

ghetoul din Vilna este atestată documentar. Ce a fost acest teatru - „o încercare de a revărsa puțină lumină în aceste vremuri întunecate”, o diversiune „pentru a nu aprinde scînteia răscoalei”, sau o blasfemie : „Cum poți să joci într-o piesă la trei săptămîni după masacru, cînd singele nu s-a uscat încă ?” ? Cîte ceva din toate. Ambiguitatea replicii pe care o poate da arta, cînd moartea cîștigă lupta, este prezentă de la bun început : încercarea actriței Ooma (Ilinca Tomoroveanu) de a distrage atenția ofițerului nazist printr-un monolog al artei înalte este sortită eșecului, oricît de strălucită ar fi performanța. Artă nu poate face pe nimeni mai bun și tot ceea ce „produce” trupa din ghetou nu este decît imaginea armonioasă a răului - dacă se poate spune așa. Piesa din piesă despre raționalizarea insulinei este fără sfîrșit fericit. Și nu întîmplător, tot pe scena din scenă se petrece unul din episoadele cele mai dramatice : momentul în care Gens, comandantul evreu al ghetoului, încearcă - sub ochii nemților - să-i salveze pe copiii condamnați. Nu cu viața rivalizează arta, cum a considerat „o anumită parte” a esteticienilor, ci cu moartea și în această competiție, victoriile - atîtea cîte sînt - au gust de cenușă. Muzica Dorinei Crișan-Rusu evocă permanent acest scrișnet al neputinței, concretizat și în evoluțiile de grup sau individuale ale membrilor trupei. Teatrul nu poate ține loc de pîine și nici nu e apt să înlocuiască revolta. O demonstrează într-o scenă memorabilă Lina (Cerasela Stan); nu pe scenă, ci în spațiul în care moartea învinge viața îl înfruntă ea pe ofițerul nazist : nici cea mai divină muzică nu-l poate înfrîți pe călăi cu victimele.

În absența lui Dumnezeu, fiecare vrea să-și asume rolul Judecătorului : Kittel (ofițerul nazist) dorește eliminarea celor impuri, Gens (comandantul evreu al ghetoului) acceptă ca pe o necesitate dispariția celor slabi, Kruk (fostul militant comunist) crede că trebuie să supraviețuiască cei buni, Weiskopf (comerciantul) luptă pentru triumful utilului. Argumentele lor capătă substanță emoțională în interpretarea actorilor. Mircea Rusu (Kittel) exprimă patima rece a inteligenței în delir, curiozitatea perversă a celui care deplasează mereu, prin acțiune individuală, granițele răului colectiv. Mircea Diaconu (Gens) nu se străduiește în nici un fel să-și explice personajul, să-l „umanizeze”, să ne facă să-l compătimim. Actorul joacă reținut drama celui care a călcat legea morală în deplină cunoștință de cauză : el are motivații, nu scuze. Reținut, sigur de sine, pare că știe întotdeauna ce trebuie să facă, pentru că înțelege că nu mai e nimic

de făcut; și cînd e, la un moment dat, copleșit, plînsul lui degajă aceeași forță a lucidității niciodată salvatoare. Constantin Dinulescu (Kruk) este însăși neputința : nu se poate raționaliza, prin ideologie, iraționalul. Persecutat în primul rînd de maniheismul propriilor idei, actorul face perceptibil spațiul cuprins între trăiri și cuvintele care le exprimă. Febrilitatea întru profit a lui Alexandru Bindea (Weiskopf) are o tensiune a ambiguității relevantă în momentul „parada modei” (cărui fantezia adecvată la obiect a Adrianei Grand îi dă o tragică splendoare): sluga ticăloasă îl urăște pe stăpînul ticălos, și cu cît este mai cumplit și mai concret blestemul, cu atît este mai evidentă zădărnicia.

