

catolic-austriacă îl joacă duhovnicul catolic al acestuia, italianul iezuit Carrillo. De altfel, cu italienii personajul se împacă de minune, dar nu pe plan politic. O trupă de actori italieni, condusă de Simone Genga, îi procură multe momente de desfătare, prin improvizațiile lor muzical-coregrafice ce aduc culoare și un plus de teatralitate în desfășurarea spectacolului.

Personajul e complex, evoluția lui e puternic accidentată. Eroul trece prin stări de exaltare și de disperare. O doză de histrionism se insinuează în momentele cele mai dramatice, auto-definirea fiind asu-mată cu o luciditate ce merge pînă la cinism și, în ultima parte a piesei, pînă la cruzime. Ultima fază a evoluției lui este aceea a unui dictator, care-și nimicește, prin condamnări și execuții crude, adversarii.

Evoluția complexă a eroului și-a găsit un interpret adecvat în Bíró József, actor de mari și variate disponibilități, ce-și construiește rolul cu inteligență, parcurgîndu-i etapele cu luciditate și o bună tehnică profesională, dezlănțuindu-se în momentele de criză și reculegîndu-se în meditație, creînd un histrion și un damnat în egală măsură.

Țesătura dramatică a piesei e însă mult mai complicată decît am expus-o eu aici, pentru a-i desprinde liniile esențiale. Prea complicată chiar, în ciuda faptului că autorul are o viziune unilaterală asupra realității istorice. Dar asta e altă problemă. La un moment dat, acțiunea se lungeste și ai impresia că piesa are mai multe finaluri. Este un cusur al construcției, pe care a încercat să-l estompeze în spectacol regizorul Parászka Miklós, operînd unele reduceri în textul prea stufos și dinamizînd acțiunea scenică într-un ritm susținut pînă aproape de final. A contribuit la această dinamizare și scenografia lui T. Th. Ciupe, suplă și monumentală totodată, ingenios construită pentru a realiza schimbările de decor din mers, cu o prelungire a spațiului scenic pînă în sală, pentru a apropia trecutul de prezent. Sala este astfel implicată în înțelegerea și meditația asupra întîmplărilor și cugetărilor ce i se comunică, acestea din urmă depășind adesea cadrul istoric în care au fost plasate. Tot astfel, bătrînul dascăl din copilărie al lui Sigismund, sfetnicul Gálffi János, urcă pe scenă din sală, cu noblețea și demnitatea conferite de experimentatul

actor Senkálcsy Endre, care-i rostește monoloagele de raisonneur cu calm înțelepciunii.

Dintre ceilalți interpreți, s-au impus mai cu osebire Boér Ferenc (un Carrillo subtil și insinuant), Csíky András (un Simone Genga elegant și inventiv, care conduce jocul în scenele cu actorii cu destoinicie și autoritate), Sata Árpád (infatuatul Boldizsár), Dehel Gábor (bătrînul Sennyei), Hatházi András (naivul Josika, secretarul de cancelarie), László Gerő (autoritarul Kendi Sándor), Nagy Dezső (Bocskai István, căpitanul de care depinde, la un moment dat, soarta țării), Kovács Zsuzsanna (eleganta și atrăgătoarea Sára, soția lui Boldizsár, dorită și de Sigismund.)

Ocazionat de aniversarea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, spectacolul este îndreptățit, cred, să depășească limitele ocazionalului, mai ales dacă se va încheia mai bine pe parcursul reprezentațiilor. Scenele cu actorii italieni, lucrate bine, sub îndrumarea lui Csák Zsolt (mișcare scenică), sînt un argument viu al temei teatrului ca participant la viața socială.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

ISPITE

la astfel de spectacole pe care nu le înțelege nimeni - dar pe care tineretul le frecventa, totuși - dacă nu vrea să aibă sălile goale.) Regizorul (în același timp, director al teatrului) pare să fi făcut o jumătate de pas înapoi, încercînd să se conformeze, în limitele decenței, și apetitului celor mai conservatori și mai puțin "sofisticați" spectatori ai "orașului roșu", cum a numit el Galațiul. Dar această retragere strategică nu l-a ferit de surpriza unei mici capcane. După exercițiul a două partituri "grele", de amploarea unui Brahms sau Prokofiev, să spunem, reconstituite cu impecabilă erudiție a stilurilor, dirijorul revine la pupitru cu

aceeași solemnitate gravă și cu același umor, pentru a da mișcare unei aventuri oricum mai rossiniene.

