

și în farmecul neamului al victiilor și al luptei pentru viață a omului. A pornit de la aceste date și a glosat poetic — poate prea discursiv și insistent — pe marginea lor. Neștiute, desigur, subterane reminiscențe ating, în acest context, undele problematicei Luceafărului eminescian, inversind însă concluziile-i amare și opunînd „nemuririi reci”, dar însingurate, freamătul cuceritor al solidarității omului în efortul lui pentru instaurarea, sub semnul iubirii, a fericirii de a fi om...

E mai mult, așadar, în acest basm dramatizat decît o luptă între bine și rău, între puritate și conjurația forțelor urite și necurate, care cad, în cele din urmă, ca în orice basm, doborîte, spre via și zgomoasa satisfacție justițiară a copilului-spectator. E mai mult, dar, poate, pentru publicul căruia i se adresează poemul, și de prisos. În această privință reacția spectatorului, promptă și unanimă, vehement participativă, la aparițiile, la *faptele* dramei, ni s-a arătat, ca îndeobște, prea grăitoare, pentru a nu regreta, irosirea intențiilor autorului de a lărgi spațiul de simboluri și de semnificații al mitului dramatizat, pasajele de comentariu, discursive. De parte de a fi receptate în intenția lor lămuritoare (sau întregitoare de sens), aceste pasaje s-au văzut puse parcă în paranteză, ca niște efecte nedorite, de încetinire, de întirziere, dacă nu chiar de limpezire a acțiunii. Copiii sînt un public îngrat: nu acceptă pe scenă catedra; pe scenă țin la invenție, la trepidație, la surpriză, — la joc, la bucuria propriei aflări de sensuri și de sine...

A fost de aceea, neîndoios, cucerit acest public, de „pădurea” (labirint și capcană pentru omul încercuit de tenebre și de necunoaștere) și de perspectiva „palatului împărătesc” (descinderi spre lumină și spre conștiința eșchierii de sine) cu care — chiar dacă în linii și în volume păstos și baroc încărcate, în contrast șocant cu vaporosul costumelor de zine — Ion Cristodolu a creat ambianța scenică a basmului. A ris în hohote, acest public, de năîngia Bucătarului, lucrat pe un gras humor popular de Flavius Constantinescu; a știut să discearnă hazul îngîmfării fără justificare și al lașității cu pretenție, în roba somptuoasă și în fața trasă (și cu țacălie) a Sfetnicului, căruia Mircea Andreescu, cu o de mult verificată, inteligență satirică și compozițională, i-a împrumutat datele tipologice, fără a-l scoate totuși din ambianța basmului; a recunoscut în simplitatea ponderată a Vinătorului, întruchipat cu lapidaritate și calm de Mihai Popescu, experiența vieții care dezleagă (fără vrajă!) problemele cruciale ale victiilor: s-a entremurat de apariția în roșu a baletului și corului vrăjitoarelor, și, îndeosebi, de evoluția Mumei pădurii, de invenmata ei forță de atracție, pe care Zoe Maria Albani a făcut-o să se strecoare lină și sarcastic șerpuitoare prin meandrele acțiunii; a fost mai ales cucerit de aura de lumină și de frumos, care sealdă prezența Constantei Comănoiu (Fata din dafin), de lirica ei unduire gestică și vocală,

ca și de înțerețea voinică a Feciorului de împărat, întrupat cu demnitate învăluitoare de Mircea Breazu. A urmărit acest public, în genere, cu bună dispoziție și gata să-și mărturisească satisfacțiile și temerile, cursul poveștii, desenat și drămuț regizoral fără ostentație, fără deosebite căutări de efecte lăturnice, răspectuos cuvîntului și valorilor poetice ale textului, de către Ștefan Alexandrescu. S-a ales acest pur și darnic public de copii, cu amintirea unei ore de catifelată acțiune (și lecție) etică. Dacă n-a reținut și comentariile suprapuse acțiunii, e poate păcat. Dar poate nu e nici vina vîrstei...

Teatrul Național  
„Matei Millo”  
din Timișoara

POATE ACESTA  
E SECRETUL

de Sergiu Levin

Deși la cea dintîi ieșire la rampă, Sergiu Levin nu este — în orice caz nu este în Timișoara (unde, în orele profesiei „de bază”, minuieste în laborator instrumente de cercetare medicală) — un necunoscut în lumea scriitorilor și a celorlalți iubitori, slujitori și judecători ai poeziei teatrale. Oricum, cu debutul său, „*Poate acesta e secretul*”, dincoace de orice sema de sfîșiciune sau de nesigurantă în conceperea și eșafodarea construcției dramatice — Sergiu Levin se mărturisește deopotrivă pătruns de „dulcea otrăvă” a culiselor și, mai ales, familiar cu jocul dialectic al replicii. Iar lucrarea ca atare — înainte de fabulă și de orizontul de sensuri pe care ea îl deschide — pusă sub obrocul încrederei hamletiene în forța revelatoare a actului scenic — se vedește semnificativ și parcă programatic, mai puțin o structură ferm cristalizată și mai degrabă o profesiune de credință. O profesiune de credință privind relația teatrului cu viața, eficiența sugestei, iluziei și demonstrației lui în conștiința omului. În adevăr, Sergiu Levin, fără a se face de loc rîbul vreunei ispite ori reminiscențe pirandelliene, propune în piesa sa o interferență de planuri: a planului vieții imediate, (ade-sea întunecînd ori tulburînd, cu poșghița aparenței, resorturile reale ale experiențelor de

