**Arsenic şi dantelă veche** face parte dintre piesele de teatru ce pot salva bugetul unei trupe fără a o obliga la abateri de la bunul gust, bunul simţ, bunul renume. Cu această comedie autorul ei, Joseph Kesselring, a dat lovitura (bani, succes, vîlvă); cu această piesă multe teatre din numeroase ţări de pe diverse continente tot dau lovitura de vreo cinci decenii. S-a jucat şi la noi la Teatrul «Comedia» al lui Sică Alexandrescu, în stagiunea estivală a anului 1947 dar se pare că, în pofida unei distribuţii strălucite, succesul nu a fost pe măsură. Poate pentru că se căutaseră în năstruşnicul subiect al comediei sensuri mai complicate, trimiteri la fascism, la patologic ş.a.m.d.

Includerea piesei în repertoriul Teatrului «Bulandra» are un «rezon» simplu de ghicit: reluarea vechilor succese, cum se scria pe vremuri în reclamele unor turnee în provincie. De ce nu? Piesa este amuzantă, fără pretenţii dar şi fără vulgarităţi, lumea are nevoie să mai şi rîdă, teatrul are nevoie să mai şi cîştige... La asta **ne aşteptam,** îndreptîndu-ne spre teatru. Ce **ne aştepta** era însă puţin diferit. Un spectacol la care nu-ţi prea vine să rîzi, deşi pe scenă se desfăşoară o considerabilă cantitate de efort, e mai tot timpul o «agitaţie voioasă», cu ochiul la public, punctată de un fel de îngrijorat «nu-i aşa că ne distrăm?». Nu prea e aşa, fiindcă spectacolul creat de Grigore Gonţa arată mai vechi decît «dantela veche» a lui Kesselring; şi nu o dată mai destrămat. Cît despre arsenic, nu l-am depistat, deşi o picătură ar fi înviorat, poate, mixtura. Piesa pare a fi tratată cu neîncredere de autorii spectacolului, cu un fel de descurajată suspiciune în ceea ce priveşte posibilităţile ei de «a trece rampa». Toată lumea pare convinsă că trebuie făcut ceva pentru animarea societăţii. Regizorul zoreşte din cînd în cînd ritmul (fără a-i da totuşi vigoare), scenograful imaginează costume «nostime» (condimentul sugerat fiind însă naftalina, nu sarea şi piperul) iar actorii — «ia, ei fac ce fac de mult». Mai precis, supralicitează ceea ce consideră a fi efectele sigure ale propriului reţetar comic. E surprinzător, dar actori de valoare (distribuţia este foarte bine alcătuită, teoretic) preferă să-şi pună în evidenţă exact ceea ce era de estompat, adică ticurile. Astfel încît: Ştefan Bănică joacă cu publicul, nu cu partenerii, Florian Pitiş aduce la lumină pe adolescentul său fals-nonconformist, Ileana Predescu face stop-cadru pe zîmbet îndreptat spre înălţimi, Vali Voiculescu Pepino este toată un zuluf nedumerit, Emilia Popescu e neostenit «dulce şi hazoasă», Aurel Cioranu se instalează într-un «joc de picioare» subliniat de jocul de ocheade, Petre Lupu face... dar ce nu face Petre Lupu?

E, într-adevăr, păcat. Pentru că şi Grigore Gonţa şi actorii au dovedit, nu o dată, că le e la îndemînă un nivel incomparabil mai înalt.

CRISTINA DUMITRESCU

# «EU SÎNT ALTUL!»

**RAPORT PENTRU O ACADEMIE de Franz Kafka ● UNITER ● Data premierei: 21 octombrie 1991 ● Regia: Cristina Ioviţă ● Scenografia: Andreea Iovănescu ● Distribuţia: Carmen Tănase, Radu Duda.**

