

Mintea domnului Swift creează în continuu acele ficțiuni care vorbesc despre o realitate foarte sensibilă. Nu e, deci, o minte normală aceea care gîndește la viitor dar atacă și prezentul. În scenă, departajată în două locuri de joc — partea sa din față fiind un salon, cu pereți, ferestre la care se ițesc și se hlizesc ori comentează în chip de cor figurile lumii sale de hîrtie, partea din fund fiind o livadă, unde sînt exilate din cînd în cînd aceste creaturi, aceste vise ale domnului Swift —, ordinea pare să fie la latitudinea majordomului: «Aici sîntem obligați să visăm aceleași vise». El îi explică medicului psihiatru cum a luat naștere această lume: domnul Swift a construit casa special pentru nebunii din Dublin, dar el, Patrick, s-a gîndit, aflînd de trupa de actori din oraș să-i invite pe aceștia să fie «nebunii» locului.

Intruziunea medicului în această lume stranie, fascinantă, amestecînd, într-un dozaj calculat cu precizie, realitatea ficțiunilor swiftenne și ficțiunile realității desemnate de piesa lui Gorin, declanșează o acțiune scenică bivalentă: perspectivă și retrospectivă. Este și marea dificultate a mizanscenei. Regizoarea Andreea Vulpe urmărește impunerea dozajului prin semne teatrale coerente într-o scenografie creată de Sică Ruscescu (acum mai puțin încărcată pictural) ca o geometrie în tonuri coloristice armonioase. Dar ceea ce mi se pare mai important e că regia a reușit să găsească o «cheie» tulburătoare unei piese construite prin suprapunerea unor registre ale «textului biografic» și ale «contextului» operei swiftenne. Iar partea a doua a spectacolului, care începe odată cu ședința Consiliului tutelar (ai cărei membri au costumație și însemne trădînd «cenzura») merită să judece starea mentală a lui Swift, în urma «stupefiantei» concluzii a medicului care îl găsisse sănătos, adaugă o semnificație aparte acestei «chei»: lumea oficialității, a Puterii, «comisia ideologică» apare întotdeauna obtuză și speriată de o creație ieșită din comun.

Relația continuă între cele două spații de joc, dedublarea onora dintre personaje, din personaje ale «biografie», în cele ale «textului» swiftian, este tradusă scenic printr-o procedură precisă. Jocul în joc, practicat de acestea, este o strategie a memoriei. Cînd actorii îl determină pe un gardian să-și aducă aminte de viața sa anterioară, miracolul aproape că se produce. La fel, cînd doctorul este inițiat în marea carte a lui Swift pentru a accede la limbajul gîndurilor. Sîntem deja spre sfîrșitul spectacolului cînd Swift însuși va începe să vorbească, să-și regizeze propria moarte, totul într-o lumină de scenă puternică, alungînd tonurile de penumbră sau de clarobscur ori acelea, mai frapante, ale livezii de «vise» din fundal. Doctorul va urmări, de acum, și lînd însă, acest straniu ceremonial. Obiectele ciudale, precum uriașa ceașcă în care se va îneca un liliputan, obiceiurile casei de a transla din ficțiune într-o altă ficțiune, dintr-un timp într-altul, dintr-un spațiu real în altul ca «reel» (al ficțiunii), toate le va înțelege acest observator inițiat.

Spectacolul de la Piatra Neamă e neîndoios semnul recuperării unei vitalități

artistice. Domnul Swift impune numele unor actori care sînt absorbiți de lumea creată de regizoarea Andreea Vulpe. Înterpretul lui Patrick, de pildă, Ion Muscă, sau cel al doctorului, Gheorghe Birău, realizează două roluri majore. Ion Muscă e atent și conștient în tot ceea ce face: umorul și ironia alternează impecabil cu «jocul» posturii de majordom. Gheorghe Birău traversează cu un dramatism de substanță registrul dificil al procesului de cunoaștere care i se impune doctorului. Si-lueta și mimica lui Traian Pârlog (în Swift) dau consistență specială mixajului

biografic al operei/operă biografică, personajul său trecînd în uitare dramatismul propriei apariții a actorului în acest rol.

La fel, mi s-au impus evoluțiile lui Constantin Ghenescu (în Glum) și Florin Măcelaru (în Nimeni), doi actori care aduc în scenă personalități de expresie certă. De altfel, întreaga distribuție a spectacolului atestă acum o modalitate de concepere a actului scenic care poate fi considerată, în comparație cu succesele certe ale stagiunii, ca un reper teatral important.

■ M.P.

