

patos, gesturile largi teatrale, dar încălzite de emoție și de fior dramatic și de haz suculent ale domnitorului: „soț dulce, nefericit, crunt, familiar, apucat și tandru, profund și copilăros, *simbol* dar mereu *om*“ — cum îl caracterizează într-o succintă însemnare regizorul. Adina Rațiu a fost partenera lui, impunând cu vervă, cu inteligență, cu farmec, cu candoare capriciile drăgălaşei Doamne Fleur. În ciuda viziunii dezechilibrul, deficiențele de construcție pe care le prezintă textul, rarefiindu-se în partea a doua, în care dramaturgul coboară pînă la situații minore de vodevil, și revenind abia în final la densitatea și profunzimea dezbaterii din prima parte.

Ambele spectacole au beneficiat de o scenografie capabilă să arate că nu e vorba de cadrul strict istoric al acțiunii scenice, ci de o tălmăcire închipuită, avînd prea puține elemente comune cu realitatea istorică. În decorul realizat la Petroșani de Elena Zăbavă, deasupra elementelor stilizate — siluete de uși și ferestre cioplite din lemn după modelul vechii noastre arhitecturi — planează un panou decorativ pe care citeva fragmente de spirală traduc plastic „Semnul cel mare al lumii“, semnul dezvoltării noastre istorice. Mai organic încadrat concepției regizorale, decorul lui Helmut Stürmer la Sibiu se distinge prin modernitatea și eleganța liniei, prin frumusețea plastică, prin monumentalitatea în simplitate pe care o dobîndesc în lumina reflectoarelor citeva garduri de nuiele, un zid alb dreptunghiular, silueta grațioasă a unei bolți suspendate.

Dînd, cum se și cuvine, de altfel, tot elanul și toate eforturile reușitei acestor montări, colectivele teatrelor din Petroșani și Sibiu au demonstrat dorința de a realiza concret, creator, și nu ca o obligație formală, mult dezbătutul deziderat al promovării dramaturgiei originale. Spectacolele au confirmat posibilitățile teatrale ale dramaturgiei noastre.

Valeria Ducea

## „CEZAR, MĂSCĂRICIUL PIRAȚILOR”

de D. R. Popescu la Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe

Dacă am privit cu suspiciune apelul patetic, lansat cîndva de un critic, pentru atragerea prozatorilor și poeților de partea dramaturgiei, aceasta nu se datorește atît ideii de a conferi o profesionalitate scriitoricească scrisului destinat scenei, cît formulării ca atare. Au venit, desigur nu urmînd îndemnul la care mă refer, spre teatru numeroși scriitori. Înora li s-au adus laude politicoase, insinuîndu-se că le-ar mai lipsi *doar* specificul teatral (adică esențialul), altora li s-a părut neinteresant drumul acesta, după cum unii au rămas perseverenți, dovedind o vocație egală celei care le-a conferit aprecierea publică de scriitori. D. R. Popescu este, îndiscutabil, unul dintre aceștia, chiar dacă *Ura imposibilei iubiri*? nu ne-a prea încurajat la premiera ei clujeană. Dintre piesele aflate în sertarul său (pare-se destule, după cum rezultă dintr-un interviu ce urma publicării monodramei *Damen Uals*), am luat cunoștință, încă de la începutul anului, de comedia *Cezar, măscăriciul piraților* („Steaua“, nr. 1/1968). Textul este surprinzător la lectură și, odată cu autorul, mă întrebam dacă și cînd se vor găsi regizori dispuși să-i monteze piesa. Răspunsul a întîrziat, e adevărat, dar premiera de deschidere a stagiunii la Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe a prefigurat, prin alegerea făcută, orientarea noii conduceri a instituției, permițînd regizorului Ban Ernest (cîndva afirmat aici și apoi, nu foarte justificat, trecut în componența echipei din Brașov, unde, cel puțin în ultimul timp, nu a mai confirmat nimic) să se remarcă elocvent.

