de pătrundere a paradoxului durrenmattian: — aici scriitor, abundent, de rezonanță. Una din metaforele cele mai sugestive pe această linie a găsit-o regizorul împreună cu scenografa, înfățișînd fațada a ceea ce ar fi trebuit să fie „somptuosul” palat imperial, prin busturile precedentilor suverani, alăturate făpturilor galinace care formează acum principala preocupare a lui Romulus cel Mare. Treptat, busturile dispar unul cîte unul, pentru a rămîne, simbolic, numai silueta grotescă a acestuia, încadrată, tot simbolic, de singura preocupare fidelă a împăratului — cîteva găini. Spectacolul afirmă decîs punctul de vedere critic al autorului la adresa expansionismului, duce pînă la grotesc imaginea personajelor implicate, deschide o perspectivă de confruntare mai largă cu vremea și realitățile pe care le cunoaștem. Am avea cîteva rezerve în ceea ce privește conturarea deplină a chipului lui Romulus. Ion Buleandră este foarte concentrat și definit, nu este însă și enigmatic și sinuos; l-am fi așteptat în actul întîi „ticălos”, în actul doi, demn „de pîiere”, în actul trei abia, „judecătorul lumii” și într-al patrulea, „cu tichie de paiată” — așa cum recomandă insistent autorul. Noi l-am descoperit de la început. Am formula unele revendicări în privința desăvîrșirii unității stilului și chiar a ritmului de joc (acțiunea demarează cu încetinitorul și uneori schițează cîteva pași în gol; groteschi, caricaturizate, personajele nu subliniază întotdeauna omul în spatele trăsăturilor exterioare).

Cum poate fi exprimată intensitatea descătușării aspirațiilor în *Idolul și Ion Anapoda*? Mai întîi, prin a face concludente, verosimile, aceste aspirații. Și pentru a le



Constanța Zmeu (Frosa)
și Ovidiu Schumacher
(Ion) în „Idolul și Ion
Anapoda” de G. M.
Zamfirescu

comunica astfel, regizorul a apăsut nota, le-a dat vigoare și limpezime, rețușind cât a putut sfiiciunea lirică a peisajului acesta rozaceu și stropit cu colonie. Ion (Ovidiu Schumacher — debutant cu acest rol pe o scenă profesionistă) se înabășă în acest peisaj și noi simțim asta tot atât de bine ca și partenera sa — care-l veghează și pe care el o descoperă ca pe un miracol — Frosa (foarte expresivă în interpretarea Constanței Zmeu). Bucuria descoperirii este de o asemenea intensitate, încît protagoniștii au tot dreptul să alerge sprinteni prin încăpere, să deschidă toate ușile și să împingă pereții la o parte; pereții se dau la o parte în fața aspirațiilor lor descătășate, și aceasta este cea mai frumoasă imagine, cea mai impresionantă metaforă pe care am văzut-o într-un spectacol de la Bacău (și nu numai de la Bacău). Cum s-ar spune, realizatorii au transpus într-o expresie esențială sensul general al narațiunii dramatice, și de aici au decurs rotunjimea întregului, sugestivitatea detaliilor.

* * *

Ceea ce imputăm celorlalte două spectacole este tocmai absența unei asemenea expresii esențiale. Parțial, și în *Simple coincidențe*, și în cele trei comedii de Sean O'Casey (*Istorie nocturnă*, *O liră la cerere*, *S-a sfârșit cum a început*), se obțin rezultate bune și foarte bune, întâlnim detalii semnificative și asociații revelatoare. Receptivitatea și simțul de pătrundere a lucrurilor, manifestate de Emil Vlăsceanu, aderența la profilul epocii, întâlnită la cele două eroine, Teodora și Cecilia, în *Simple coincidențe*; umorul degajat al unor personaje (Daniel Halibut, domnișoara Mossie), hazul firesc al unor situații (completarea buletinului de cerere, duetul Darry-Barry) în cele trei comedii. Dar ce trebuie să reținem, mai cu seamă, din colocviul cu societatea al inginerului Vlăsceanu? Ce ne determină să rîdem, în primul rînd, la peripețiile personajelor lui O'Casey? Aici, lucrurile nu sînt prea clare și noi putem opta la nesfârșit, pentru că realizatorii n-au afirmat decis un punct de vedere, mulțumindu-se cu o concepție pasivă față de texte. De aceea, lungimi și imprecizuni în *Simple coincidențe*, gratuități și divagații în comedii dramaturgului irlandez (regia: I. G. Russu).