DE LA GODOT LA MADOX

TREI ZILE CU MADOX de Matei Vișniec • **TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMĂ** • Data premierei: 21 noiembrie 1991 • Regia: Nicolae Scarlat • Scenografia: Bristena Duman • Distribuția: Florin Măcelaru (Grubi), Ion Muscă (Bruno), Radu Olăreanu (Cesar), Cristinela Pădure (Clara), Romeo Tudor (Măturătorul).

ULTIMUL GODOT • Distribuția: Marian Despina (Godot), Traian Pârlog (Beckett).

Autor de incontestabil talent, cantonat însă într-un epigonism al absurdului, din care ies uneori și piese bine scrise, precum *Angajare de clown*, dar și game exersate doar pentru a-și face mina, ca *Trei zile cu Madox*, capabil să uimească prin fulgurații ale imaginărilor, ca în *Ultimul Godot*, Matei Vișniec e actualmente cel mai agreat autor român, în București și în țară. Ceea ce nici nu e rău, fiind vorba de un autor încă tînăr, care trebuie, înainte de orice, să se verifice pe scenă, adică să fie jucat. Mai ales că are deja scrise nu mai puțin de 26 de piese, dintre care 17 pînă în 1987, după cum aflăm din programul de sală al spectacolului. Cunoștîndu-i o bună parte dintre piesele scrise înaintea plecării din țară, constatăm că registrul autorului nu s-a schimbat, și nici preferința sa pentru piesele scurte, unde terenul pe care pășește pare să fie totuși mai sigur. Dar, abia după ce vor fi jucate majoritatea pieselor sale, se va putea vedea cît interes real prezintă această dramaturgie pentru România ultimului deceniu al secolului XX.

Deocamdată, judecînd după spectacolul pietrean, interesul e destul de redus. Căci în *Trei zile cu Madox* totul este foarte convențional, de o voită stereotipie, dar și de un mimetism greu de disimulat. Madox însuși nu e decît un alt fel de Godot, ubicuu, fiecare personaj lăudîndu-se că a petrecut în absurdul lui companie, dă-tătoare totuși de sens, cele trei zile precedente. Pentru a-l păstra sînt în stare să-l și omoare, jigniți cum sînt că și alții

s-au bucurat de favorurile sale. Nu se știe dacă nu cumva a plecat sau dacă a existat măcar în realitate, debusolarea totală a existenței fiind cea care-și poate inventa propriile obsesii și instanțe supreme ficționare. Într-o scenografie pur și simplu urîtă, dar studiat încropită, fără vreo legătură necesară cu piesa și cu indicațiile autorului, scenografie semnată de Bristena Duman, regizorul îi lasă pe actori să umble la sertărașe și cîrlige (Ion Muscă, Florin Măcelaru), să joace gros (Romeo Tudor) sau să se agite alături de chestiune, fie învîrtind o manivelă ca-n apusele vremi ale proletcultului (Radu Olăreanu), fie răs-făcînd cu mîngieri erotice o coadă de mătur (Cristinela Pădure). Tensionările sînt vagi și artificiale, montarea sfîrșind prin a fi contrariantă și dezamăgitoare.

Cu totul altfel stau însă lucrurile în cea de a doua piesă, scrisă cu nerv, Matei Vișniec omagiindu-și în *Ultimul Godot* o ascendență greu de ascuns și care e, desigur, onorantă. În doar cîteva pagini de text Beckett este adus în scenă ca personaj izgonit din teatru, dintr-un teatru care oricum urmează să moară, cel care-l întîmpină nefiind altul decît Godot, «în carne și oase», ba chiar un Godot revoltat pe creatorul său, care nu i-a îngăduit niciodată să devină o prezență scenică. Dialogul celor doi nu mai e chiar atît de absurd, punerea în discuție a condiției teatrului, dramaturgului și actorului făcîndu-se cu o surprinzătoare acuitate, mai ales față de scurtimea piesei. Poți să te miri cum a răsărit această perlă, dar nu-i poți contesta autenticitatea și frumusețea. Iar dialogul lui Traian Pârlog (Beckett) cu Marian Despina (Godot), de astă dată foarte bine condus de Nicolae Scarlat, are acea încrîncenare lăuntrică a patimii pentru teatru, în care-l putem recunoaște, cu siguranță, și pe Matei Vișniec. E o pagină antologică, meritînd deci a fi consemnată ca atare.

Drumul de la Godot la Madox a fost parcurs. Cel de la Madox la Godot e desigur mai dificil. Să vedem ce va urma.

■ VICTOR PARHON