

că tînde să se specializeze) cu precădere în această direcție, iar teatrul își justifică numele, definindu-și un profil.

Moartea unui comis-voiajor e un argument. Încea unul. Dintre cele mai convingătoare. Tragedia lui Arthur Miller se numără printre cele mai importante piese ale anilor de după război și o istorie a dramaturgiei contemporane nu poate omite această necrutătoare demascare a unui mod de viață, care nu e numai al societății americane, ci al lumii capitaliste în general, ca și dezvăluirea consecințelor tragice pe care le are asupra individului acest mod de viață clădit pe exploatare. Este o piesă care arată nu numai cum funcționează angrenajul ucigător al societății de consum, dar atrage atenția oamenilor asupra armelor cu care pot fi uciși: falsa libertate, demnitatea iluzorie, succesul mincinos. Cine se lasă prins în acest păienjenș de aparențe, piere strivit. Ca Willy Loman, comis-voiajorul.

Piesa a mai fost reprezentată la noi, începînd cu spectacolul Teatrului „Bulandra”, din anii cincizeci, și cu fiecare prilej a fost analizată în paginile revistei noastre. Nu voi insista asupra textului. Remarcă prospețimea ei, în ciuda celor șase lustre cite numără de cînd a fost scrisă, prospețime explicată prin actualitatea ideii — actualitate care va rămîne tot atît cît lumea care generează această idee — și prin vigoarea scriiturii dramatice care a făcut din Arthur Miller unul din cei mai însemnați dramaturgi ai zilelor noastre.

Spectacolul este realizat de unul dintre regizorii tineri, Adrian Lupu, colaborator statornic al acestui teatru, ajutat de scenografii Diana și Vladimir Popov. Într-un decor care utilizează înțelept spațiul scenei, avînd plasată în mijloc, permanent, ca o oază de revenire și refugiu, locuința familiei Loman, iar pe margini, platformele unde se vor desfășura celelalte secvențe dinafara familiei; într-un decor luminat în tonuri care sugerează zbaterea sufletească, neliniștea, nesiguranța, apăsarea și care prevestește deznădămintul tragic, Adrian Lupu conduce acțiunea pe căile cele mai simple, cu o limpezime și o siguranță evidente, ce se impun. Aș spune că reprezentația are un ton general aspru, răsplat, că regizorul a înlăturat accentele de melodramatism moale, lacrima compasiunii nefiind, pentru el, ținta rivnită. Nu drama familiei Loman îl interesează, în primul rînd, nu traseul spre moarte al comis-voiajorului, ci componentele tragediei: cauzele multiple și complexe și efectul previzibil. Chiar dacă nu găsește întotdeauna soluțiile cele mai potrivite pentru fiecare scenă, aglomerînd uneori spațiul de joc, distribuînd alteori accente care frizează grotescul, chiar dacă nu a dobîndit suficientă pricepere (și, implicit, autoritate) în lucrul cu actorii, Adrian Lupu dovedește cu acest spectacol o maturizare pe direcția gîndirii exacte, lucide a spectacolului, considerînd cu respect și înțelegere textul.

Interpreții l-au urmat cu fidelitate pe re-

gizor și fiecareia îi revine o parte din meritul acestui spectacol interesant. Olga Sîrbul e blînda Linda, soție iubitoare și mamă grijulie, înspăimîntată de viață și, într-un fel, dezarmată. Biff, fiul ei cel mare, e înfățișat de Dan Antoci ca un răzvrătit încercînd să găsească înfrigurat un drum propriu. Eugeniu Ungureanu, în Happy, fiul mai mic, e convingător doar atunci cînd e atent cu rostirea, prea adesea neclară. Ion Săsăran e Unchiul Ben, fantoma reușitei în viață. Trecherile lui prin scenă au un nimb straniu, ca un suflu înghețat, care nu e numai al morții, ci și al unui țel imposibil de atins.

