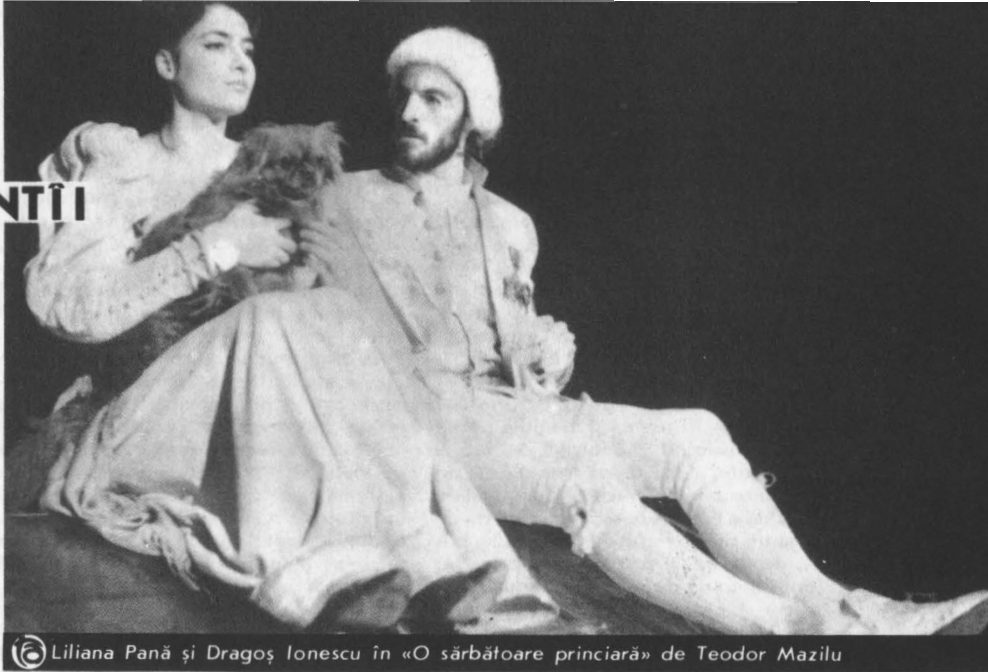


PUȘCA DIN ACTUL ÎNȚII

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ de Teodor Mazilu • **ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM** • Data premierei: 6 martie 1992 • Regia: Ardeal-Ieremia • Scenografia: Bristena Duman • Distribuția: Dragoș Ionescu (Varga), Liliana Pană (Iuliana), Constantin Florescu (Nemeș), Anca Dinu (Apolonia).

Opțiunea de a debuta în profesie cu o piesă de Mazilu este, din partea unui student-regizor, un gest temerar, pentru că dramaturgia acestui mare autor abundă în capcane, dintre care cel mai greu de ocolit se arată, paradoxal, tocmai acelea așezate «la vedere». Ar fi vorba, mai întâi, despre mult-comentata sinceritate absolută a personajelor mazieliene, sinceritatea care, aliată cu o la fel de absolută mizerie morală, alcătuiește un amestec pe cât de viguros și de impresionant în ordine ficțională, pe atât de neverosimil în ordine reală. Or, opera scenică aflându-se, prin însăși natura ei, la intersecția acestor două planuri, trebuind, așadar, să le împace, va depinde hotărâtor de măsura în care regizorul e sensibil deopotrivă — schematizând puțin — la abjecția existenței și la sublimul artei, sinteză nu tocmai lesne de atins. Este vorba, apoi, despre chiar această piesă, unica tragedie (definită astfel chiar de el) din creația dramatică a lui Mazilu: dacă în regim ilar viziunea autorului poate fi descifrată, eventual, cu ajutorul definiției bergsoniene a comicului, în regim grav ea apare cu totul insolită, derutantă, iar drumul spre pătrunderea ei — lipsit de puncte de sprijin. E un risc de care nu-mi dau seama cât de conștient a fost tânărul Ardeal-Ieremia când a decis să pună în scenă **O sărbătoare princiară**; ca rezultate concrete, riscul nu a fost decât parțial depășit.