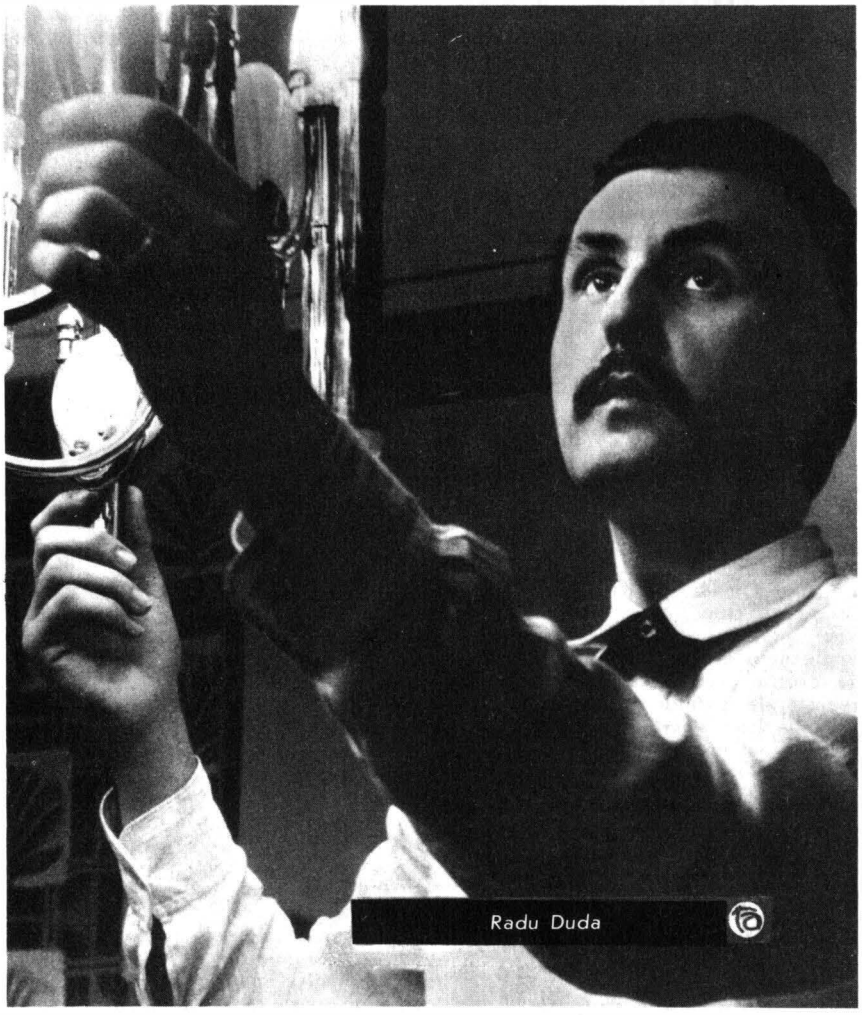
Pentru ca această reprezentaţie — purtînd genericul «teatru de cameră» — să fie posibilă a trebuit mai întîi ca UNITER să-i ofere găzduire, iar apoi ca regizoarea Cristina Ioviţă şi scenografa Andreea Iovănescu să imagineze un scenariu pentru doi actori şi mediu ambiant: Carmen Tănase, Radu Duda şi o intimă sală de conferinţe.

Propus ca o formulă «de alternativă», spectacolul a vizat trei obiective: convertirea la teatru a «contemporanului» Kafka; valorificarea disponibilităţii de joc a doi tineri interpreţi; utilizarea unei limbi de circulaţie care să permită înţelegerea textului — implicit, prezentarea spectacolului — şi dincolo de graniţele ţării.

Dacă pronunţia franceză este perfectibilă, în schimb structura dramatică are o ţinută impecabilă. Proza scurtă, pentru care s-a optat nu întîmplător, conţine **in nuce** cîteva laitmotive kafkiene de perpetuă actualitate: configurarea alegorică a condiţiei tragice a omului ce alunecă pe panta degenerării într-un univers concentraţionar pe cale de disoluţie; refuzul psihologismului şi, într-un proces continuu al «observării de sine», propensiunea către dedublare.

Pe lîngă faptul că printre manuscrisele sale s-au găsit şi fragmente dintr-o dramă — **Paznicul criptelor** (1910) —, Kafka a manifestat, se pare, un interes particular nu doar faţă de Ibsen şi de dramaturgii naturalişti, ci şi pentru teatru în sine, atras fiind de magia participării la viaţa lumii de dincolo de rampă.

