

formației culturale, ci au cauze mai profunde. N-am fi insistat asupra „cazului” Manea, dacă el n-ar fi stîrnit un anumit fel de entuziasm la unii critici, care discreditează spre paguba certă a carierei regizorului, și mai ales spre întunecarea orizonturilor sale, un „stil” Manea... A descoperi rafinate sensuri intelectuale, a descifra cine știe ce sublimite mesaje, acolo unde se etalează, în fond, — în mod contorsionat și sumbru o precară și pripită asimilare a unor teorii de discutabilă și oarecum restrînsă circulație, — și mai ales unde se vădește o diletantă încercare de joc de-a teatru, echivalează cu un snobism critic periculos. Mi-e frică de snobism, căci mi-e frică de provincialism. Într-un moment în care aspirăm și izbutim să ne impunem pe planul mondial al teatrului, provincialismul frapează mai puternic ca oricînd.

Mira Iosif

Teatrul Național din Craiova

MANDRAGOLA

de Machiavelli

și

HENRIC IV

de Pirandello

Spectacolul craiovean, pregătit de tînărul regizor italian Paolo Magelli, se caracterizează printr-un paroxism al mișcărilor. Întreaga montare stă sub semnul unei remarcabile scene inițiale, de pantomimă, care sugerează, în câteva secunde, frenezia unor figurine animate, aidoma celor puse în mișcare, la bălci, de cineva care se distrează trăgînd cu o pușcă la țintă. E o izbucnire violentă, un delir de gesturi și de mișcări automate, declanșate de un resort. După aceste îndrăcite și dezarticulate mișcări, figurinele își termină jocul și încremenesc în poziții moarte. Și, începe spectacolul. Oricum ar fi, montarea nu poate deveni decît o completare, sau o variantă, a acestei imagini sintetice. Ce sînt figurinele? Ce reprezintă jocul lor, smuls pentru cîteva clipe din încremenirea de veacuri? Și, mai ales, cine se distrează trăgînd atît de bine la țintă?

Firește, spectacolul nu are a ne răspunde, punct cu punct, la toate aceste întrebări.

Tînărul regizor italian a gîndit o formulă a răspunsului — care se cheamă, pentru o

seară, *Mandrágola* — pe două dimensiuni principale. Una privește planul desfășurării jocului propriu-zis. Aici au fost diferențiate artistic trei ipostaze: *actorii*, într-o atitudine degajată, ușor desprinsă de faptele înscrise în cercul jocului; *personajele*, prinse în cercul amețitor al acestui joc; și, în fine, dincolo de toate acestea, o *voce* adîncă, gravă, îndurată, un plan al interiorizării, voce conștientă de măsura lucrurilor, dar care nu poate opri cu nici un chip sarabanda figurinelor, odată ce a fost declanșată. Regizorul diferențiază (și animă) cu vădită abilitate aceste trei ipostaze ale reprezentației, trecerile fiind făcute cu spontaneitate și, adesea, cu ingenioase efecte. „Ipostaza personajelor” are o intensitate anume, marcată tocmai de ceea ce numeam la început paroxism al mișcării. Se realizează o tensiune a gestului, vizualizîndu-se, parcă, risipa de energie caracteristică umanității Renașterii, a cărei vitalitate sparge conveniențele și se manifestă ostentativ, zgomotos. Drept pentru care, actorii sînt într-o permanentă mișcare, sar, se rostogolesc și fac tumbe, se iau la trîntă etc., etc., în timp ce schimbul de replici dintre ei se face pe un ton foarte ridicat. Din păcate, însă, în exces de mișcare ca și în tonul exagerat de înalt al vorbirii, vedem și un neajuns al spectacolului.

A doua dimensiune principală privește un plan ascuns, de adîncime, în prospectarea piesei. E vizibilă, și, pînă la urmă, copleșitoare, în reprezentație, încercarea de a scoate treptat la iveală, ceea ce se află dincolo de țesătura de intrigi, de explozia de mișcare, de acțiunile eroilor. Comedia propriu-zisă se desfășoară tot timpul într-un tempo amețitor; dar pe nesimțite, încep să se audă voci îngrijorate, prevestitoare, mereu mai amare, mai îndurate. Pinza colorată a comediei se sfîșie din ce în ce mai mult, lăsînd loc aspectelor tragice, iar regizorul știe să imprime un bun crescendo acestor momente. De aceea, spectacolul nu amuză cu orice preț și poate că așa și trebuie să se întîmple. Finalul, punct culminant al risipei de energie și de inventivitate cheltuită în numele unui scop aparent banal, aparent inofensiv, aproape că înspăimîntă, căci ne relevă ceea ce se arată a fi o conspirație a inumanului. Complicata mașinărie a figurinelor s-a declanșat fără putîntă de oprire și ea nu e altceva decît o goană nebună pentru încolțirea unui om.