Cu concursul — inspirat, din punct de vedere strict plastic — al studentei-scenografe Bristena Duman, regizorul transportă acțiunea (minimă) a piesei pe



Liliana Pană și Dragoș Ionescu în «O sărbătoare princiară» de Teodor Mazilu

creasta unui acoperiș în pantă destul de abruptă simbolizând... aici e-aici: simbolizând ce? Psihologia abisală? Caracterul «alunecos» al personajelor? Dacă e așa, atunci pe el ar fi trebuit să «evolueze», în trudnice cățărări și derapări alternative, numai odioșii Varga, Iuliana și Nemeș, nu și solara Apolonia, singurul personaj pozitiv credibil al lui Mazilu. Iar dacă nu simbolizează cu tot dinadinsul ceva anume, pentru ce era nevoie de acest plan înclinat, care îngreunează substanțial (și complet inutil, mi s-a părut mie) jocul actorilor? Aceeași întrebare se iscă și în cazul cicatricelor ce deformează discret fizionomia celor doi bărbați din piesă. Pentru ce Varga trebuie să fie aproape chior de ochiul stîng, iar Nemeș de cel drept? (Sau invers — mărturisesc că nu mai țin minte exact, deși poate că amănuntul era esențial) Sugerează asta «optica» lor deformată? Atunci înseamnă că Iuliana (personajul, cred, cel mai sinistru din dramaturgia mazieliană) vede lucrurile în mod «just»? Am pus toate aceste întrebări nu pentru a căuta noduri în papură, ci pentru a-i reaminti viitorului regizor o

regulă fundamentală în teatru, pe care a formulat-o foarte expresiv Cehov: dacă pe scenă apare în actul întâi o pușcă, ea trebuie să tragă în actul trei. Regia de aici începe. Din fericire, nu și sfârșește aici, iar mai departe, în conducerea actorilor, Ardeal-Ieremia dovedește o abilitate cât se poate de promițătoare. Așa se explică, desigur, faptul că acesta e primul spectacol în care, de pildă, Anca Dinu (văzută pînă acum și în alte două producții) atrage atenția nu prin atitudini provocatoare, ci prin joc concentrat dramatic. Cu unele alunecări spre comic gros (primul) și spre patetism de melodramă (cel de-al doilea), Constantin Florescu și Dragoș Ionescu desenează cu suficientă siguranță două personaje nu tocmai mazieliene, dar încheiate. Cel mai aproape de «stilul Mazilu» și ridicînd simțitor cota de interes a spectacolului se află Liliana Pană, care, prin rostire inteligentă și mișcare în același timp controlată și dezinvoltă, se anunță o acțiță ce trebuie «urmărită» și pe viitor.

Alice Georgescu

ABERAȚIA — REFLEX AL CONSTRÎNGERII

LIBERTATE LA BREMEN de Rainer Werner Fassbinder. Traducerea: Florian Potra • **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** • Data premierei: 21 martie 1992 • Regia: Adrian Lupu • Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu • Distribuția: Liliana Lupan (Geesche), Marcel Hirjoghe (Miltenberger), Eugen Popescu Cosmin (Timm), Ioana Citta Baci (Mama), Vlad Vasiliu (Gottfried), Stelian Stanescu (Zimmermann), Claudiu Peruscu (Rumpf), George Serbina (Johann), Radu Jipa, Lică Dănilă (Bohm), Tamara Constantinescu (Luisa), Aurelian Georgescu (Părintele Markus), copilul Mihai Păpușă.

Premieră pe țară la Galații Supranumit «Balzac al germanilor», de o debordantă

creativitate în teatru, dar mai ales în film, ca promotor al Noului cinematograful german, Rainer Werner Fassbinder (1946—1982), cunoscut în România doar cineaștilor împătimiți, este propulsat în circuitul repertorial autohton ca autor dramatic. Evenimentul are loc la 20 de ani de la prima reprezentare a piesei și la 10 ani de la moartea acestui artist total, ce aspira la excelență dorind a fi asemenea lui Shakespeare, Marx și Freud. Pentru că Fassbinder a fost un teribilist anarhist cu simpatii constante de stînga, un romantic de geniu, marcat deopotrivă de post-iluminism și de post-modernism.

Concepută în replică nu doar la realitate (un caz similar celui relatat este atestat la începutul secolului XIX chiar în localitatea respectivă), ci și la alte opere literare (**Medeea antică** și **Neînțelegera camusiană**), avînd trimiteri declarate

(la «prima tragedie mic-burgheză modernă», **Maria Magdalena**, 1843, de Christian-Friederich Hebbel, care, modificînd legenda, încerca o justificare psihologică realistă), **Libertate la Bremen** dezvoltă pur și simplu o teză ce echivalează cu o infuzie de actualitate. Adept, practicant și chiar teoretician al unui anume tip de antiteatru, Fassbinder are ocazia să speculeze, dintr-un insolit unghi politic mascat de patologie, procesul complex al denaturării valorilor umane. Printr-o abilă manevră de **reductio ad absurdum**, noțiunea de «libertate» e împinsă în sfera nonsensului: tragedia glisează în grotesc, naturalismul e telescopat, prin expresionism, în existențialism. Un tur de forță stilistic excepțional, ce convine manierei regizorale a lui Adrian Lupu. Regizorul recurge la efecte scenice austere: eclerajul discret elaborat, transparența perdelelor-culise, oglinda centrală focalizînd su-