Acest **Raport pentru o Academie** — rechizitoriu de un caricatural sarcasm — aduce în prim plan, à rebours, evoluţionismul darwinian: spovedania unui... maimuţoi obligat să devină om satirizează cu

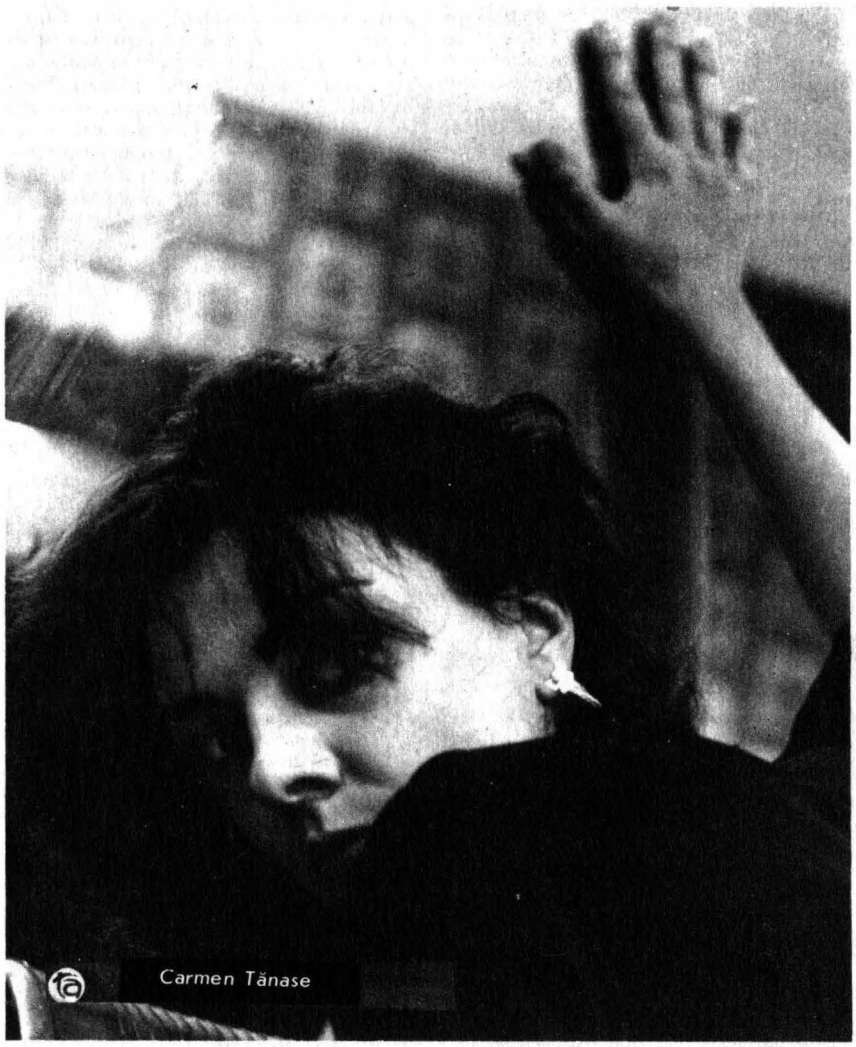

Radu Duda



https://biblioteca-digitala.ro

# RISCUL SUGESTIEI

**O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale ● TEATRUL DRAMATIC DIN BRAŞOV ● Data premierei: 13 octombrie 1991 ● Regia: Mihai Manolescu ● Scenografia: Victor Crețulescu ● Distribuția: Costache Babii (Jupîn Dumitrache), Gabriel Săndulescu (Ipingescu), Ioan Georgescu (Chiriac), Virginia Itta Marcu (Veta), Viorica Geantă Chelba (Zița), Radu Negoescu (Rică Venturiano), George Tudor (Spiridon).**


Carmen Tănase

Cea mai serioasă întrebare ce se naște din urmărirea montării brașovene a **Nopții furtunoase** nu are de-a face decît parțial cu problema actualității lui Caragiale, cum nu are decît relativ de-a face cu spectacolul însuși. Tentația teoretizării e însă, uneori, irezistibilă. Adică: față în față cu textul «de patrimoniu» (autohton sau universal) întîlnim îndeobște spectacole ce propun «o lectură» (originală, interesantă, novatoare, discutabilă, desuetă, alunecoasă etc...) și spectacole ce propun o «viziune» (integratoare, radiografică, parabolică, actualizantă, absurdă, neconcludentă, aberantă etc...). «Lectura» e de obicei «aplicată». «Viziunea» e modelatoare. Granița dintre ele poate fi cît firul de păr sau cît prăpastia. Admirăm sau chiar adulăm viziunea, ca niște ființe îndrăgostite de polisemie ce ne găsim. Considerăm lecturile noi cu respectul cuvenit, după ani de didactică structurală și inter-textuală. Sau le refuzăm pe ambele, optînd — mai sînt și astfel de voci — pentru stilul «cinstit lăutărește». Stil greu descriptibil și etern pernicios.

