



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 relevant 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 exotică, 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

ale comunității pe care familia sa o părăsise, Saroyan dă glas unui mod de a simți cu totul străin de rigorile lumii noi în care, prin forța destinului, s-a născut. Sentimentul inadaptării, resimțit intim - pentru că, altminteri, scriitorul s-a bucurat de prețuire în epocă -, îl copleșește, și numai astfel se poate explica obsesia tematică a literaturii sale.

De aceeași tulburare interioară sînt chinuite și personajele sale - nu întîmplător culese din mediile cele mai mizere ale societății - pe care dramaturgul le învâluie cu afectuoasă compasiune. Oamenii cavernelor sînt, în acest caz, Regele, Regina și Ducele, de fapt un clovn bătrîn, o actriță ratată și un fost boxer de bîlci, cerșetori bolnavi ce trăiesc pe scena unui teatru părăsit. Ceea ce dă contur dramatic acestor personaje este gestualitatea lor, excesiv marcată de patetism. Ele exprimă emfază provocînd compasiune și se exprimă adesea prin tirade ample. Replicile lor, fie și cele mai firești, nu se pot elibera de declamativ, sfîrșind prin a-i reduce pe eroi la condiția unor marionete ale altruismului și mărinimiei omenești. Sună paradoxal, desigur, înșă cum poți pricepe altfel valorile unui nobil sentiment impus moralei sociale în mod repetitiv și demonstrativ? Apariția Fetei (o tînără femeie rătăcită) în incinta vechiului teatru va prilejui "locuitorilor" clădirii, o dată ce au hotărît să o "adopte" și să o ocrotească, o somnambulică "horă" în jurul unui "pat lipsă": întotdeauna celui rămas treaz și zgribulit îi va fi oferit patul cald al unuia din ceilalți trei, dispus să se sacrifice. Totul - într-un **perpetuum mobile**, pentru unii emoționant, pentru alții puțin caraghios. Cu siguranță că obsesia morală exprimată printr-o astfel de "coregrafie" explicită, "tezistă" nu poate să nu fie corelată și cu un detaliu biografic al lui Saroyan, țînînd de colaborarea scriitorului la săptămînalul "The Masses" ("Masele"), "vlăstar al activității socialiste" din Statele Unite în anii 1910, și la succesoarele acestei publicații. Aceeași inadecvare intimă la canoanele unei societăți a întîfîetăților și posesiunii absolute individuale denotă, în fond, și simpatiile politice ale lui Saroyan, transfigurate, înșă, în teatru, cu patos necontrolat, leșios. Pentru a fi hrănit un nou-născut ai cărui părinți se aciuiseră, la rîndul lor, pe lîngă supraviețuitorii acestui **falanster** al sacrificiului de sine, vor refuza să bea dintr-o sticlă cu lapte (furată, desigur) mai întîi Regele, inițial în favoarea Tatălui copilului, ce tocmai trebuia să

iasă la cerșit, apoi Tatăl (atenție!), în favoarea ursului Gorky, un urs dresat ce-l acompaniază executînd cîteva numere de circ, în fine (aici țineți-vă bine!) însuși ursul Gorky, care - mai uman, nu-i așa, decît monștrii cu chip de om ce-i aruncă pe stradă un bănuț -, după ce încâlzește sticla la piept, o oferă cu sfioasă tristețe mamei pruncului. Printre cele cîteva suspine din sală, mărturisesc că a trebuit să-mi stăpînesc un rîs subversiv și păcătos, pentru care am remușcări pînă în ziua de azi.