PREMIERĂ PE ȚARĂ





biectul — o femeie considerată onorabilă își otrăvește pe rând soții succesivi, copiii, părinții, prietenii. Tiranizată, moralizată, neglijată, eroina alege, drept cale de eliberare, crima comisă în numele credinței în propriile sale capacități, dar și în numele Dumnezeului care-i călăuzește acțiunile. Refugiul în rugăciune e o răstălmăcire fabuloasă. Cea care, printr-o similitudine eufonică, poartă numele de Geesche — gei-sha — își asumă și menirea de izbăvitoare, ucigând deopotrivă din ură și din dragoste, având drept simbolic catarg al patimilor sale un crucifix. O modalitate inedită de a ilustra aberațiile la care poate ajunge un sistem rigid, clădit pe false pudori, pe norme și principii compromise: o formă stupidă de revoltă, conducând la o formă stupidă de sclavie morală întru emancipare socială! Suta crimelor, sugerate doar într-o eliptică enunțare, precum și scenele de intimitate mereu ratată sînt punctate, într-un ritm din ce în ce mai sa-

cadat, de aparițiile preotului, de ritualul conceperii ferparului și de cel al prezentării condoleanțelor. Dilatat la maximum, primul tablou are o deosebită tensiune paroxistică în dialogul dintre opresorul soț și opresata soție, tensiune potențată de condițiile de perfect confort casnic printr-un pseudo-zeu burghez cititor de ziar și afoateștiutor. Tehnica dramaturgică, constînd din anticipări mai mult sau mai puțin previzibile, contribuie la originala analiză rece, lucidă a stereotipiilor de viață, analiză la al cărei capăt soluția extremă este moartea, ca rezultat al unei logici superioare ce frizează însă, o dată tradusă în fapt, lipsa de scrupule, sfidarea oricăror conveniențe, o inconștiență absolută.

În inegală confruntare dintre femeie și bărbat (lăitmotiv al întregii opere fassbinderiene), protagonistă este pion esențial al galeriei de marionete ale căror reguli de existență încearcă să le schimbe, trans-

figurînd rațiunile psihologice în motivații socio-politice. Liliana Lupan — în formă excelentă — probează cel mai bine rezultatul muncii experimentale a regizorului cu interpretii, efectuată conform enunțurilor autorului.

Actorul contemporan, interpretînd un text mai mult sau mai puțin clasic, se află dominat simultan de două ideologii, a sa proprie și cea care, inclusă de text, trebuie să-i governeze comportamentul scenic. Această situație nefirească face din întreg jocul actorului un joc dublu (care nu are nimic de-a face cu binecunoscuta «deublare actoricească»), un act a cărui esență constă în însuși faptul de a fi contradictoriu. Adevăr convertit de Fassbinder nu doar într-o incipientă estetică teatrală fondată pe coabitarea contrariilor, ci și într-o filosofie a existenței ce afirmă că dublul joc ideologic este componenta istorică a omului contemporan.

IRINA COROIU

ÎN AȘTEPTAREA UNUI REVIZOR ADEVĂRAT

REVIZORUL de N.V. Gogol • Traducerea: Mészöly Dezső și Mészöly Pál • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TIRGU MUREȘ**, secția maghiară • Data premierei: 12 aprilie 1991 • Regia: Parászka Miklós • Scenografia: Kothay Dobre Judit • Distribuția: Hunyadi László (Skvoznik-Dmuhanovski), Kilyén Ilka (Anna Andreevna), Fülöp Erzsébet (Maria Antonovna), Kárp György (Hlopov), Szabó Mária (Soția lui), Csörgöffy László (Liapkin-Tiapkin), Tóth Tamás (Zemlianka), Tatai Sándor (Spekin), Gáspárik Attila (Dobcinski), Kilyén László (Bobcinski), Hatházi András (Hlestakov), Györfly András (Osip), Henn János (Hübner), Székely Ferenc (Korobkin), Székely M. Eva, Ölvedi Antónia (Korobkina), Gáspár Imola (Posiopkina), Nagy István (Abdulin), Kozsik József (Uhoviorov), Matolcsi Ferenc (Svistunov), Demeter András (Pugovifin), Bogdán Zsolt (Derjimorda), Szöllösi János (Primul negustor), Gadó István (Al doilea negustor), Fülöp Emese (Nevasta unui subofiter), Madarász Lóránt (Mișa).

Era și timpul să vină un «revizor» și pe la teatrul țirgumureșean! Acest revizor se numește Parászka Miklós, este directorul trupei maghiare din Satu Mare și cadru didactic la catedra de regie a Academiei de Teatru din Tîrgu Mureș. Sub bagheta sa, trupa aflată pînă acum în letargie, satisfăcută cu aducerea pe scenă a unor spectacole slăbuțe, anemice, pare să revină la viață.