Analist al psihologiei cuplurilor de tineri îndrăgostiți și al sentimentului dragostei, Marivaux demistifică, în **Dubla nestatornicie**, printr-o sceptică ironie franțuzească îmbibată de cinism, prejudecata livrescă a iubirii profunde ce rezistă oricăror tentații exterioare sau vicisitudini ale destinului. Pentru contemporanul lui Voltaire, iubirea sinceră dintre Silvia, o țărăncuță rudimentară, și modestul, dar adesea impertinentul Arlequin, este o neînsemnată iluzie față de marea iluzie a căpătuirii corupătoare, a



DUBLA NESTATORNICIE de Marivaux • **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** • Data premierei: 17 octombrie 1992 • Regia: Adrian Lupu • Scenografia: Sorin Bancu • Distribuția: Vlad Vasiliu (Printul), Marcel Hîrjoghe (Un domn), Ioana Citta Baciu (Flaminia), Tamara Constantinescu, Veronica Păpușă (Lisette), Magda Vernescu (Silvia), Cătălin-Tudor Manea (Arlequin), George Serbina (Trivelin), Lică Dănilă (Alt domn).

Prin ce mijloace sau, mai degrabă, "artificiali" de expresie poate fi astăzi reprezentat scenic Marivaux, din al cărui teatru scris acum două veacuri cel mai însemnat reper moștenit nu este nici tematica, nici construcția dramatică, nici comicul, ci prețiozitatea "originală" a stilului său literar, expresia celebrului **marivaudage**, astfel încît spectacolul să fie un succes? Pentru că, în bună măsură, la succes s-a gîndit Adrian Lupu punînd în scenă **Dubla nestatornicie**, după ce în stagiunea trecută realizase, tot la Teatrul Dramatic din Galați, două spectacole memorabile după Fassbinder (**Libertate la Bremen**) și Ostrovski (**Jurnalul unui ticălos**), amendate însă cu agresivitate de o "aripă" conservatoare a publicului de vîrsta a III-a. (I s-a atras atenția, după cum mărturiște în "România literară", să renunțe

Magda Vernescu și Ioana Citta Baciu





puterii și a opulenței, a privilegiului și ascendenței asupra altora, a cultului propriei persoane. Căci însuși Prințul se îndrăgostește, printr-un joc al sortii, de Silvia, și și-o dorește de nevastă cu orice preț. O diabolică strategie a ispitelor înrobitoare urmărește deturarea sentimentelor Silviei pentru Arlequin și a celor ale lui Arlequin pentru Silvia, capriciul Prințului nelimitându-se la exercitarea brutală a autorității prin îndepărtarea silnică a rivalului. Acesta din urmă este înfrânt și corupt prin calculul cinic al lui Trivelin și al Flaminiei, ce-i speculează cu succes uriașă poftă de mîncare, tainicul complex narcisic și voința, latentă pînă acum, de putere. Silviei, de asemenea, îi este reactivată, de către aceeași Flaminia, amintirea unui secret intim care pîndea de undeva, de pe pragul dintre conștient și subconștient - admirația ei pentru un soldat strălucitor căruia i-a dat să bea apă din căușul palmei, de fapt Prințul însuși; Flaminia îi va deschide Silviei ochii asupra propriei feminități, pe care i-o cultivă o dată cu vanitatea, cu orgoliul de a fi neîntrecută (inclusiv de curtezana Lisette) în eleganța mersului, în noblețea gestului aristocratic.

Dramaturgul urmărește cu calm derularea tramei, delectîndu-se pe îndelete și fără mari eforturi în a varia evoluția scenariului previzibil, în ritmuri lente, guvernate de un comic blajin, menit să provoace spectatorului mai degrabă un zîmbet în colțul gurii decît hohote de rîs. La fel procedează și regizorul, puțîndu-i-se reproșa de data aceasta, paradoxal, fidelitatea față de o construcție dramatică deficitară prin lungimi, explicitări, redundanțe. Unei condensări ritmice sau dinamizării și îmbogățirii evenimentului scenic regizorul le preferă diversificarea referințelor "scenografice", într-o tentativă ce aparent potențează specificitatea discursului dramatic, dar care în realitate o pulverizează, făcînd incertă referința culturală a textului. Într-un decor cu totul remarcabil, realizat de Sorin Bancu (reprezentînd un desen în plan ce creează iluzia perfectă a spațiului desfășurat în lungimi și perspective, într-o lume a falsului total de la Curtea Prințului), personajele nobile exprimă o solemnitate găunoasă, drapate fiind și într-o costumație hibridă - a secolului XVIII-lea european, la care se adaugă detalii inspirate de portul tradițional japonez. Tocmai această ambiguitate, gîndită pentru a "universaliza" spațiul și pentru a stimula sugestia de farsă, de minciună "instituționalizată" la Curtea Prințului, dinamitează relevanța culturală a textului, deturnînd valențele literar-istorice ale limbajului lui Marivaux (conținute în retorica excesivă și prețioasă a personajelor) către o comică bagatelizare

a limbii de lemn de pretutindeni.