Piesa lui D. R. Popescu, dincolo de influențele pe care le resimte (din zone foarte diferite ale teatrului modern), își afirmă originalitatea prin modul în care construiește, aș zice, o antiparabolă. Autorul alege un model de notorietate — personalitatea lui Cezar —, schimbă sistemul temporal și încearcă să sintetizeze necesitatea istorică, făcîndu-i loc în exercițiul logic, trecut în carnea unei aventuri cu pirați, prin suita evenimentelor contingente, întîmplătoare. La o analiză mai atentă se dovedește că decorul piesei nu este istoric, ci teatral, adică D. R. Popescu nu reia istoria, ci ecoul ei în dramaturgie, nu face teatru (fie el și satiric) pe linia documentară (în sensul piesei-document), ci pe aceea a absurdului. Dar și acesta derivat, adică nu absurd al existenței (deci temă existențială nemijlocieci absurd al reflectării necesității istorice.



Scenă de ansamblu

S-ar putea denumi aceasta parodie, dar numai avînd în vedere premisa, pentru că în realitate metafora piesei nu este derivată, ci mereu una nouă, primordială. În aspirația sa spre altitudinea eterică a absolutului, acolo unde necesitatea s-ar confunda cu fatalitatea, pentru că întimplarea n-ar exista, personajul *Cezar în potenția* cunoaște eșecul. Odată cu moartea sa, nu Cezar, viitorul împărat ucis în for, este eliminat din istorie, ci unul din aceia care ar fi putut deveni viitorul dictator, obiect al cultului personalității sale, hulit apoi și iarăși aclamat cînd de numele său vor fi legate gînduri ce nu le-a avut. Învecinată, într-adevăr, cum crede și cunoscutul prozator clujean, cu pateticul, parodia conținută în *Cezar, mășcăriciul piraților* e un amestec de farsă și grotesc, dar și de dramă autentică, astfel că finalitatea politică pe care o reclamă D. R. Popescu („ca să nu se confunde setea unora de dominare a lumii cu poveștile ce le debitează, să nu se confunde crima cu poezia“) este verosimil plasată în zona acelor evenimente („povestea spațiului vital, povestea escaladării războaielor din Vietnam și de aiurea“) față de care numai ascuțișul satiric s-ar arăta inoperant.

Cred că elogiul adresat colectivului din Sf. Gheorghe pentru alegerea făcută poate fi completat, cu nuanțele necesare, avînd în vedere claritatea transpunerii scenice a textului. Sigur că acesta favorizează soluțiile originale (și, în general, curajul originalității), pentru că le conține, dar aici e de parcurs drumul de la implicație la deslășurarea ei sensibilă, în metafora scenică adecvată. Aflat într-o deosebită vervă, scriitorul excelează în conturarea personajelor. La un moment dat, chiar, greutatea soluției tipologice (mă refer la insistența metamorfozelor personajului Piele sau la neașteptata reacție din final a Slabului) întrece greutatea expresivă a liniei ideatice fundamentale. Calități și defecte pe care spectacolul lui Ban Ernest le are și el. Regizorul acesta, mai totdeauna cu aplicație spre decupajul momentelor, lucrînd (cum spuneam referindu-mă la el în altă împrejurare) cu o tehnică de cineast și ratînd astfel tensiunea internă, în favoarea unui ritm de montaj, rezolvă ansamblurile cu minuțiozitate. De aceea, probabil, din întregul „echipaj“ îmi este greu să fac vreo remarcă anume (poate cu excepția lui Völgyesi Janos și a lui Kiraly Iozsef); în schimb, din întregul compoziției — și deseori cu o pondere atît de înaltă încît iese din unitatea de măsură prescrisă (poate îngust) de regie — se impune Biro Levente (Căpitanul), actor de o neobișnuită factură în teatrul nostru. El îmbină, după o formulă care este a personalității sale, jocul trăirii

cu acela al reprezentării, cunoaște adică acut momentul dedublării, al conștiinței de sine, ca actor față de personaj, ca om față de actor. În planul propriu-zis al expresiei, el nu impune o voce sau un timbru anume, nu impune un tip fizic, ci o sensibilitate acută a sensurilor momentului. (Într-un spectacol anterior, în *Prometeu* al lui Victor Eftimiu, prefigura în Hefaistos un Mefisto cum poate doar pe Michel Simon l-am mai văzut realizându-l; amintesc rolul acesta, pentru că, sub un anumit aspect, o înrudire a caracterelor există.)