Parászka Miklós și-a înscris numele între acelea ale regizorilor promițători prin spectacole montate la secția maghiară a Teatrului de Nord din Satu Mare, precum *Titanic-vals* sau *Geneza* și de sacrificiu. Gag-urile inspirate, mijloacele preluate și adaptate din «marele mut» calificau aceste producții teatrale drept reușite ale stagiunilor respective.

Ce l-a determinat să monteze *Revizorul*, acum și aici? «Trăim la granița dintre Orient și Occident. Deplasarea noastră spre o dezvoltare organică, dinamică, fertilă, de tip occidental nu e scutită de șocuri. Scîrție, trosnesc încheieturile vechii structuri, rezistă tenace, ici-colo chiar se re-clădesc (...). În lipsa unui sistem funcțional, corupția e inevitabilă, minciuna — în progresie geometrică — cuprinde toate compartimentele. Hlestakov a sosit printre noi. El înseamnă schimbare. (...) Rezultatul e un imens spectacol de teatru» — susține regizorul în caietul program. Atmosfera spectacolului și costumele trimit la Rusia celui de al doilea deceniu al secolului nostru, acei ani fiind ilustrativi pentru mișcările sociale de forță imensă ce rămîn însă doar speranțe, conservînd structurile totalitare, ba chiar dezvoltîndu-le. În «consens» cu viziunea regizorală, Kothay Dobre Judit a creat un decor adecvat, spectacolul desfășurîndu-se între schele supraetajate, fapt ce a dat, în schimb, mult de furcă numeroasei trupe, deplasarea actorilor devenind anevoioasă. În plus, scena este inundată de mult, prea mult gunoi, soluție didacticistă, depășită.

Parászka a pornit în concepția regizorală de la notațiile marelui prozator rus, potrivit cărora în Rusia nu există oraș în care funcționarii să fie, de la primul pînă la ultimul, niște ființe diforme. Doi-trei oameni cinstiți există totuși. «Dar cum se prezintă chestiunea, dacă acest oraș e un spațiu spiritual și se află în fiecare dintre noi?», întreabă regizorul. Autorul atrăsese atenția asupra celui revizor îngrozitor ce ne așteaptă pe toți în fața gropii. Revizorul este, de fapt, conștiința noastră trezită, care ne cheamă la autoexaminare. În vederea acestui examen, avem nevoie de un revizor veritabil, nu de unul fals, un Hlestakov. Pe Hlestakov îl corup viciile din sufletul nostru. Dar viciile noastre se tem de ris.

Spectacolul funcționează cu precizie de ceasornic, grație muncii migăloase depuse

de trupă. Bogăția mișcării scenice, evoluțiile lipsite de cusur ale unor actori contribuie — în ciuda unor neîmpliniri — la nașterea celui mai bun spectacol din stagiune al ansamblului maghiar de la Tîrgu Mureș.

În interpretarea lui Hunyadi László, Primarul este figura cea mai bine conturată a spectacolului. Cred că actorul a atins maturitatea profesională, fiind capabil de rezolvări scenice dintre cele mai complexe. Se mai detașează Csörgöffy László (Liapkin-Tiapkin), Györfly András (Osip) și Kozsik József (Căpitanul de poliție). Celebrii Dobcinski și Bobcinski, jucați de Gáspár Attila și, respectiv, Kilyén László, apar mai degrabă ca niște furieri în pufoaice, gonind mereu pe biciclete, decît ca niște funcționari.

La spectacol au colaborat și cîțiva studenți de la Academia de Teatru din localitate. Dintre ei, Hatházi András beneficiază de rolul de cea mai amplă respirație: Hlestakov. Păreră mea este că regizorului i-a scăpat printre degete acest rol hotărîtor: Hlestakov nu este un infantil înzestrat cu ticurile unui personaj walt Disneyan (vezi ciinele Goofy), ci un tînăr aristocrat petersburghez, educat după tipicul franțuzesc. Hlestakov privit mărunț caricatural devine totalmente neconvingător.

Obsesia filmelor burlești și a teatrului de umbră își pune decisiv amprenta pe acest spectacol semnat de Parászka: lătară orășelului e sugerată prin proiecția unui film à la Lumière, cu intrarea trenului în gară, într-o liniște «asurzitoare»; numeroasele acțiuni extrascenice sînt proiectate, cu ajutorul unui reflector, pe un ecran imens, în maniera teatrului de umbră; celebra scenă mută de încheiere e comentată printr-o imagine (sonoră) filmată a unui clopot, reprezentînd de fapt — potrivit mărturiei regizorului — clopotele sufletului, prevestitoare ale unei schimbări nu neapărat hlestakoviene.

STRACULA ATTILA