Precizia stilistică prin care un text dramatic - marcat deopotrivă de individualitatea scriitorului și de mentalitatea istoriei ce l-a zămislit - se lasă relevat scenic nu exprimă o exigență obligatorie a interpretării. Stă în firea lucrurilor a investi - fie și în tentativa de restituire a unui univers istoric în forme cît mai pure, mai apropiate de origini - dimensiunea sincronică pe care contemporaneitatea țî-o impune în chip fatal, ca să nu mai pomenim de eventualitatea "travestiului" actualizant (de obicei, cu valoare parodică sau moralizatoare). Importantă este nu atît acuratețea stilistică a reconstituirii (interpretării), cît reverberația din interior, ca o nostalgie persistentă și obsesivă, a unui ethos cultural circumscris (dincolo de accentele diverse sau de cromatica voit exotica, străină operei originare) timpului și geografiei spirituale. Deci, fără a minimaliza ingeniozitatea invenției regizorale, trebuie spus că ea rămîne (din exces de fidelitate față de text), oarecum infructuos corelată cu exprimarea greoaie, trenantă a discursului scenic, astfel încît spiritul grațioaselor *marivaudages* se lasă copleșit parcă de tentația unei povestiri populare (orientale), hître și cu țîlc. Regizorul respectă ceea ce perspectiva modernă i-ar fi cerut să modifice (cadențarea leneșă a ritmului dramatic ce avertizează explicit asupra deznodămîntului), dar apelează la licențe ce nu concură în chip evident la devenirea spectacolului (costumația, caracterul schematic al personajelor).

Tonul poate puțin cîrțitor al cronicii nu explică un eșec, ci încearcă numai să reconstituie, pe cît posibil, devierea ușoară de pe traiectoria unui sens ce ar fi determinat împlinirea spectacolului. De altfel, consider că numai în acești termeni se poate vorbi despre creația unui artist de altitudinea intelectuală a lui Adrian Lupu, atunci cînd reușita nu este deplină și strălucitoare. Un cuvînt de stimă s-ar cuveni și actorului Vlad Vasiliu (Prințul), o prezență pregnantă ce îmbină cu perfectă intuiție autoritatea suverană cu o undă de candoare, și ingenuitatea sentimentului cu reflexul cinic și criminal de a-și cuceri victima nu prin iubire ci prin perversitatea unei iubiri; lui Marcel Hîrjoghe (Un domn de la Curtea Prințului), pentru umorul său; tinerei studente Magda Vernescu, ce izbîndește onorabil în rolul Silviei, și lui Cătălin-Tudor Manea în rolul Arlequin, pentru acuratețea interpretării, ce ar fi fost întru totul remarcabilă (observație valabilă și pentru partenera sa) dacă ar fi adăugat farmecului rustic și spontan al personajului o tentativă mai îndrăzneată de motivare psihologică a răsturnării "scării sale de valori".

În total, spectacolul lui Adrian Lupu cu *Dubla nestatornicie* trebuie apreciat cel puțin ca meritoriu, în condițiile în care trupa gălățeană, țîntește, prin aproape tot ceea ce realizează în ultima vreme, anvergura unui Teatru Național, iar "forma" artistică a regizorului se raportează, în chip fatal, la cota ultimelor sale montări.

S.V.P.

DESPRE OMENIA URSULUI DIN POVESTE

OAMENII CAVERNELOR • de William Saroyan • **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** • Data premierei: 5 decembrie 1992 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Anca Păslaru • Distribuția: Grig Dristaru (Ducele), Liliana Lupan (Fata), Ioana Cița Baci (Regina), Gheorghe V. Gheorghe (Regele), Gabriel Constantinescu (Mama), Petre Păpușă (Gorky), Lică Dănilă (Băiatul tăcut), George Serbina (Șeful echipei de demolare), Stelian Stancu (Jamie).

Marea "atracție" a stagiunii '92-'93 a Teatrului Dramatic din Galați pare să fie, cel puțin pînă în acest moment, *Oamenii cavernelor* de William Saroyan: o peltea "melo"-dramatică, întinsă de dramaturgul american cît să se convingă orice cetățean cumsecade și simțitor de "putrețunea" lumii în care trăiește, de pustiul sufletesc al contemporanilor și al noilor mentalități agresive, demolatoare și cinice, sfidînd valorile unei morale clădite pe iubirea de aproape, pe altruism și căldură umană. Moralizator și înduioșător, teatrul lui Saroyan, întemeiat pe compasiunea față de cei oropsiți, trăind la periferia societății, pe refuzarea visului, a poeziei și a generozității de către lumea modernă,

strivitoare prin pragmatismul ei rece și dezumanizant, adaugă, prin *Oamenii cavernelor* (*The Cave Dwellers*), motivul salvării prin artă și pasiune. În general, teatrul lui Saroyan exaltă un patetism ce transfigurează invenția dramatică, altminteri nesemnificativă, tezistă și, adesea, cu accente militantist-caritabile trădînd un temperament al cărui tumult nu poate fi înțeles în absența cîtorva repere privind originea etnică a dramaturgului. Născut într-o familie de armeni emigrați în America, Saroyan mărturisește prin teatrul și opera sa în proză traumele unei afectivități purtînd încă nostalgia umanității arhaice a Orientului Mijlociu. Fără a împrumuta nimic din reflexele mentale