

visurile. onoare, justiția, viața se pot scoate la meza.

Opțiunea regizorului Kincses Elemér are o legitimitate dureroasă: cred că drama lui Dürrenmatt, astăzi și aici, în condițiile economice existente, în plină tranziție, în plin proces de pauperizare, dobândește un impact mai mare decât a avut vreodată pe aceste meleaguri. Spectacolul începe cu imaginea gării mizere, insalubritate dusă până la extrem – oriunde în lume, gara reprezintă cartea de vizită a localității respective. Persoanele aflate în acest spațiu al așteptării sunt blazate, lipsite de elan. Sosirea eroinei atrage după sine schimbarea tonusului. Începe, pur și simplu, o mică reformă. Metamorfoza mentalității e redată foarte bine de numeroasa trupă de actori, iar cea a situației materiale, prin excepționalele decoruri și costume concepute de Labancz Klára. În contrast cu actul întâi, în care domină negrul și griul, dând lumii de pe scenă o tentă sumbră, apăsătoare, în actul al doilea spațiul de joc se lărgiște, cromatica se îmbogățește. Efectele vizuale create de cuplul Kincses–Labancz sunt formidabile, decorurile – gigantice, costumele – somptuoase. Finalul spectacolului este cutremurător: îmbogății peste noapte, vânduți „diavolului” care părăsește victorios orașul și aserviți „doamnei în negru” ce seamănă moartea pe unde trece, oamenii s-au degradat până la nivelul unor vietăți primare: Güllen devine un ghem de viermi.

Pentru rolurile principale, regizorul a mizat foarte inspirat pe cuplul de actori „nedespărțiți” Farkas Ibolya (Claire Zachanassian) și Lohinszky Lóránd (Alfred III). Excepționalele lor evoluții fac ca simpatia spectatorilor să oscileze în permanență pe parcursul acțiunii. Farkas Ibolya apare ca o epavă umană, cu proteză nu doar la o mână și la un picior, ci și în suflet; e o mașinărie înconjurată de oameni-roboti, arborând drapelul justiției și al adevărului – un personaj de care, până la urmă, ne îndepărtăm scârbiți. III al lui Lohinszky Lóránd parcurge un traseu invers: îl condamnăm pentru gestul său din tinerețe, pentru iresponsabilitatea sa, îl disprețuim, dar, treptat, îl vom compătimi, ne vom atașa de el. Personajele capătă statura eroilor de tragedie antică: Medeea și Iason, după cum însuși Dürrenmatt sugera.

În roluri secundare se remarcă evoluțiile lui Tóth Tamás, Biluska Annamária și Bartis Ildikó, ale lui Györfly András, Kozsik József, Tátaí Sándor, Csérgöffy László, Kárp György, precum și prestația studenților din anii II și III –actorie ai Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureș.

PROFIL DE PREȘEDINTE de Naftali Ironi. Traducerea: Nicu Horodniceanu ● **TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU” DIN BRAȘOV** ● Data reprezentației: 26 februarie 1995 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Mihai Lungeanu ● Distribuția: Paula Ionescu (Ana), Viorica Geantă Chelbea (Barbara), Mircea Andreescu (Edgar), Mihai Giurițan (John), Nina Zăinescu (Sally).



Într-un interviu, în avanpremiera spectacolului brașovean, Naftali Ironi mărturisea satisfacția bunei sale colaborări cu directorul de scenă Mihai Lungeanu și își întemeia mulțumirea pe sfaia acestuia de a-i tulbura, cu un amplu caiet regizoral, dramaturgia. După opinia mea, e aici o neînțelegere: de regulă, dramaturgii își feresc în fața regizorului doar textul așazicând literar, amoreați de replică - li se par, toate, memorabile -, ei ignorând că dramaturgia e deopotrivă lucrarea direcției de scenă, a scenografiei cu „catoptrica” ei surprinzătoare și, nu în ultimul rând, o uneltire actoricească; într-un cuvânt, e lucrarea **teatrului**. În fiecare dintre aceste segmente e ascuns dramaturgul: deducerea dintr-un text a rolurilor personajelor e ea însăși o **concepție** și e **deciziunea personală** a regizorului alegerea modului particular în care se va reflecta în roluri o mișcare de ansamblu, cu atributele și sensurile lumii întregi. Mediul