viață), cu planul simulărilor teatrale, ale aparențelor (concentrând în adinecul lor ascuns, observația esențelor și, prin aura lor parabolică, chemând și punând în mișcare și în lumină aceste resorturi). E drept, asemenea interferare operează în trama lucrării nu ca argument panaceu ci ca instrument de lucru în canalizarea și rezolvarea problemei atacate și a conflictului dramatic ce o animă (conflict de atitudini, de mentalități, de deprinderi, de etică, de generații). Acest conflict se resoarbe în acordul semnificativ care, sub semnul onestității și al curăției morale, definește climatul social, de umanitate și de însuflețire cetățenească, al vieții noastre de azi, de la noi, în pofida distorsionilor și divergențelor aparente ce-l pot colora, în pofida întâmplătoarelor și perifericelor intrusiv-uni derutante ce-l pot tulbura. „Instrumentul” teatrului operând în viață e folosit de Sergiu Levin pe o canava de ușoară tentă polițistă (descoperirea și înlăturarea unei acțiuni de spionaj economic) — atât cât să justifice indeosebi suspensul artistic este necesar încădrării, punerii în circulație și configurării ideilor, decât să capteze și să întrețină interesul asupra acțiunii. Jocul acesta de interferență a teatrului cu viața apare însă cu atât mai vrednic de luat în seamă cu cât sentimentul final, de împăcare a apelor și a conștiințelor, este iscat de măsura în care viața, în fond, se demonstrează a opera în teatru pentru propria ei înțelegere.

„Poate acesta e secretul” atât al atenției pe care o solicită scrierea lui Sergiu Levin cât și al dificultăților pe care regizorul Emil Reus a avut să le întâmpine pentru o convingătoare și fluentă punere în scenă. Fiindcă spectacolul e vădit jenat de aceste dificultăți: planul vieții în teatru și cel al teatrului în viață nu ajung propriu-zis a se interfera. (ar fi fost pentru aceasta nevoie de o soluție osmotică, pe care regizorul, se pare, nu a găsit-o), ci joacă despărțite, contrapunctice, paralele unul celuilalt. De aici, o anume discontinuitate, dacă nu chiar dezarticulare a desfășurării, care, și așa, mișcă din abundență de intro și retrospectiv, reclamă procedee tehnice (flash-uri, glisarea decorului etc) nu totdeauna propice unei centrări și unei puneri clare în relief a intrigii ca atare, unei ritmări suficient de alerte, pentru a converti valorile statice, discursive — frecvente în text — în valori propulsive. Ingenios, decorul glisant (cu mobilele lui virtuți arhitectonice) pe care scenografa Doina Almășan Popa l-a mișcat în corpul ambiant al scenografiei propriu-zise se anexează, nu i se integrează acesteia, are de aceea și el darul de a bloca adesea fluiditatea acțiunii.

Și totuși, nu aceste dificultăți marchează spectacolul lui Reus, fiindcă montarea lui pune preț — ceea ce este esențial — pe fluxul ideatic al piesei, pe viața scenică. Iar pe acest plan, prețul pus pe prezența și evoluția actorilor ni se pare capital și determinant. Prezența și evoluția lui Gheorghe Leahu de pildă, bogată în de mult știute, și din nou

verificate aici, resurse de vibrație umană, a încălzit cu autoritate calină și cu total refuz de ostentație, un personaj al intransigenței politice și al lucidității, scutindu-l de rigiditatea glacială și suspicioasă cu care, știindu-i funcția (de veghetor asupra securității statului), ar fi putut lesne să fie împovărat, și investimintindu-l, dimpotrivă, cu o adinc pătrunzătoare și comunicativă sensibilitate și disponibilitate la înțelegere, la încrederea în fondul bun și pur al omului. Alături de el, cunoscător prin observație și stăruință profesională al aspectelor dramatice ale vieții, dar oscilant în fața lor când ele ating sau par a-i surpa, în propriul lui univers de viață, viaziunile și convingerile, personajul întrupat de Vladimir Jurăscu, (Dramaturgul) pe muchia unei vibrații sentimentaloide, a desenat cu bună pondere emotivă fața unui părinte surprins și handicapat de mentalitatea și de modul de manifestare ale tinerei generații. I-a dat replică, cu vervă și prosepime de efect, nu chiar îndeajuns dozate totuși, Traian Buzoianu în rolul fiului. Acesta a împlinit cu tinerețea lui, jovială și aparent frivolă, dar neatinsă în puritatea lui fonciară, tripticul de vectori care, din unghiuri divergente, se unesc în acordul etic și cetățenesc pentru care pledează și pe care-l omagiază piesa lui Sergiu Levin. În rolurile de revers, mai degrabă punct de referință decât roluri propriu-zise ca și în cele de culoare, episodice (schitate pur și simplu — vădute deci, de greutate și de o carnație scenică efectivă), au lăsat totuși urme (în ordinea intrării în scenă) Miron Nețea, Ștefan Iordănescu, Al. Terno-vici. Celelalte apariții, nenumite, au populat, fără ambiție deosebită, acest spectacol închinat cu modestie, deopotrivă omeniei și rostului uman al artei.

Florin Tornea:

## Teatrul „Ion Creangă”

# IANCU JIANU

de Alexandru Mitru  
și Aurel Tita

A face cronică a unui spectacol la Teatrul „Creangă” implică o anume prudență din partea cronicarului, prudență cu atât mai necesară cu cât judecățile acestuia impun nu numai atitudinea (mai mult sau mai puțin) critică vizavă de text, interpretare și celelalte componente obligatorii în înche-garea unui spectacol, cât și recunoașterea ne-