

INSULA

de Gellu Naum

Dacă pentru orice colectiv spectacolul de deschidere a unei noi stagiuni se învâluie într-o atmosferă ușor festivă (oricum, asociem prima bătaie de gong cu Anul Nou), dar fără a fi obligatoriu însoțită și de atributul „început de etapă” — la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, inaugurarea din octombrie marchează cu adevărat o mutație programatică. Finalul spectacolului *Insula* de Gellu Naum reprezintă o pantomimă semnificativă pentru text, dar mai cu seamă pentru modalitatea de joc: Robinson, cocoțat pe scara sa salvată din naufragiu, cîntă nostalgic absoluta sa singurătate; Vineri, credinciosul sclav albastru, sapă conștiincios, beduinii îl hăituiesc, membrii clanului Selkirke fac negot, prozeliti, amor, crime — într-un cuvînt, pe „insula” supraaglomerată, cu o populație distinct seriată social, se desfășoară toate îndeletnicirile uzuale într-o lume „marfă”, și totul în ritmul cîntecului-laitmotiv al singurătății robinsoniene. Mișcarea progresiv accelerată, gesturile imperceptibil mecanizate, tonul uscat, montajul abrupt se repetă adesea în spectacol. Actorii dau impresia că, împreună cu regizorul Szombati Gille Otto, au descoperit un alfabet al semnalelor scenice și, bucușoși de această revelație, îl folosesc neconștient; uneori inspirat, cu momente de emoție și transfigurare artistică autentică, alții stîngaci, școlărește, amintind de exerciții-studii de institut, categoric însă îl folosesc cu pasiune și plăcere. Bucuria jocului, un amuzament tonic, complicitatea relațiilor scenice acoperă prin pasiune multe deficiențe de stil, dacă putem numi stil o modalitate în care se amestecă multe lucruri văzute sau intuite organic, dar și după „ureche”: o anumită distanțare, un desen ostentativ, conturul grotesc al sentimentelor (așa-zisul stil brechtian), influența filmelor western, laolaltă cu trăirea sinceră sau cu jocul retoric și plin de emfază. E greu de spus unde sfîrșește „vechiul” și unde începe „noul” în formația actorilor. Împărțirea pe generații — clasificare comodă, mai ales în cazul colectivelor, cum e și acesta, alcătuit din două promoții recente de absol-

venți și extrem de puțini actori vîrstnici — ar fi contrarie realității. Dacă Kőfalvy Istvan (Pierre Surcouf) practică un joc vestust, refractar la idee, lipsit de autoironia indispensabilă rolului, în contrast flagrant cu Rajhona Adam (Vineri), actor receptiv la joc „total”, cu o dezinvoltă expresivitate a gestului și sensibilă nuanțare a replicii, Izso Johanna (Adelaide) — decana de vîrstă a colectivului — cucerește prin acomodarea spontană la acest alfabet scenic, prin convingerea deplină cu care execută cele mai năstrușnice acțiuni fizice, dublîndu-le întotdeauna de semnificații; iar Kakassy Agnes (Sirena) deși e proaspătă absolventă a Institutului, evoluează ostentativ, melodramatic, contravenind izbitor cu restul distribuției. Am detaliat aceste observații, căci omogenitatea în formație, acordul în interpretare sînt esențiale în abordarea unei asemenea formule de spectacol. Text șocant, *Insula* pretinde colectivului respectiv să-și dizolve anumite habititudini, mai cu seamă clișeele jocului psihologic, și stimulează imperios fantezia, solicitînd găsirea unor procedee inedite. Din montarea timișoreană rezultă reala pasiune a regizorului și a colectivului pentru text, și în consecință un efort profesional pentru construirea unor solide punți de legătură între interpreți. Pe această linie, regia a obținut cîteva lucruri importante și cu rezultate neîndoios recurente în viitoare montări. I-a obligat pe actori să se miște pe un teren nou, nesigur pentru majoritatea protagoniștilor, să părăsească teatrul de replică, pentru gestul de semnificație, să-și sincronizeze relațiile. Preocupată în cea mai mare măsură de munca cu actorii și de structura în detaliu a fiecărei scene, regia a pierdut unele sensuri generalizatoare ale textului, subtextul grav și amar, ideea unificatoare. Mai ales în prima lui parte, spectacolul rămîne o poveste despre Robinson Crusoe și naufragiul său, și la această impresie contribuie mult și scenografia (Elena Jivanov). Cu excepția cîtorva costume spirituale, aluzive (Vineri, Adelaide, Căptenia beduinilor, Pisica) și a unor amănunte de recuzită (perucile, cazanele ca-

nibalilor), plastica spectacolului e de scăzută calitate, ceea ce diminuează valoarea de ansamblu a imaginii. Decorul a transpus cu platitudine ideea „insulei“, oprindu-se la soluțiile banale, cele mai simple, a mers la aparență și nu la esență.