de joc creat de scenograf e, la rândul-i, un mediu creator de relații, raporturile între personaje schimbându-se așadar și în funcție de acest spațiu inventat, de puterile locului. În fine, există „un sentiment regizoral al interpretului”, cum observa mai demult venerabilul V. Silvestru; prin asimilarea de idei de la coordonator, interpretul înrăurește, după chipul și asemănarea sa, gândirea aceluia, actorul devine co-regizor: nu vom avea niciodată o autentică și impresionantă interpretare dacă acesteia îi lipsește spiritul critic. Prin urmare, regia, interpretii, decorul nu atentează la viața textului dramatic, dar, cel mult, îl provoacă. Este tocmai o provocare dramaturgică: o lume cu semnificații latente e pusă acum să devină o lume trăind și tresărind sub sensuri.

Ce a lipsit, așadar, într-o măsură, spectacolului cu **Profil de președinte** a fost, mi se pare, provocarea; poate, mai exact, buna provocare. Astfel, piesa, un eseu politic interesant, adică potrivit unei comunicări lesnicioase, a rămas mai degrabă o piesă-dezbatere, de felul „teatrului seminar” propus la noi de un prestigios gânditor. Deși (cum însuși ne încredințează) lui Naftali Ironi i se pare reprobabilă cultivarea în continuare, la apuseni, a literaturii politice - un tic al societăților precomuniste și o tehnică de pseudoeviaziune, în „socialismul real” -, el a cantonat, cu **Profil de președinte**, în această arie. Teatrul politic a fost, peste tot în Est, și N. Ironi știe bine acest lucru, numai o modalitate de a raționaliza minciuna politică: încercare de a explica istoria prin ideologie. Cum se explică, în



Scenă din Profil de președinte de Naftali Ironi la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov (regia: Mihai Lungeanu)

STRACULA ATTILA



acest caz, opțiunea autorului? Va fi fiind și el doar prizonierul ticului ideologic? Are, cred, o motivație mai serioasă. Dacă morala fabei istorice comuniste n-a fost pe deplin înțeleasă, celui poposit la un moment dat în democrația occidentală i se vor dezvălui și alte mecanisme care au alimentat și nutresc încă neînțelegerea: mass-media ca ofertă de iluzii și de.. credibilitate. Lăsând perplecși pe autohtoni, mass-media apuseană va hipnotiza cu atât mai vârtos pe novicele neînregimentat. Sunt aci, concertate, vizualizarea agresivă, filmul acela permanent, amănunțirea evenimentțială, cadența nevrozei. Dacă în socialismul real personajul politic era desantat de la centru în camuflaj și blindaj ideologic, noul areal îi va vinde răsăriteanului strămutat, prin mijlocirea ustensilului sofisticat al electronicii, personaje preparate, modelate fizic și psihologic. Etc.

Așadar, la Naftali Ironi modalitatea teatrului politic din ținuturile de baștină a îndurat modificări destul de consistente după statornicirea lui în țara de adopție. Toate aceste deosebiri puteau fi fructificate, din punct de vedere spectacologic, într-o măsură mai mare. Sebastian Costin, cronicarul de la „Viața Noastră” (Israel), are dreptate: deși sub presiunea teoreticului, piesele lui N. Ironi nu se sufocă, totuși, la primejdioasa apăsare; ilustrând teze și concepții estetice, personajele nu conțin, cu toate acestea, a avea carne și sânge; regizorii și actorii ar trebui să fie încântați de confruntarea cu această dramaturgie. N-a fost, din păcate, să fie chiar așa, teatrului brașovean rămânându-i totuși meritul de a fi pus în fața spectatorului român un autor demn de reținut. De numele lui, am impresia, se va mai auzi.

Să nu-i uit, de aceea, pe realizatori. Referitor la reticențele și inhibiția regizorului am vorbit mai sus; cred că ele se vor estompa în timp, de această necesară detentă fiind, desigur, conștient Mihai Lungeanu însuși. Interpreții - mai toți, nume cu prestații remarcabile în instituția brașoveană (îi remarc aci, în ordinea mea, pe Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Nina Zăinescu, Mihai Giurișan, Paula Ionescu) - s-au achitat conștiincios de indicațiile coordonatorului de spectacol, dar stă, firește, în puterea lor să-și îmbunătățească execuțiile. Poate că acceptând și sugestia eminentului coregraf Y. Margolin (cine nu și-l amintește de la ediția din 1993 a Festivalului Internațional de Teatru Contemporan?), aci pe post de comentator, anume că la N. Ironi trebuie citită mai atent o anume artă a mișcării, o „viteză considerabilă într-un spațiu închis”.

