

prin
teatrele
din
țară

Tg. Mureș

• DANSUL SERGENTULUI MUSGRAVE de J. Arden

Preocupați de precizia judecăților noastre de *valoare*, menite să ordoneze cumva noianul de spectacole de tot felul oferite, în fiecare stagiune „spiritului critic“, neglijăm uneori să formulăm distincții de alt ordin, vizînd „calitatea specifică“, trăsătura de *unicitate*. Spectacolele în acest fel nedreptățite sînt, bineînțeles, puține — tocmai aceasta e tristețea erorii respective —, pentru că cea mai rară și mai prețioasă izbîndă, în teatru, este să crezi o tonalitate aparte; dar asemenea excepții, care se reliefează pe fondul relativ omogen al producției de spectacole curente, sînt cele ce hrănesc de fapt vitalitatea teatrului, eterna și copleșitoare a lui forță. De multe ori — condiții obiective, condiții subiective —, aceste uimitoare momente de teatru sînt foarte departe de a fi desăvîrșite, în raport cu exigențele indiscutabile ale unei analize rigurose profesionale; e și cazul acestui *Dans al sergentului Musgrave*, la Tg. Mureș: piesă extrem de dificilă, realizată în premieră pe țară de o trupă mică, cu mijloace modeste, mobilizîndu-și în grabă întregul potențial de disponibilități sub acțiunea catalizatoare a unei (scurte) întâlniri cu un regizor-oaspete — Radu Penciulescu. Totuși, pentru cel ce vede teatrul ca un flux de energii, ca o fuziune spirituală la temperaturi înalte, și nu ca o artă de consum curent, o astfel de solicitare, cu oricîte neîmpliniri de formă, înseamnă infinit mai mult decît o reprezentare „normală“, perfect cizelată, jucată de mari actori.

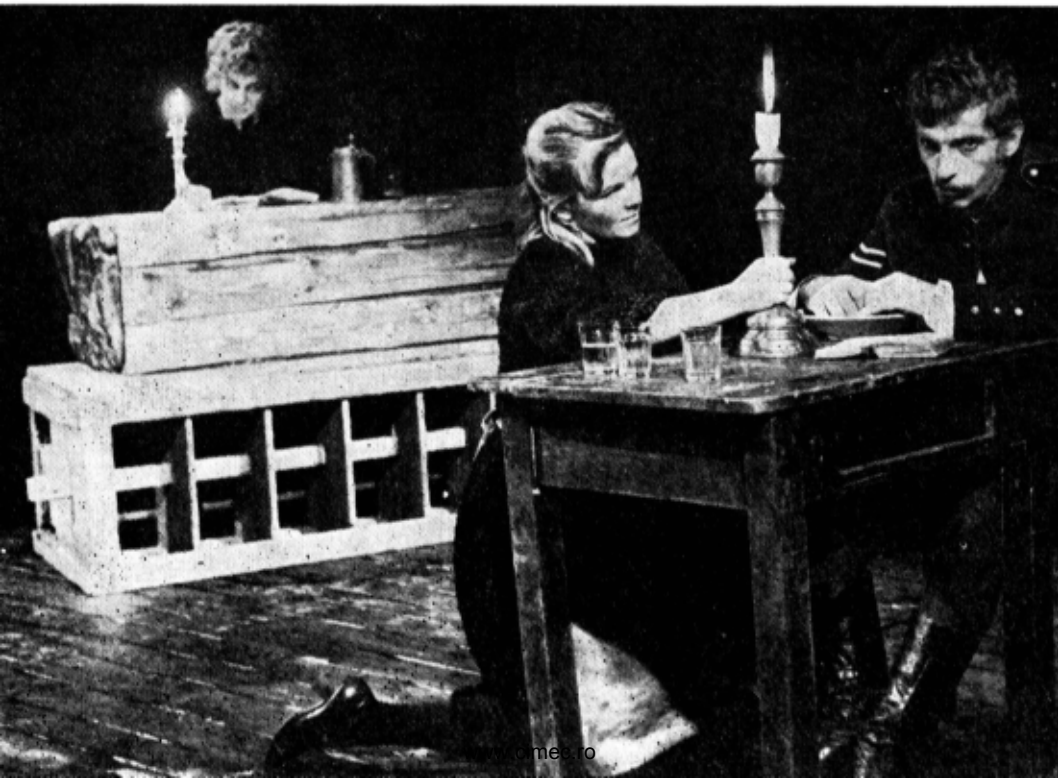
Particularitatea „tonală“ a acestui spectacol nu e ușor de definit, pentru că găsim, în fondul comun de experiență, puține puncte de reper. Tradiția scenei românești se reazemă pe un echilibru stenic între sentiment și idee (față de care unele recente încercări de teatru de pură dezbateră intelectuală sau, dimpotrivă, de teatru absurd au avut rolul excepției confirmînd regula...). Pe acest filon s-au cristalizat de altfel aproape toate succesele sale memorabile, culminînd cu acel uluitor salt în sferile unei „matematici poetice“ care era *Nepotul lui Hamlet*: aici, gînd și emoție nu se mai armonizau doar, ci se topeau reciproc într-un fluid superior, de o rară luminozitate și transparență. *Dansul sergentului Musgrave* nu se petrece în această zonă: o furtună de senzații și stări contradictorii, un haos al impulsurilor turburi și elementare, o stăruitoare neliniște fără nume, ecourile unor apeluri fără răspuns bîntuie lumea spectacolului. Radu Penciulescu, pînă acum cunoscut ca un constructor de teatru raționalist, compunînd din limpezi structuri de semne și semnificații, pășește pe un tărîm necunoscut. Alta e, în primul rînd, atitudinea sa față de spectator: el nu mai propune, de astă dată, o detașată comunicare, pe planul seninătății elevate, ci bruschează relația prea confortabilă, înfrînge, cu o anumită violență voită, „securitatea morală“ a obișnuitei convenții teatrale. Pînă la un punct, s-ar putea spune că modalitatea sa de punere în scenă amintește estetica Living Theater-ului; totuși — în măsura în care asemenea subtile diferențieri pot fi riscate fără o cunoaștere directă —, rămîn destule deosebiri de esență, mai ales în ce privește natura relației propuse. Reacția se întemeiază pe șoc, publicul este — atît la propriu cît și la figurat — împresurat, implicat în acțiune: actorii circulă pe o punte japoneză, sînt între spectatori, pe flancurile și în spatele spațiului rezervat acestora, ca o prezență continuă și puțin incomodă, totuși nu-i interpelează niciodată