Spectacolul brașovean nu este, indiscutabil, unul de viziune. S-ar dori, mai degrabă, unul de lectură interpretativă, aventurîndu-se în recuperarea vervei caragialiene (cam șifonată în ultimul timp, din pricini con-textuale). El nu gafează, ci doar evoluează limitat, pe terenul unor propuneri ce nu reușesc decît fragmentar să devină semne ale unei teatralități.

Am sesizat sugestia unui imperativ milităros, adus de Chiriac în relația cu duetul Titircă—Ipingescu. Apărea vizibilă intenția unei teatralizări a discursurilor, a unui tribunism implicit, marcat scenografic de schela interioară care devine o mică scenă de uz personal (pentru Ipingescu, Veta, Rică și chiar Zița). Am băgat de seamă tentația pre-erotică ce-l tulbură constant pe Spiridon față de Zița. Am remarcat mecanicitatea expertă cu care studintele în drept își etalează argumentele amoroase extrase din servietă (sticla, floarea, lumînarea etc.). Ca și obiceiul lui de a-și nota și de a reproduce «vorbele de spirit» de pe manșetă. Ș.a.m.d. Numai că, între sugestii, relațiile se încheagă scrîșnit, parcă demonstrativ, adesea cu exces de mișcare (cititul ziarului pe schelă), gagurile sînt «executate», și nu apar organic (jocul ușilor in scena Veta—Chiriac) ori nu au greutate motivațională (intrările și ieșirile lui

delicată ironie degradarea speciei umane, pretinsul progres al civilizației. Prinsă în colimator de spiritul critic deosebit de ascuțit al patrupedului silit să «aleagă», «libertatea» omului se etalează în toată splendoarea ei derizorie: libertatea de a muri într-o scenă de circ, de a se scuipa cu alți semeni, de a bea pînă la anularea personalității.

Sîmburele de teatralitate conținut în această demonstrație clădită pe clasicul procedeu **reductio ad absurdum** a fost dilatat la maximum de regizoarea Cristina Ioviță, în «arena» creată ad hoc printre spectatorii «academicieni» evoluînd simultan și inversîndu-și rolurile «animal» și «dresor». Evocîndu-și devenirea, artistul de varieteu cîndva maimuță (Radu Duda) se lasă biciuit de suava balerină (Carmen Tănase), ce se erijează în călău, așa cum el se erijează în arbitru al bunei-cuviințe, al drepturilor și îndatoririlor omului în general.

Confruntarea aceasta, impunînd o mare agilitate corporală, se desfășoară și la un înalt voltaj intelectual. Actorii, prin puterea lor de seducție și capacitatea de comunicare nemijlocită cu publicul, prin inteligența trăirii condensate în **privirea care dezintegrează**, ating starea de grație, de transă a viziunii halucinante, deopotrivă stranie și grotescă, fantastică și ilogică, proprie transfigurărilor kafkiene. O pîndă continuă, obsesivă, autodistructivă. Infatuarea amendată prin violență, forța decăzută în abrutizare. Gesturi largi și imprevizibile, mișcări nesigure, frînte brusc, tirade nesfîrșite și exclamații onomatopeice închipuie evoluția și involuția într-o dialectică a cunoașterii, a autocunoașterii, a denudării sufletești parodiate cu un subtil simț al comicului și tragicului existențial, propriu autorului «Metamorfozei», celui care exclamă «Eu sînt altul!». Revelație spre care îi conduc pe spectatori și cei doi actori, la capătul unui minimaraton încîntător pe care-l susțin într-un perimetru restrîns, «dialogînd» inventiv cu cele mai banale obiecte din jur (oglinda și lampadarul, masa și barul pe rotile, un **secrétaire** sau o ușă glisantă). Peste toți și toate planînd, preț de un ceas, fiorul autentic al Thaliei.

IRINA COROIU



https://biblioteca-digitala.ro