Dincolo de calitățile și defectele în sine ale montării, explicabile de altfel la acest prim contact al textului cu scena, alegerea piesei lui Gellu Naum reprezintă pentru teatrul din Timișoara o opțiune cu virtuți indiscutabile, în direcția unui repertoriu de valoare literară și efervescentă expresie teatrală. Insistăm asupra acestui punct, căci *Insula*, text care și-a făcut cuvenitul stagiu de așteptare în pagini* alcătuieste, împreună cu alte piese, un capitol din dramaturgia originală, încă nevalorificat; cu atât mai meritorie se arată inițiativa acestui tinăr și recent încheiat colectiv, de a experimenta piesa într-un moment când se discută mult despre penuria, monotonia titlurilor, de a o aborda cu îndrăzneală

* „Teatrul“, nr. 11/1964.

și modestie pe măsura capacităților sale, fără pretenția acoperirii tuturor cerințelor replicii și autorului.

Insula de Gellu Naum este un text singular în colecția pieselor noastre și „aventura“ sa scenică cred că abia începe. Considerată de autor „scenariu dramatic“, *Insula* ar putea ipotetic constitui și baza unui spectacol păpușeresc, element ce nu trebuie pierdut din vedere. Piesa aparține unui poet cu o formație literară specifică, cu rădăcini evidente în arborele genealogic al poeziei moderne. *Insula* este o piesă despre „cei care în scrinul secret al memoriei păstrează mușcățile din noaptea nunții și ultimele cote ale Bursei / puse cu grijă sub condica exercițiilor erotice extraconjugale, / cei care se culcă hiene și se scoală rechini, / esteții rezervațiilor pentru bizoni și pentru oamenii de culoare, / cei care la fiecare lacrimă omenească / răspund cu un citat din Biblie sau cu o lovitură de matrac“... Prin intermediul aparentei aventuri a lui Robinson Crusoe, autorul ne

Ferenczy Csongor (Robinson Crusoe) și Rajhona Adam (Vineri)





În prim-plan, de la stînga la dreapta : Ferenczy Csongor (Robinson Crusoe), Ferenczy Anna Maria (Mary) și Köfalvy Istvan (Pierre Surcouf)

propune o piesă-eseu, scontînd demitizarea unei esențe precise a individului proiectat și construit în jurul unei relații vinzare-cumpărare. Eroul lui De Foe — personaj reprezentativ pentru nașterea romanului englez modern, apărut la 1719, ca urmare a unei aventuri reale trăite de marinarul Alexander Selkirk și relatate de scriitorul și publicistul Richard Steele într-un periodic („The Englishman”, 1714) — i-a apărut lui Gellu Naum drept un „erou-limită, caracteristic individualismului feroce, simbol pentru pretenția incapacității de a comunica, pentru neputința germinării unor relații detașate de lumea care l-a născut”. Piesa ne apare și ca un joc pe o temă dată, ca un rebus ale cărui pătrățele albe trebuie completate. Tema principală a rebusului, așa cum indică deloc cryptic titlul, e *Insula*, acea limbă de pămînt a lumii burgheze ce plutește în oceanul istoriei.

Pe acest sol solid al fabulei, autorul propune și alte teme spre dezlegare : demitizarea literaturii de aventuri, demistificarea unei beletristici tradiționale și convenționale și a eroilor care o populează. Este un joc al oglinzilor, la capătul cărora stăruie imaginea-prototip a locuitorului insulei, Robinson, care concentrează gesturile și sentimentele, cugețările și acțiunile tuturor semenilor săi. Tesătura dramatică e îmbibată de trimiteri aluzive sau directe la istoria mare și istoria mică, la literatură și clișeu literar, și neconținutul colocvii, neîntrerupta comunicare cu interlocutorul dau textului o savoare specială. Abundența de procedee literare cu valoare parodică, șabloanele beletristicii sentimentaliste — de pildă „neprevăzutele” și revelatoriile stabiliri de paternități și înrudiri —, mîmarea unui limbaj siropos cucernic, melodramatic, truismele duse pînă la non-