Premiera în limba maghiară a acestei piese a avut deci loc, din fericire, la un nivel bun, pe măsura ei. Ea promite să suscite discuții, ceea ce e simptomatic pentru caracterul acut al problematicei sale.

M. Nad.

## „HORA DOMNIȚELOR” de Radu Stanca la Teatrul Național din Cluj

Dramaturgia lui Radu Stanca e acum cunoscută, apreciată și comentată. După lăudabila inițiativă a revistei clujene „Tribuna” de a-i publica în întregime unele piese, „Editura pentru literatură” a pus la dispoziția cititorilor un mănunchi dintre cele mai valoroase lucrări ale acestui trubadur, înlesnind astfel unei opere de o delicată pătrundere filozofică să-și ocupe locul cuvenit în circuitul producțiilor literare naționale. În aprecierea contribuției dramaturgiei românești din ultimele două decenii, nimeni nu mai poate face abstracție acum de această proeminentă prezență intelectuală, în a cărei liră au răsunat acorduri de un tragism covârșitor, cadențe lirice și ecouri ale eposului popular. E mai puțin importantă, cred, în discutarea acestei contribuții, data la care au fost elaborate lucrările; mai important e că o bună parte dintre ele, adică cele mai bune, au apărut totuși pe un loc predestinat în istoria dramaturgiei noastre. A le lua în discuție înseamnă, mai întâi, a ține seama de importanța acestui loc, în care se răsfrâng puternice unde poetice autohtone, amplificate pînă la monumental și mit de dramaturgia lui Lucian Blaga, de pildă. În plină cronometrare a unei competiții moderne, sursele de emisiune și dimensiunile unui teatru ca al lui Radu Stanca pot da, o clipă derutate, unele înapoi spre românesc și tradițional; e ceea ce, de altfel, s-a și întîmplat, cu arbitrii nesiguri sau improvizați, gata să deschidă capacul unei pioase uitări manuscriselor poetului sau, ca în preajma deschiderii stagiunii la Cluj, gata să-i confere — din partea unui cerc dogmatic — anatema incalificabilă de mistic și pesimist. A ține cumpăna greutății reale a unei anumite valori literare, ca dramaturgia lui Radu Stanca, în cazul de față, înseamnă a nu ne înșela în ceea ce privește profilul ei ușor tradițional, cu ispite de literaturizare, și a nu pierde din vedere perimetrul mănăs al sursei de inspirație pe care și-l alege și îl respectă acest demn cavalier al scenei. Înseamnă a recunoaște, pentru cîteva generații de scriitori, o continuitate de motive și preocupări literare care fac faima și specificul unei autentice literaturi.

Frumoasa compunere dramatică intitulată *Hora domnițelor* (tragedie baladescă în cinci acte) este aceea care îl reprezintă cel mai bine, și poate deplin, pe Radu Stanca. S-ar putea spune că piesa e de la un capăt la altul o splendidă metaforă; cele șapte fiice ale voievodului Constantin Brîncoveanu joacă o horă neîntreruptă în jurul comorilor neamului lăsată moștenire. Atîta timp cît pașii domnițelor se vor sincroniza în dansul destinului, comorile vor rămîne neatînse și vremea își va păstra cursul. Un singur pas greșit, o desprindere din horă, și comorile devin obiect de pradă, iar vremea își iese la rîndul ei din matcă. Corelația jocului predestinat al domnițelor cu caracteristicile vremii e de o transparentă semnificație, punînd în legătură cu starea universală atitudini supreme omenești, statornicia și nestatornicia unor tendințe capitale. Drama se naște, înăuntrul acestei metafore, din clipa în care una din domnițe a făcut pasul greșit. Ea e smulsă de un tînăr străin, pornit să-și răzbune prietenul ucis aici și să revendice, poate, comorile atît de strașnic păzite. Antonio și Milița sînt cei doi protagoniști care se descoperă astfel, uluiți, înspăimîntați, emoționați, o clipă Romeo și Julieta al unui ev legendar, unde nu s-a pronunțat altă identitate între parteneri decît „iubito” și „iubitule”. Scurta lor evadare în timp e de o vibrație și de o limpezime poetică ce ne îndreptățește să afirmăm că actul al III-lea e un veritabil poem, cu scene meșteșugit