Primul spectacol, mai cu seamă, se resimte de lipsa amprentelor unei prezențe decise și viguroase a *cuiva* care să ne releve *ceva*. Cu *Simple coincidențe* sîntem doar aici, în jurul faptelor noastre; le privim și ne privim în alții prin faptele lor, descoperim adevăruri probabile, de mult descoperite, dar le descoperim noi, încă o dată, pe baza experienței și a neastîmpărului nostru de a cerceta. Înlanțuirea de coincidențe care alcătuieste intriga este mai puțin importantă decît înlanțuirea de revelații care o succede; jocul are a scoate în evidență aceste revelații, despărțind apele prelungi și molcome ale suficienței, ale inerției, de apele sprintene și frămîntate ale rivnei de a desluși, a dărui, a depăși. Reținem din interpretarea lui Ion Buleandă în rolul inginerului Emil Vlăsceanu sensul principal al descoperirilor sale, dorința de a trece dincolo de aparențe, de a spulbera inerțiile, de a găsi și a se regăsi în lumea pe care a construit-o, a creat-o, cu elanuri și, poate, cu scăpări. Reținem mai ales tenacitatea cu care eroul știe să se confrunte, elocvența cu care impune și solicită. Un singur lucru nu reținem, și asta nu e vina interpretului: intensitatea acestei confruntări. Dacă Liliana Rusu, în rolul Ceciliei Epure, știe să-l ajute înfățișîndu-i un chip tot atât de voluntar și scrutător, dacă Kitty Stroescu îi facilitează colocviul, cu prestanța unei Theodore Vlăsceanu de mare tact, dacă Irene Flamann îi oferă o imagine de delicată rezonanță a Danielei, celelalte personaje nu sînt la aceeași distanță sensibilă; *celelalte argumente* nu au aceeași impetuozitate. În rolul fiului, Constantin Duicu este spontan și colțuros, are superficialitatea vîrstei, dar și a rolului, făcut în fasciole, pe nerăsuflute. Bătrînul profesor e Grigore Musceleanu, care descoperă emoția autentică a complexelor dascălului, dar — ciudat — o umflă, o falsifică pe aceea a tatălui, trăgînd în jos celălalt capăt sensibil al personajului. George Buzura e destul de impetuos în interpretarea lui Mihai Stoicescu, are chiar farmec și prestanța propriului său destin; dar cîntă, dar intonează — de ce? — gîndurile, cînd e cu sine însuși. Emil Vlăsceanu are a dezlega nu numai simple coincidențe, ci și simple nedumeriri, interesul lui pentru ceilalți nu are întotdeauna ecou și justificare. Se joacă mai mult coincidențele intrigii, iar restul, ceea ce era de relevat în dialog, nu are scilprie și nerv. Optime, servind descifrarea unei anume ambiante spirituale, decorurile lui Mihai Tofan la primul spectacol, ale lui Ștefan Georgescu la al doilea.

Colectivul se află, cert, în ascendență, nu șovăie în preajma subtilităților moderne și tinde a înfățișa publicului său o pagină de sinceră confesiune cu timpul, cu timpurile. El trebuie să fie mai îndrăzneț, mai lucid, mai dîrz, și peceata lui personală se va contura, decis, în perspectivă.

C. Parascivescu