AUREL BRUMARU

TEATRUL COMIC DE EUGEN IONESCU

JACQUES SAU SUPUNEREA ȘI VIITORUL E ÎN OUĂ, după texte omonime de Eugen Ionescu ● **ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM** ● Data reprezentației: 23 februarie 1995 ● Regia: Gelu Colceag, Tania Filip, Valeria Sitaru, Radu Gabriel ● Scenografia: Cristian Zamfirescu ● Costumele: Velica Panduru ● Distribuția: Marius Florea (Jacques), Gheorghe Ifrim (Jacques Tatăl), Frosa Cercel (Jacques Mama), Cristian Crețu (Bunicul), Maria Buză (Bunica), Alina Berzunțeanu (Roberta), Radu Zetu (Roberta Tatăl), Maria Ciungu (Roberta Mama).

Cred în justetea observației lui Gelu Colceag, potrivit căreia la A.T.F. se creează momente de foarte multe ori neegalate pe scenele de teatru profesioniste din București sau din țară. Ne-o dovedește chiar spectacolul domniei-sale, **Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă**, după Eugen Ionescu, cu studenții pe care-i îndrumă ca profesor, la concepția montării contribuind, nu în mică măsură, și asistenții universitari Tania Filip, Valeria Sitaru și Radu Gabriel. Performanța este cu atât mai impresionantă cu cât studenții sunt în anul II de studiu și cu cât izbutesc să afirme, pe scena de la „Casandra”, câteva individualități. Alături de

dascăli, și critica va fi obligată să le urmărească de timpuriu.

Directorul de scenă circumscrie cu subtilitate un teritoriu stilistic - aș spune, inedit - pentru reprezentarea dramaturgiei lui Ionescu: nici realist, dar nici adaptat exigenței de a reflecta prin gest-comportament calitatea limbajului, disfuncțiile comunicării verbale. Acest teritoriu se definește printr-o reprezentare intertextuală, ca sumă de aluzii, niciodată ostentative, la commedia dell'arte, la teatrul de revistă și la comedia burgheză, într-un discurs marcat de schimbări de registru alerte și surprinzătoare. Astfel încât Jacques, cu finețe interpretat de Marius Florea, apare asemeni unui Arlecchino dispus să răstoarne datele destinului său teatral, refuzând o Colombina (Roberta) pe care Jupân Anselmo (Radu Zetu, în rolul Roberta Tatăl) i-o aruncă în brațe cu de-a sila. Comedia lui Eugen Ionescu este, pe scena studențească, o istoric galantă răsturnată, pigmentată deopotrivă cu aluzii la stilul buf și inspirate trouvaille-uri absurde. Adresarea este nuanțată, sinceră, impresionantă prin naturalitate. Se eliberează de tentația insinuării sau a recursului la soluția învederată a recitării monocorde, eliptice a replicilor. Acestea, fiind rostite de persoane sensibile, nu de fanteze

umanoide. scot la lumină sămânța de umor caragialesc și mai puțin urmuzan din textul lui Ionescu și „umanizează” conflictul. Fără a specula notele grave ale discursului dramatic, dimpotrivă, angajând toate resursele histrionice în exprimarea cât mai neocolită a comicului, studenții lui Gelu Colceag dau Savoare unui univers pe care ne-am obișnuit, din alte exegeze, să-l trăim copleșiți de teroarea apocalipsei.

Totodată, evitând cu gust remarcabil ispitele căderii în derizoriu, actorii se bucură din plin de generozitatea și eficiența soluțiilor dramatice propuse și interpretează cu spontaneitate. Chiar și când se întâmplă să rădă de propriile replici comice (urmăriți-o cu atenție pe simpatica și agila Frosa Cercel în Jacques Mama), surpriza nu vine decât să înțească participarea publicului. Alături de cei pomeniți până acum se cuvine a fi elogiați (dar nu cu indulgența prescrisă vizionării unui spectacol studențesc) în primul rând Gheorghe Ifrim (Jacques Tatăl), de un rafinat simț al comicului, și Alina Berzunțeanu, pentru interpretarea nuanțată, matură, în dificilul rol Roberta, apoi Maria Buză, Maria Ciungu și Cristian Crețu.

SEBASTIAN-VLAD POPA