„Trupa” este condusă de un actor interpretat de Bogdan Mușatescu cu o infinită grijă față de ipostazele histrionismului etalat, dar și asumat. Intensitatea trăirii tragice de care e capabilă Maia Morgenstern își găsește în rolul cîntăreței Haya un amplu spațiu de desfășurare și faptul că actrița ne-a obișnuit cu performanța nu ne poate împiedica să observăm puterea ei de a

polariza conflictul, de a dota cu mister sordidul vieții. Cerasela Stan, Ilinca Tomoroveanu, Eugenia Maci, Claudiu Istodor și toți ceilalți membri ai trupei introduc fluidul teatralității în desfășurarea spectacolului.

Spectacolul lui Victor Ioan Frunză are o teatralitate bogată, pusă în slujba ideii, atentînd la confortul intelectual al spectatorului, și nu în ultimul rînd la cel fizic. Condiția umană nu este lingușită, victimele nu sînt exonerate de răspundere. Nu e plăcut să auzi asemenea lucruri și să simți cum micile întărituri construite de fiecare pentru uz personal se clatină. Dar tocmai pentru că e așa, nu trebuie acordată nimănui scuza că băncile sînt incomode și că nu toate replicile se aud. Așa cum după premieră s-au mai produs modificări de ritm, în favoarea coerenței, se pot remedia și aceste - aparent - amănunte. Pentru ca importanta izbîndă pe plan intelectual și emoțional, datorată talentului și modernității în gîndire, să-și poată împlini misiunea de avertizare pe care și-a asumat-o.

MAGDALENA BOIANGIU

O „RESTITUIRE” CONVERTITĂ LA „EXPERIMENT”

GOANA DUPĂ FLUTURI de Bogdan Amaru ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data premierii: 31 martie 1993 ● Versiunea scenică și regia: Grigore Gonța ● Scenografia: Lavinia Drișcu ● Ilustrația muzicală: Romeo Chelaru ● Distribuția: Raluca Penu, Cecilia Bărbora (Rodica, modista cu atelier propriu; Beatrice, fecioara lui Farada), Claudiu Bleonț, Dan Puric, Alexandru Georgescu, Eugen Cristea (Dorin, doctor în științe naturale; Farada, cerealist arhimilionar; Brustan, avocat; Ciprian, preot).

Din categoria naivilor ce au crezut că „mizeria universală” poate constitui „parfumul tare al unei credințe în Mai Bine”, Bogdan Amaru (1907-1936) s-a iluzionat cu idealul „proletarului ce va domina secolul XX” și s-a plasat singur în „galeria proletarilor” care frecventau cenaclul „Sburătorul”. De altfel, E. Lovinescu este cel care a definit lapidar „talentul literar, incontestabil, ca o lamă de cuțit” al acestui tînar ce a cochetat deopotrivă cu actoria și gazetăria: „stăpînirea unei limbi plină de sevă regională, și arta de a orna”, „meșteșugul expresiei figurate, al plasticizării și al ritmice stilistice”.

Despre Goana după fluturi, unica sa piesă (scrisă în 1933, pierdută și regăsită, publicată pentru prima oară în revista „Teatrul” în 1967 și jucată în 1968 la Casandra), s-a spus că amintește de modul în care Victor Ion Popa făcea haz de ne- caz, pe un subiect în maniera „risu-plînsu” practicată de G.M. Zamfirescu, prin vervă

apropiindu-se de Tudor Mușatescu, metamorfozînd lirismul de genul Sebastian într-o trăsnaie la G. Ciprian. Lărgind unghiul retrospectiv, s-ar putea descoperi filiera prin care a fost receptat de posteritate Urmuz, această farsă avînd parcă menirea de a umple distanța literară dintre Caragiale, Ionescu și Mazilu, „miticismele” aflîndu-se în drum spre distilerile sarcasmului contemporan.

De aici și importanța gestului făcut de Teatrul Național, care și-a înscris printre obiectivele repertoriale o suită de restituiri din dramaturgia autohtonă. Reprezentația, extrem de vie, într-o viziune ce ar putea fi taxată drept „Intertextualistă”, relevă modernitatea scriiturii printr-un cumul de clișee deopotrivă ale anilor '30 și ale prezentului.