Pe Willy Loman l-a interpretat prețuitul actor Virgil Fătu, de curînd sărbătorit pentru patruzeci de ani de activitate în slujba scenei. Creația lui încununează această îndelungată și merituosă activitate, care face azi din el fruntașul scenei băinărone. Willy Loman înfățișat de Virgil Fătu e o structură deosebit de complexă: surisul profesional, jovialitatea, chei ale succesului, nu pot ascunde prăbușirea fizică și morală a eroului, din ce în ce mai dezorientat și dezarmat, zguduit de dezamăgire, străfulgerat de ideea sacrificiului tragic. În interpretarea lui Virgil Fătu, comis-voiajorul e un tată cald și un om curajos pînă la un punct, deși curajul nu-l ajută să privească în față adevărul întreg. E o ființă definitiv prinsă în plasa iluziilor și, legănat în această captivitate de care nu e conștient, Willy Loman nu vede altă ieșire decît în moarte. Accentele comice, plasate cu discreție, cu care Virgil Fătu marchează latura cabotină a existenței eroului său, subliniază, prin contrast, direcția tragică a evoluției sale. Sărbătorit fiind, respectabilul actor s-a sărbătorit, înaintea tuturor, el însuși, prin această creație.

Virgil Munteanu

TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

MACBETH

de Shakespeare

Dincolo de orice considerații favorabile la adresa Teatrului din Ploiești, care și-a ridicat cota de valoare repertorială prin includerea marelui clasic, înălțînd și ambițiile profesionale ale colectivului, acest *Macbeth* mi se pare important pentru drumul regizorului Aureliu Manea. Fiîndcă Manea, spirit creator, neliniștit, obsedat de jocurile ficți-

unii și de metamorfozele semnelui teatral, regizor cu o biografie artistică mereu imprezvizibilă, regăsese în *Macbeth* inițiala lui coerență în fanatismul viziunii. După perioada „destinsă”, a comedilor existențiale, de la Turda, după perioada „tulbură”, a comedilor „nopților” (fie a *Regilor*, fie *furtunoasă*), de la Cluj-Napoca, ne întâlnim cu acest spectacol Shakespeare, care ne trimite înapoi la *Rosmersholm* și *Filocet*, la tragediile individului copleșit de destin, rechemându-ne la un teatru al temelor ontologice fundamentale. *Macbeth*, „grandioasa simfonie neagră”, „nocturna disperării”, piesa tensiunilor abisale din dramaturgia shakespeareană, și-a găsit în viziunea lui Manea — nici nu se putea altfel — o imagine personală și originală, o mare și unitară metaforă scenică. Scenografia (Florica Măureanu) exprimă această metaforă; Manea, prin excelență un pasionat al „iconicului” scenic, izbuteste să transforme limbajul conceptual într-unul vizual și auditiv de maximă pregnanță. Povestea lui *Macbeth*, legendă plasată în timpuri imemorabile, este tratată de Manea printr-un refuz al contingentelor istorice, pentru a fi situată într-un univers de proporții și reacții cosmice. Sub imperiul forțelor naturii, ce s-au dezlănțuit cu o putere participatorie covârșitoare la faptele thanului de Cawdor, spectacolul, gândit pe latura imagistică și a simbolismului poetic (găsim aici, cumva, o aplicare a analizelor lui G. Wilson Knight și T. S. Eliot), se desfășoară ca un duel cosmic între Bine și Rău, între viață și moarte, între ordine și haos, între om, ca exponent al convulsiilor socialului, și natură, în accepția shakespeareană a ordinii, a echilibrului universal. Tragedia stă sub semnul iernii, anotimp simbolic al înfrunțărilor neguroase, al drumurilor-ieșiri înzăpezite, al lumii ghețoase sepulcrale, eroii mișcându-se anevoie în ninsoarea spulberată, materie ce tot timpul opune omului rezistență. Pe scena-cimp gol pustit de zăpadă stăruie un singur element-pivot pentru drumul prăbușirii lui *Macbeth*: tronul regal, scaun al Puterii septentrionale, lemn vechi și blănuri, coarne de animal. Dezlănțuirile naturii sînt și se vor terifiante: fundalul, din fișii lucitoare de metal, închipuie cumplite revărsări de ape; coloane vijelioase, pulsații de lumină se descătușează, parcă din adineuri, în fața lanțului de crime atroce, rivalizînd sălbatic cu faptele barbare. Reacția elementelor (alături de apă, vedem focul, simțim aerul) sfîrșește prin a se impregna de sensuri cathartice. În final, cînd noii regi ai Scoției reînstaurează — după această cumplită perioadă de răsturnare a tuturor valorilor — noua ordine morală, semnul ei apare și în natură, de astă dată, domolită. Apele se liniștesc, luminile orbitoare se topeșe și o pace cosmică coboară în fostul spațiu al crimei: un lințoliu greu de zăpadă imaculată, o nea ce vine de sus, din cerul care „a fost jignit de om”, îngroapă aminuirea faptelor îngrozitoare, îndepărtîndu-le definitiv de noi.