sens, asocierile absurde delectează pe cunoscătorii teatrului practicat de „patafizicieni” și demontează mecanismul unor realități grotesti. În prefață la „Mamelele lui Tiresias”, Apollinaire scria: „teatrul nu trebuie să fie o artă amăgitoare (un trompe l'oeil); se cuvine ca dramaturgul să se slujească de toate mirajele pe care le are la îndemână... să supună cât vrea sunetele, gesturile, acțiunile, culorile, masele... nu pentru a fotografia numai ceea ce se numește o felie de

viață, ci pentru a determina viața să înșenească în tot ce-i adevăr în ea”. Cred că *Insula* lui Gellu Naum se așază în perimetrul acestor sugestii și că, în acest cadru, încearcă să recompună metaforic o lume și, deși operează în primul rînd cu scheme, simboluri și arhetipuri, nu se oprește la stadiul sec al unei scrieri cu teză.

Mira Iosif

TEATRUL DIN PLOIEȘTI

VIOARA TIMPULUI FUGAR

de Charpentier și Mayan

Există o anume literatură care parcă solicită și un decor de circumstanță. Recitind „Winetou”, cauți tomahawk-ului și penele de curcan din pîd; în compania lui Robinson, te împodobești cu căciula veche din piele de țap. Și în compania doamnei de Ségur? Ai nevoie de gulerușul de dantelă, de jacheta de catifea cu bumbi aurii, de un buchet presat de lăcrămioare și poate și de o plăcă veche cu Fritz Kreisler cîntînd o gavotă. Merele domnești, șapca de licean, primii pantaloni lungi sint decorul pentru „Medelenii” lui Ionel Teodoreanu. La o haită între castelul contesei și satul lui Ionel Teodoreanu s-au oprit francezii Charpentier și Mayan cu *Vioara timpului fugar*. Ce este această piesă? Ne răspunde chiar domnul Charpentier în programul de sală: „o poveste cu o vioară!”. Nimic mai simplu și totuși mai complicat.

Teatrul de Stat din Ploiești, montînd această piesă în premieră pe țară, a făcut două lucruri bune. Sau, cel puțin două.

Printre romane de aventuri și mister, printre mii de gloanțe și cuțite înfipte în povestiri, filme, seriale de televiziune, a răsunat o vioară. Puțin tristă, puțin desuetă, dar invitînd la poezie. Oare e întîmplător faptul că „Medelenii”, considerată de mulți „depășită”, și-a epuizat tirajul în cîteva zeci de minute? Puțină poezie pentru cei mici, iată principalul merit al celor doi francezi jucați la Ploiești. Ei au făcut o invitație la poezie, la metaforă, într-o piesă a cărei

firicel plăpînd de acțiune se împletește în jurul unor copii cu nume de poveste veche: Jacques, Pierre, Balerina. Acțiunile sînt simple, poate naive, dar proaspete, într-un decor de turtă dulce și zahăr tos. Un ucenic nu prea are tragere de inimă la muncă; în casa meșterului Martin sosește o moștenire încheisă într-o ladă misterioasă, sub șapte lăcate. Ucenicul învață să meșteșcească cheile, iar lada conține o vioară minunată și în anumite clipe o grațioasă balerină. Vioara aduce muzică și poezie. Deci, teatrul din Ploiești, care a descoperit și a înscris această piesă în repertoriu, are un merit de necontestat. Și cel de al doilea merit stă în colaborarea cu regizorul Radu Penciulescu, care și-a aflat în piesă, firesc, un „violon d'Ingres” la propriu și la figurat.

Directorul de scenă care e Radu Penciulescu, atît de des un subțire poet al scenei, n-a contrafăcut piesa, ci ne-a invitat la ea cu dantelele contesei de Ségur și merii lui Teodoreanu. Eram printre puținii spectatori — vai, maturi! — într-o sală de copii, pasionați de emoția poetică de pe scenă. Nici un foc de armă, nici un „k.o.”, dar atîtca ecouri lirice ascultate de copii. Meritul incontestabil revine regizorului bucureștean, care n-a fost un simplu „navetist” la Ploiești, ci și aici același creator serios, sensibil, arhitect al unor spectacole construite aparent fără nici un efort. El a îmbogățit piesa cu ceea ce numim în limbajul (afurisit) de specialitate *acțiuni*