S-a avut în vedere, desigur, indicația autorului: „acțiunea se petrece în București, în fiecare zi”, dar și faptul că eroii sînt tipuri de un comic intrinsec și interșanjabil, tipuri



Claudiu Bleonț și Dan Puric în Goana după fluturi de B. Amaru la TNB

de personalitate care folosesc nediferențiat același fel de limbaj, cu replici puternic acidulate, într-un stil oral pe cît de pedestru pe atît de celest, printr-o juxtapunere de prețiozitate și trivialitate (atenuată de versiunea scenică), culminînd în autopersiflare. Astfel, Grigore Gonța și-a putut pune în aplicare un mai vechi proiect, invitînd publicul la o activă „colaborare la regie”: fiecare actor e pregătît să interpreteze oricare dintre personaje, distribuția serii stabilindu-se prin cuantificarea aplauzelor pe care le primește actorul atunci cînd își anunță la rampă candidatura pentru unul dintre roluri. Deși alegerea se face în mod arbitrar, fiindcă majoritatea spectatorilor nu dețin decît informațiile minime furnizate direct de către virtualul interpret, în funcție de inspirația de moment, se instituie o

stare generală de bună dispoziție, indusă prin senzația că se participă liber la „decizie”.

Această formulă originală, prin caracterul imprezibil al configurării finale a spectacolului, prin refuzul încorsetării, stimulează atît interesul și imaginația publicului cît și creativitatea interpreților, cărora li se acordă într-adevăr o libertate considerabilă în recrearea piesei, ei jucînd cu o plăcere nebună în contre-emploi sau travesti și chiar – în final – alternativele toate.

Bruna Raluca Penu (al cărei diapazon cuprinde deopotrivă registrul tragcului melodramatic și pe cel al umorului caustic) și blonda Ceciliz Bărbora (ingenuă serafică, dar și comică) își dispută patru

roluri: Rodica, modista generoasă, o Mița Baston senin resemnată; Beatrice, năzuroasa fată de bani gata, o Didina Mazu incipientă; ucenicul croitor, o altă callă Spiridon, și micuța florăreasă, oricînd dispusă la... tandrețe și abjecție. Claudiu Bleonț (ironist fin, creator al unor compoziții insolite, capabil să surmonteze orice „handicap” de vîrstă sau condiție socială), Dan Puric (temperamental înclinat spre caricatură), Alexandru Georgescu (actor de mare mobilitate spirituală), Eugen Cristea (bogat colecționar de ipostaze inedite) luptă și ei pentru patru roluri; doctorandul în științe naturale Dorin, un Venturiano anticipîndu-i pe nebunii fățarnici; cerealistul multimilionar Farada, un Jupîn Dumitrache ajuns la stadiul magnatului Bucșan; avocatul Brustan, un Ipingescu „enciclopedist” de ocazie; preotul Ciprian, vorbind cu aceeași evlavie și de cele lumești și de cele sfinte, polarizînd grotescul situațiilor absurde asemeni pompierului din **Cîntăreața cheală**.

Dansînd și cîntînd la pian, la chitară sau din gură, artiștii asigură acelei perioade, a romanței și tangoului, culoarea temporală „retro”. Culoarea locală a mahalalei e sugerată vizual prin cîteva perne, husele indicînd parvenitismul pretins aristocratic, iar cortina de voal figurează nostalgia unor ființe încremenite în eterna banalitate.

IRINA COROIU

CUM S-A MAI (TOT) VĂZUT...