Spectacolul, înșă, are un deosebit succes de public și lucrul acesta, evident, nu trebuie trecut cu vederea. Deși împănată cu o mulțime de scene sfîșietor-penibile - datorate în primul rînd exceselor dramaturgului -, montarea își găsește ritm prin cîteva momente de reală tensiune. Ele sînt, în general, expresia virtuozității cîtorva actori. Se aplaudă cu frenezie, minute în șir, chiar în timpul spectacolului, ca la Operă, publicul salutînd în special **solo-urile** memorabile ale lui Gheorghe V. Gheorghe, în rolul Regelui. Speculînd - dar, în acest caz, în chip fericit -, surplusul de emotivitate și patetism al partiturii, Gheorghe V. Gheorghe realizează cîteva monologuri de un dramatism cu adevărat tulburător, conferind personajului volute tragice capabile să descopere adîncimi și umbre nebănuite pînă și printre accentele de un retorism hiperbolic din textul lui Saroyan. Teribila viziune a Regelui asupra teatrului și a vieții ca teatru rămîne, în interpretarea lui, o scenă anto-logică, precum, de altfel, figura înșăși a actorului, din păcate nu îndeajuns de bine cunoscută publicului din țară. Capabil să "evolueze" cu dezinvoltură și cu atență introspecție pe ambitusul complet al caracterelor dramatice, Gheorghe V. Gheorghe poate fi urmărit cu egală bucurie în comedii de orice tip sau în ipostaze dramatice. Unul din viitoarele premii UNITER gîndesc că ar putea omagia cariera acestui excepțional artist... Aceeași admirație nedisimulată nutresc și pentru Liliana Lupan, o prezență ce dă, la rîndul ei, ritm și culoare evenimentului scenic. Gingășia și ingenuitatea sînt cenzurate cu sensibilitate de actriță prin intuirea echilibrului fragil dintre exuberanța vîrstei și sentimentul tensiunii, copleșitoare a mediului exterior (marcat de iminența unei catastrofe - clădirea vechiului teatru va fi dărîmată pentru a se construi în loc emblemele unei societăți feroce)

resimțite permanent de personaj. Un spirit luminos și pur, și în ace-lași timp grav, întruchipează Liliana Lupan, actriță careia i s-a refuzat, poate pe nedrept, un premiu de interpretare la Festivalul Național de Teatru din 1992 pentru rolul Geesche din **Libertate la Bremen** de Fassbinder. S-ar conveni să fie amintite și evoluțiile remarcabile ale lui Grig Dristaru și Ioanei Citta Baci, actori cu experiență ai teatrului din Galați, ce reconstituie cu fidelitate caracterele personajelor, la rîndul lor purtînd însemnul unui exil metafizic în lumea pe care o trăiesc (Regina n-a jucat niciodată rolul unei regine, iar Ducele, fost boxer, învins și apoi concediat pentru că i-a fost milă de adversar, se îndrăgostește acum fără succes de Fată). Fără îndoială, celui ce a montat **Oamenii cavernelor**, Mihai Lungeanu, i se datorează într-o foarte mare măsură succesul de public. Regizorul propune un spectacol echilibrat, realizat în contururi limpezii, cu o bună intuiție în distri-buirea actorilor, și vădînd meticu-lozitatea exercițiului scenic. În comparație cu înfiorătorul spectacol **Mătrăguna** de Machiavelli, din stagiunea gălățeană trecută, **Oamenii cavernelor** exprimă un reviriment spectaculos al lui Mihai Lungeanu. Totuși, nu încă o revelație.

SEBASTIAN-VLAD POPA

ȘI TOTUȘI...

VÎRCOLACI, VAMPIRI, STRIGOI... (A MURIT TAREKIN) de A. Suhovo-Kobilin. Traducere de Al. Filipescu și Tatiana Berindei • TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA • Data premierei: 20 octombrie 1992 • Regia: Grigore Gonța • Decor și costume: Alexandru Radu • Distribuția: Lucian Iancu (Maxim Kuzmlci Varavin, Căpitanul Polutatarinov), Eugen Mazilu (Kandid Kastorovici Tarekin, Sila Silici Kopilov), Emil Birlădeanu (Antioh Elpidiforovici Oh, Al treilea funcționar), Vasile Cojocaru (Ivan Antonovici Raspluev), Titus Gurgulescu (Primul funcționar, Moșierul Civankin, Al patrulea creditor), Liviu Manolache (Al doilea funcționar, Șatala, Al treilea creditor), Diana Cheregi (Al patrulea funcționar, Kristian Kristianovici Unmöglichkeit), Valentina Bucur-Caracasian (Flegmont Egorici Popugaicicov, Primul creditor), Carmen Enea-Tomescu (Liudmila Spiridonovna Beandahlistova), Ana Mirena (Mavrușa), Nina Udrescu (Pahomov), Iulian Enache (Kaciala, Al doilea creditor), Maria Nestor (Vanicka).