Am căutat să redăm ceva din schema de gîndire a regizorului, din viziunea sa asupra comediei lui Machiavelli. E de adăugat că regizorul a vizat mai mult — „să confruntăm — spune el în caietul program — textul lui Machiavelli cu problemele pe care barocul occidental modern le pune unui spirit critic...” Spectacolul poate fi privit și din această perspectivă. În cadrul ei, actorii — care au avut de rezolvat extrem de complicate sarcini scenice — s-au distins în mă-

sura în care am impus personajelor lor rol și pregnanța de caracter cerută. Ceea ce se poate spune cu deplină satisfacție despre Constantin Sassu (Messer Nicia), Petre Gheorghiu (Ligurio), Valer Dellakeza (Călugărul Timoteo), Ileana Sandu (Lucrezia). Mai puțin pronunțate din acest punct de vedere, evoluțiile lui Lucian Albanezu (Callimaco), Emil Boroghina (Siro), Rodica Radu (Sostrata). Cum au mai observat și alții, apariția lui Machiavelli (Nicolae Radu) în prolog, pare inutilă. Scenografia (Vasile Buz și T. Th. Ciupe) deține un rol important, chiar determinant. Măștile, machiajul, costumele — ca și elementele decorului — sugerează un univers de coșmar, monstruos, o lume de formă cuprinsă de furia bestialității.

* * *

Henric IV (regia Geta Tomescu) ne-a apărut ca o montare cuminte, corectă și, din cauza asta, monotona, cu o excepție: rolul titular, în interpretarea lui Ion Pavlescu. O compoziție densă, caracterizată printr-o extraordinară concentrare în sine: gândul exprimat cu intensitate, mișcările precise și laconice; o rapidă schimbare la față, adică o trecere nebănuț de ușoară de la o mască interioară la alta, de la o stare la alta. Ceea ce face jocul spectacolului și sporște surpriza și nedefinitul, dă farmec, valoare și suspens confruntărilor eroului cu toate celelalte personaje. Actorul savurează jocul, îl gustă și studiază efectele cu o incontestabilă inteligență scenică. Să adăugăm la acestea, o integrare perfectă în ampla respirație a rolului, care pretinde ca situația paradoxală și caracterul paradoxal al personajului, pătrunse ambele de o gândire paradoxală, să fie strunite de o montare dramatică perfect logică. E, se vede, un lucru dificil; de obicei interpretii apasă pedala fie pe situație, fie pe caracter. Ion Pavlescu a înfruntat și răzbit dificultatea. E ceea ce-l face cu deosebire vrednic de prețuire.

C. Paraschivescu

Teatrul de Comedie

COMEDIA ÎNTREBĂRILOR

de Șt. Haralamb și H. Salem

De mulți ani, sala din spatele fostei „poște centrale“ este un loc de afluență pentru marile public bucureștean iubitor de teatru, și — dacă se poate — de teatru comic. Se înțelege că o reputație atât de bine înteme-

iată nu poate fi știrbită de o experiență bizară, nepotrivită cu exigența locului.

Rămâne, totuși, inexplicabilă hotărârea de a aduce pe scenă, din sertarele secretariatului literar, unde i-ar fi stat mult mai bine, această *Comedie a întrebărilor*, despre care se poate spune că nu ridică nici o întrebare, ci doar un semn de mirare. Că a fost adusă pe scenă.

La drept vorbind, autorii, luați, fie pe rind, fie amândoi deodată, nu par a fi pe de-a întregul lipsiți de spirit. În prefața programului, pe care l-am citit, cu mult interes, în timp ce se desfășura spectacolul. Salem și Haralamb povestesc o întâmplare de-a dumealor cu un profesor de la facultatea pe care au frecventat-o amândoi. Acel profesor spunea bieiților săi studenți nu numai „ce“ caracteristici are fiecare piesă de teatru evocată la cursul lui de paranoic, ci și „câte“ anume.

„Toate piesele“, scriu, în program, sărmanii autori de azi, „aveau la el un număr precis de caracteristici: *Nora* de Ibsen avea opt caracteristici, în schimb *Doi tineri din Verona* de Shakespeare avea numai cinci (dacă nu invers). Examenele decurgeau foarte simplu. Profesorul întreba: „*Pescărușul* de Cehov?“ Iar noi trebuia să răspundem: „Sapte“. Acesta era numărul caracteristicilor. Dacă nu cumva era altul. Sau invers: profesorul ne spunea un număr, să zicem 12, iar noi trebuia să știm că cifra corespunde pentru *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian“.

„Poate că vom avea norocul“, continuă cei doi autori actuali, — animați de o evidentă poftă de răzburare — „ca la piesa noastră să asiste și profesorul. Și atunci o să aflăm fără drept de apel câte caracteristici are și *Comedia întrebărilor*“.

Nu știm dacă autorii au avut norocul ca profesorul să asiste la „piesă“ sau dacă profesorul a avut norocul să stea acasă. Dar, pentru a relua „ideea“ din program, dacă profesorul i-ar întreba „ce piesă are caracteristica ZERO?“, răspunsul autorilor ar trebui să fie unul singur, sincer și plin de o admirabilă notă autocritică.

În definitiv, vorba „profesorului“, în lipsa „caracteristicilor“ care sînt „întrebările“ comediei?

Prima, „ce mai faci tovarășe Pavel?“, repetată de menumărate ori și afișată — absolut inutil — de regie, pe fundalul impersonal al tabloului numărul 1, localizează comedia într-o neverosimilă actualitate. Pe lângă textul, inadecvat, al autorilor, intervine, accentuînd absurditatea situației, o eroare săvârșită de regizor. El pastîșează, copilărește, bine cunoscutele cadente monotone, care-l copleșeau pe Charlie Chaplin în stîntrele uzine înumane din filmele lui. Nesărat, inodor, incolor și plictisitor, primul tablou nu e comic, nu ridică nici o întrebare și nici „caracteristici“ nu are.