Am stăruit mai mult asupra compunerii scenografice a montării, fiindcă elementele spațio-temporale și audio-vizuale și mijloacele — stroboscopul, de pildă, atît de comentat, contestat și discutat, sau comentariul sonor (muzica lui Dorin Liviu Zaharia) — sînt parte integrantă, elemente constitutive ale viziunii. Stroboscopul creează o imagine leit-motiv: dansul halucinant al omorului, coșmarul crimei săvîrșite împotriva naturii — văzută deopotrivă ca natură omenească și univers galactic, imagine funcțională cu un multiplu rol asociativ în conexiunea forțelor spectacolului. Asistăm la o structură de spectacol subordonată unei demonstrații limpezi: *Macbeth* este coșmarul devastator al ambiției, povestea ucigașă a „somnului rațiunii”, a autodistrugătoareii sete de putere. Aici, „surorile sinistre”, vrăjitoarele, nu apar. Forțele oculte, nucleul de foc al tainelor subpămîntene, prezicerile care-l împing pe acest „fiu al vrăjii”, cum i s-ar tălmăci numele, să săvîrșească „ceea ce brațul nu știe”, se proiectează din însăși conștiința eroului; dinăuntrul său, și nu din afară, izvorăsc dorințele nelegiuite, și glasul celor trei vrăjitoare, topit într-un singur vaiet ademenitor și sinistru — „vei fi rege” — devine vocea, una din vocele lui *Macbeth*. E o propunere serioasă, pe care montarea o duce consecvent și convingător pînă la capăt. Trufia supraomenească, devoratoare, macină toate personajele; toți sînt ca *Macbeth*, el deosebindu-se de ceilalți doar prin viziunile sale, prin năluciri; toți se pîndesc, se încolțesc și se omoară; într-un ev al nămeților, nu e timp de vorbe și nici de rafinament în gesturi. Cuvintele se înecă în icnete sacadate, răcnetul gîfîit acoperă gîndul, mișcările sînt scurte, smucite și violente, oamenii sînt barbari. Găsim aici o anume influență a teatrului și chiar a filmului japonez (dar influență asiatică am văzut și în alte spectacole, mai vechi, ale lui Manea), relațiile fiind caligrafiate ritualistic și convergînd apăsător, poate chiar prea apăsător, spre ideea-cadru a montării.

Din această convergență spre o singură idee, provine însă și carența spectacolului. *Macbeth*, aici, își pierde din caracterul shakespearean, din multitudinea complexă a sensurilor; de pildă, nu se desenează *indoiila*; rațiunea cea iscoditoare, care nu-l părăsește pe *Macbeth*, generîndu-i vina tragică, nu luminează jocul actorilor; nici paradoxul crimei săvîrșite în termenii unei opțiuni chinuitoare nu se descifrează, ca atare. E puternică vraja teatrală a forțelor malfelice dezlănțuite în omul primitiv, dar lipsește unul din motive, tragismul conflictual, acea confuzie adîncă a valorilor care face ca, la un moment dat, „uritul să fie frumos, și frumosul urit” („*Fair is foul and foul is fair*“), acea amestec tulburător de patimi și aspirații, de instincte și de luciditate, fapta și remușcările, certitudinile și întrebările, tot ceea ce dă cuplului machețian dimensiunea știută. A reduce *Macbeth* la un lanț de crime săvîrșite din ambiție e

prea puțin, chiar dacă această oroare se des-
fășoară pe un plan cosmic, înclăștind omul
cu natura. E prea puțin, dacă raportăm
Macbeth-ul lui Manea la piesa *Macbeth*, care
bate recordul cercetărilor și analizelor și se
constituie drept centru de referință pentru
definirea multor curente și demersuri shake-
speareologice. Pentru shakespeareologia sceni-
că românească, însă, acest spectacol rămâne
un document de gândire artistică, indispensa-
bil în urmărirea carierei piesei; documentul
contrazice, printre altele, ideea de la care
a pornit Ion Sava în celebra sa montare cu
măști — și anume, prezența hotărâtoare a
vrăjitoarelor, existența fantasticului medieval,
în piesă.