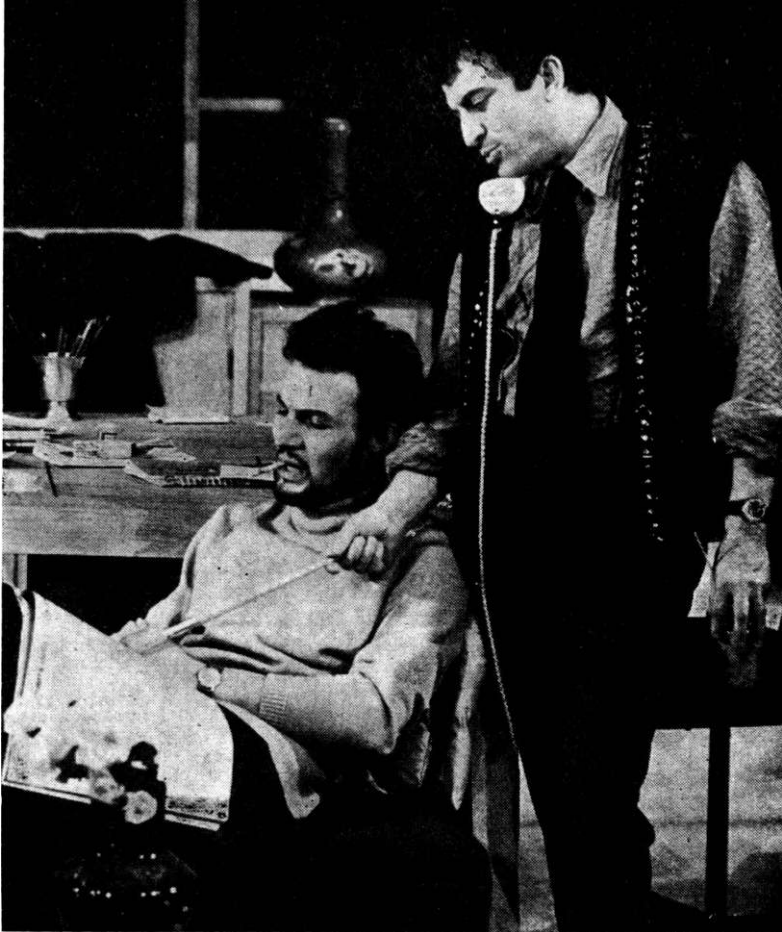
direct, nu pulverizează total „regula jocului”, nu rup vâul subțire și străveziu dintre viață și adevărul artei. Situația nu e nouă, dar, în ambianța specială a acestei montări, rezultatul e altul: se creează o stare de așteptare a ceva ce nu se produce niciodată, un fel de „suprapresiune calmă” căreia nu i se îngăduie compensare. Această oprire „la limită” reflectă o justă întuire a dinamicii tensiunilor: se obține un soi de recul, de frână psihică; spectatorul, neputându-se elibera printr-o eventuală „participare” de gest sau cuvânt, trăiește pînă la capăt încordarea, o filtrează pe cont propriu. În locul unui simplu transfer de emoții, se tinde astfel spre un complicat proces de reelaborare lăuntrică, în care este angrenată ființa omenească considerată integral: adică, nu doar, conform accepțiunii iluministe, ca ființă strict rațională, și nici, conform altor tendințe mai „moderne”, ca instinctualitate pură, ci înțeasă în întrepătrunderea vie de rațional și irațional, de claritate diurnă și mister noptatic.