„Mai actuală decît oricînd, aici și pretutîndeni” se spune despre multe dintre comedii satirice, astfel încît ajungi să te întrebi dacă e vorba de un merit al textului ori de un cusur al lumii pe care acesta „o zugrăvește”. În cazul comediei lui Dario Fo **Porunca a șaptea** este suficient să-i notezi subtitlul – **Fură ceva mai puțin** – ca să-ți dai seama că adevărul e măcar la mijloc, dacă nu va fi luat-o repejor spre cea de a doua explicație. În prezent, ziarele și guvernele italiene se fărîmă sub povara dezvăluirilor privind corupția, ziarele (și atît!) românești se fărîmă și ele sub povara acelorași știri de senzație, astfel încît **Porunca a șaptea** pare scrisă anume, la comandă, pentru deplina „ancorare în realitate”. Deși au trecut decenii de la apariția lui, textul își păstrează, așadar, acuitatea tematică și deopotrivă meritele legate de inventivitatea în crearea situațiilor, gust al surprizei, un anume sarcasm voios, scriș-nit-amuzat. Poate Fo nu este cel mai important dramaturg al contemporaneității, cum eram tentați să credem atunci cînd îl descopeream, în anii '60-'70, dar el oferă întotdeauna (și **Porunca a șaptea** nu face excepție) prilejul unor spectacole „de public” în care totuși risul nu este stîrnit de brînciuri și ghionți.

De public este și montarea pe care o

semnează la „Bulandra” Gelu Colceag, de public destul de indulgent însă, am fi îndemnați să adăugăm. Spectacolul nu e prost, dar e teribil de convențional, te amuză cîteodată, dar nu te surprinde mai niciodată, ba uneori te și plictisește, ceea ce pentru genul în cauză nu e chiar un titlu de glorie. Există și „delicte” de gust (la nivelul regiei, dar și al scenografiei și interpretării) – nici acestea însă grave, nici acestea „cum nu s-a mai văzut vreodată”. De fapt, cam totul este „cum s-a mai văzut”. Și nu o singură dată...

Senzația de prospețime, de autenticitate, plăcerea descoperirii (și a urmării) actului artistic am resimțit-o doar în legătură cu interpretarea științietoară (efectiv științietoară) a Marianeî Mihuț, în „mîinile” căreia naivitatea, farmecul, viclenia, onestitatea, duișoia, maliția devin o pastă fină, omogenă, modelabilă în mii de chipuri. În general, este riscant să îndemni pe cineva să vadă un anume spectacol, să-i garantezi (!) că se va bucura văzîndu-l. Dacă aș îndemna un spectator să vadă **Porunca a șaptea** i-aș spune însă „du-te să vezi o **actriță**” și în felul acesta e limpede că n-aș risca nici un reproș. M-aș alege, precis, cu mulțumiri.

CRISTINA DUMITRESCU

PORUNCA A ȘAPTEA (Fură ceva mai puțin) de Dario Fo. Traducerea: Angela Ioan ● Versiunea scenică și textele cîntecelor: Gelu Colceag (versuri din William Shakespeare și Marin Sorescu) ● **TEATRUL „BULANDRA”** ● Data premierii: 8 aprilie 1993 ● Regia: Gelu Colceag ● Decoruri: Mihai Mădescu ● Costume: Luana Drăgoescu ● Muzica: Mircea Octavian ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuția: Petre Lupu (Gropar 1, Hoțul, Nebun 7), Mihai Gruia Sandu (Gropar 2, Șantajistul, Nebun 6), Doru Ana (Gropar 3, Procurorul general), Ion Lemnaru (Gropar 4, Profesorul), Mariana Mihuț (Enea), Cornel Scripcaru (Coșciugofobul), Cristina Buburuz (Soția coșciugofobului, Cocota 1, Nebun 5), Emilia Popescu (Dama de consumație, Nebun 4), Luminița Gheorghiu (Cocota 2, Sora 1, Inger 2), Mirela Gorea (Cocota 3, Sora 2, Inger 1), Maria Eremia (Cocota 4, Maica superioară, Nebun 3), Claudiu Stănescu (Comisarul), Constantin Dragănescu (Directorul cimitirului), Adrian Ciobanu (Indian 1, Cocota 5, Nebun 2), Marius Galea (Indian 2, Cocota 6, Nebun 1), Radu Gabriel (Excelența sa, Mortul iugoslav).