Data premierei: 31 martie 1976.

Regia: AURELIU MANEA. Sceno-
grafia: FLORICA MALUREANU. Mu-
zica: DORIN LIVIU ZAHARIA. Ver-
siunea românească: ION VINEA.

Distribuția: ANDREI BURSACI
(Duncan); MARIUS IONESCU (Mal-
colm); CORNEL CIUPERCESCU (Do-
nalbein); CORNELIU REVENT (Mac-
beth); NICOLAE PRAIDA (Banquo);
CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Mac-
duff); HORIA GEORGESCU (Lennox);
RADU PANAMARENCO (Ross);
RADU DUMITRESCU (Menteith și
Angus); ȘTEFAN PISOSCHII (Caith-
ness); DUMITRU PALADE (Siward);
EFTIMIE POPOVICI (Seyton); VIC-
TOR BUCURESCU (Doctorul); FA-
BIAN GAVRILUTIU (Sergentul); A-
RISTIDE TEICĂ (Portarul); ANGHEL
BRATU (Moșneagul); SILVIA NAS-
TASE (Lady Macbeth); ELENA ALBU
(Lady Macduff); OLGA DUMITRESCU
(Doamna); LUPU BUZNEA (Primul
ucigaș); VICTOR BUCURESCU (Al
doilea ucigaș); ANGHEL BRATU
(Al treilea ucigaș); SEBASTIAN NIS-
TOR (Slujitorul).



Corneliu Revent (Macbeth) și Silvia
Năstase (Lady Macbeth)

ton, începutul nebulinei, topindu-se apoi ca
o năluca. Dar, în relația lor, cuplul — ca
simbioză gînd-acțiune, șovăială și faptă —
nu se desenează ca atare. Din vina amîndu-
rora.

Andrei Bursaci este un Duncan ce ar
putea fi Macbeth, un despot crud și muie-
ratie (la Inverness, la castel, el o rîvnește
fătîș pe soția gazdei sale), impunînd o rela-
ție directă, lipsită de artificii, ce se înscrie
exact în stilul spectacolului. Se rețin, de ase-
meni, Elena Albu (Lady Macduff), Nicolae
Praidă, Radu Panamarenco, Cornel Ciuper-
cescu și Constantin Drăgănescu (Macduff),
acesta excelînd în scena „testării” virtuților
viitorului rege.

Wilson Knight, cel multicit, considera, pe
lună dreptate, că, la Shakespeare, persona-
jele constituie numai o latură în comunicarea
mesajului, exegeza lor angajează doar stru-
turile exterioare ale pieselor; luați fiecare
în parte, interpreții spectacolului *Macbeth*
rămîn mult datori personajelor; dar în tota-
litate, ei compun mozaicul viu al reprezen-
tației, suflul shakespearean încorporîndu-se
viziunii. Pentru Aureliu Manea, acest fapt
rămîne esențial.

Actorii l-au urmat pe regizor cu fide-
litate, slujindu-i propunerile de joc și slu-
jindu-se pe ei înșiși, în măsura în care
montarea le-a pretins o înnoire a mijloacelor
tradiționale. Corneliu Revent a cioplit un
rege cu fixație golemică spre crimă, terorizat
de coșmaruri (din păcate, realizate mai mult
tehnic, prin mijlocirea stroboscopului), jucînd
obsesia cu o energie sănătoasă, roșind versul
ca un suport al acțiunii. Verosimilă lady
Macbeth, mai ales în partea a doua a spec-
tacolului, după uciderea lui Duncan, Silvia
Năstase aduce o irealitate a personajului,
plăsmuit, parcă, de asemenea, din imagina-
ția eroului, ca și întruparea vrăjitoarelor; în
scena banchetului (care, evident, e fără nici
o masă), actrița desfășoară un joc multi-
etajat, însinuează subtil, prin modulări de