Poetica stranie și obsedantă a piesei lui John Arden reprezintă cea mai potrivită sursă de inspirație pentru o astfel de estetică de spectacol, fiind prin ea însăși o invitație la ambivalență: tot timpul, textul literar, concis și frapant, se ramifică în subtexte și supraimplicații fugare, pe care gândul singur, limpede și logic, nu le poate opri și descifra într-o desfășurare coerentă; din aparent haotica aglomerare de simboluri și fapte de viață, de imagistică livrescă și detalii brutale, se țese însă o anume stare de spirit, în care deznădejdea se contopește cu o zbatere furioasă și mai ales cu o cumplită nevoie de a înțelege. *Dansul sergentului Musgrave* e un coșmar modern în care se oglindesc resorturile lumii; cei patru fugari angajați într-o fantastică aventură vor de fapt, nici mai mult nici mai puțin, decît să oprească implacabila mecanică a violenței și puterii; ei sînt dezertori nu atît față de datoria militară, cît față de angrenajul social căruia îi aparțin — de aceea, iluzoria „desprindere” îi va duce la nimicire. Mistica naivă a ordinii absolute și necesare, creindu-și un „Dumnezeu logician”, opune înfricoșătoarei dialectici a jocului de forțe al realității brutale un Musgrave cu desăvirșire dezarmat. Dincolo însă de o atare descifrare în limbajul rece al teoriei, piesa trăiește în pulsația spaimei, a chinului, a nelămuritelor și zadarnicelor nădejdi de izbăvire.

Concepind și scenografia, Radu Penciulescu a construit un cadru sărăcăcios și sumbru: un fundal semicircular în culori coclite, un podium de lemn aspru, grosolan, gol, sau cu patru cruci singuratece închipuind cimitirul, sau cu cîteva mobile răsfirate, șovăielnice, pentru a figura hanul — totul sub o lumină incertă, tremurătoare, mohorîtă. Costumele (Romulus Penes) își îngăduie luxul de a nu fi frumoase: rareori am

Heena Dunăreanu (Annie) și Ștefan Sileanu (Musgrave); în plan secund : Fana Geică (Doamna Hitchcock)





**Ion Bulcandră
(Don) și Puiu
Burnea (Socrate)**

tivă, ne putem întreba dacă nu cumva ne-am grăbit socotind neverosimil un act uman pe care miine îl vom găsi perfect îndreptătit. Într-adevăr, considerind actuală practica transplantărilor și avînd în vedere mutațiile de ordin etic pe care ea le poate produce, mai e prin ceva anacronică purtarea lui Don, eroul piesei noastre, care-și întrerupe firul vieții pentru a oferi unui semen în primejdie inima de care are nevoie? Se pare că nu. Impresia de neverosimil, care totuși stăruie în piesă, e determinată numai de faptul că autorul nu ne-a convins pe deplin de necesitatea acestui pas suprem, că actul artistic prin care se materializează fapta e mărunț, n-are ecou și dimensiune, nu

impresionează. Pare, mai degrabă, un gest de paradă și, firește, nimeni nu-l acceptă astfel, nici măcar logic.

Dar Al. Mirodan a scris o comedie. Adică o piesă care nu vrea să impresioneze nici măcar prin gestul final. Cum trebuie să interpretăm, atunci, cele spuse și făcute în această aparent paradoxală cozerie despre mentalitatea unui om contemporan? Acordînd, cred eu, mai puțină importanță actelor propriu-zise ale eroilor — și așa, destul de puține și cu valoare secundară, accidentală — și mai multă mentalității lor, spiritului în care își justifică personalitatea, idealurile, viața, raporturile. Eroii lui Mirodan sînt interesați din acest punct de vedere, aici se

definesc ca microuniversuri ale acestui timp; întîlnirea cu ei prîtejuiește răsfrîngerea a nenumărate, subtile, întrebări și preocupări ale spiritului uman actual. Nu mă interesează identitatea și activitatea zilnică a lui Don; e un pictor ratat, sceptic, cinic, aproape egoist, aproape fără scrupule, în pieptul căruia pare a nu mai bate nimic. Dar ce spirit vibrant, cită sprinteneală a gîndului și a imaginației. Cită subtilă autoironie! Dacă n-ar fi așa, dacă eroul acesta n-ar cuceri prin ascuțimea lui de spirit, în fine, dacă autorul n-ar fi conștient de cele de mai sus, ar trebui să se găsească elemente foarte concrete de intrigă dramatică în care eroul nostru să fie integrat, pentru a se justifica. Dar pentru că e așa, pentru că înzestrarea lui spirituală contează, pentru că autorul creează prototipuri superioare de cetățeni contemporani, mi se pare că Mirodan s-a amuzat insinuîndu-i un mijloc de conservare și de completare armonioasă. Cu o inimă nouă, același om e altul, mentalitatea lui suferă sensibile modificări în ceea ce privește atitudinea fundamentală față de viață și de semenii etc. Cu o inimă nouă, Don e în primul rînd generos și altruist, micile minciuni și interese convenționale dispar, disponibilitatea lui față de cei înconjurători sporește în bine. Comedia, sau mai bine zis insinuarea comică, se produce oarecum în subtext, prin condiționarea mutațiilor respective de „valoarea umană”, ca să spunem așa, a inimii donatoare. În pieptul lui Don bate acum inima unui anonim care nu și-a precupețit viața pentru salvarea unui copil de la un accident. Putea fi și altfel, insinuează autorul, și eroul său, care înțelege acest lucru, nu pregetă să se sacrifice el însuși, cînd împrejurările o cer. Nu e totuna ce fel de inimă transplantăm de la un om la altul, sună morala comediei, și exact în acest spirit trebuie interpretat gestul artistic final, altfel neverosimil, al eroului care se aruncă de la etaj.² Și dacă ar mai fi de adăugat ceva, ar fi invitația indirectă pe care piesa ne-o face nouă astfel, de a ne evalua mai bine și mai cu luare aminte aceste neprețuite organe.

Mi se pare că, pentru ceea ce și-a propus, Al. Mirodan a dat cît se cuvine

² Măsura, în această privință, ne-o dă și o indicație anterioară privind un gest de disperare al Băiatului, care se dă la un moment dat cu capul de perete. Autorul indică, precis: „se dă, metaforic, cu capul de perete”.

aici. Don e încă o prezență cuceritoare în galeria eroilor săi, poezia și o oarecare tristețe lirică îi aureolează ființa, universul lui e bogat, complex, predispus la originalitate. Un asemenea personaj, sprinten în deducții și paradoxuri, trebuie să aibă pe cineva care să-l asculte, și Don îl are pe colaboratorul său foarte apropiat, Socrate, așa cum *Său sectorului suflute* îl avea pe Costică sau Cheryll pe Joe. Cu Socrate, Don se simte bine și poate improviza la nesfîrșit, treburile și așa nu prea atrăgătoare putînd fi rezolvate și în câteva minute, în asalt. E scilicitor schimbul de replici dintre Don și Socrate, foarte mobil, plin de subtilități și paradoxuri. Dar și foarte lung, adică gratuit de la un moment dat, cu singura voluptate de a mai formula ceva (în genul: „ți faci iluzii că nu-ți faci iluzii” sau „dacă vrei să trăiești bine, trebuie să renunți la viață”, sau: „acordă-ți toate libertățile cu excepția libertății de a renunța la libertate”). Accidentele care determină aici, ca și în *Noaptea e un sfetnic bun*, mutații de comportament sînt, la urma urmei, soluțiile cele mai simple pentru a face să transpară morala. Autorul nu s-a angajat prea mult, ceea ce poate să și însemne o relaxare înaintea unei incursiuni de performanță.

Primiera pe țară a piesei a avut loc la Bacău, în regia lui George Rafael. Textul a beneficiat de o desfășurare grijulie, decentă, în care sobrietatea pare să fi prezidat la orientarea lucrurilor, ceea ce înseamnă că n-au existat ostentații în sublinierea ideilor moralizatoare, nici excese, nici artificii de joc. O anumită măsură, dar și o anumită gravitate au caracterizat reprezentarea, conform stilului de joc al interpretului principal, Ion Buleandră, foarte corect, foarte concentrat. S-a pierdut, deci, ceva din savoarea comică a textului, și asta într-adevăr n-a putut fi compensat decît intrucitva, prin prezența lui Puiu Burnea în rolul lui Socrate, cu instinct sigur în reliefaarea poantelor și colorarea convenită a atmosferei. Kitty Stroescu (Mara) și Liviu Rusu (Băiatul) au creat două portrete simple și pline de adevăr omenesc, iar Constanța Zmeu (Irina) se pare că a încercat același lucru, mai șovăitor, însă. Să adăugăm, încheind, cuvinte elogioase despre decorul lui Giulio Tincu, modern, funcțional, integrat unei viziuni stilistice pe care și celelalte compartimente ar fi trebuit s-o