unui om ce se îngroapă de viu pentru a nu mai vedea răutatea lumii, dar și la dezastrul unei ființe care s-a socotit fără măsură între ceilalți și care e victima propriului orgoliu.

Emil Coșeru ține cu iscusință în echilibru această dublă posibilitate de interpretare a personajului, fiind foarte explicit în definirea lui, mai ales verbală, conformă cu viziunea regizorală, dar lăsându-i un subtext subtil pentru o virtualitate pe care actorul nu o exclude. Rolul acesta este pentru Emil Coșeru o izbândă. După ce am avut rezerve față de un Oedip a cărui profuzime tragică nu fusese atinsă decât în unele pasaje, îl găsim acum într-o evoluție scenică foarte bine articulată și controlată pe toată întinderea ei, în ciuda faptului că e foarte diversă: de la buna-dispoziție, de la exuberanța generozității (inconștiente?) din prima parte, la șocul descoperirii adevărului dureros că s-a înșelat, că a judecat greșit, că nu și-a dat seama de adevărata fire a oamenilor, și până la partea finală, în care suferința îl copleșește (se aud, aici, ecouri din Lear și din Filoctet) și în care mizantropia personajului explodează în imprecații ce par a cutremura întregul univers; actorul își adecvează mijloacele – stărilor, joacă mai întâi degajat, cu gesturi largi și elegante, punându-și farmecul personal în serviciul personajului, pentru ca apoi să schimbe tonalitatea și atitudinea, să devină crunt în rostire și contorsionat în ținută, în gestică, în mișcări, reușind să umple spațiul vast al pustiului unde se refugiază cu suferința și ura cosmică pe care personajul le degajă. Vechile precipitări ale rostirii sunt acum mai puțin evidente, deși nu lipsesc.

Exact și convingător e și Adrian Păduraru în susținerea partiturii lui Apemantus, filosoful cinic, căruia actorul îi conferă cuvenita demnitate și luciditate tăioasă, colorată de sarcasm. Adi Carauleanu îl interpretează pe Flavius – singurul om cinstit și devotat din această lume hulpavă și depravată – cu o bonomie cuceritoare, strădania personajului de a-și trezi la realitate stăpânul fiind reliefată de actor cu mijloace simple, de mare eficiență dramatică: vocea caldă, gestul reținut, sinceritatea sentimentului se adună într-un personaj frumos, purtat în scenă cu mare exactitate.

Grupul prietenilor-trădători (Sempronius, Lucius, Lucullus, Poetul, Pictorul) are unitate în diversitatea interpretării pe care i-o asigură Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Dan Aciobăniței, Ion Sapdaru și Const. Pușcașu – fiecare cu nuanțe particularizatoare bine subliniate, mai ales în cazul primilor trei. Mai puțin convingător e Const. Avădanei, al cărui personaj – Alcibiade – nu are forța ce i s-ar cere unui oștean vestit, prin a cărui acțiune războinică este curmat răul dintr-o Atenă subminată de depravare, de corupție și imoralitate. De altfel, actorul e pus în situații dificile de ideea regizoarei de a-l „monta" într-un fel de „mașină de război" alcătuit din ostași cu scuturi și suliițe, mașină ce apare de două ori pe scenă, având un efect plastic deosebit și fiind iscusită ca invenție scenică, dar rămânând ineficientă față de scopul propus din cauza alcătuirii ei din persoane neimpunătoare și a mișcării timide, moi, nesigure pe care ele o practică. Această „mașină de război" ar fi trebuit să cutremure scena și să impună un sentiment tonifiant, de siguranță, de garanție că există o forță ce poate reteza răul din rădăcină; în realitate, ea nu produce – cum spuneam – decât un efect plastic. E singura adevărată neîmplinire a spectacolului; și e păcat, pentru că ideea regizorală și scenografică rămâne valabilă. Și, pentru că am ajuns la scenografie, să notăm că aceasta e una dintre componentele cele mai solide ale spectacolului, Rodica Arghir concepând decoruri și costume nu doar adecvate epocii, ci și deosebit de frumoase ca plastică, funcționale și capabile să confere spectacolului unitate de idee și stil. Ansamblul imaginii scenice nu poate fi însă cuprins și prețuit de spectator la reala lui valoare pentru că – probabil dintr-un capriciu regizoral – spectatorii nu stau în sală, ci pe scenă, în imediata apropiere a interpreților, în ciuda faptului că, așa cum e gândit și conceput, spectacolul pretinde o privire de la distanță. Fără această perspectivă necesară, ochiul spectatorului se pierde în amănunte, decupează, fără voia lui, fragmente de imagine, pierzând armonia, unitatea întregului.

Să fie, oare, potrivită sacrificarea unui spectacol bun și frumos de dragul ideii la modă a „spațiilor neconvenționale"?

ȘTEFAN OPREA

ZBOR FĂRĂ ARIPI

MADÁRKA (Mica pasăre) de William Wharton. Traducerea: Falvay Mihály. Dramatizarea: Sízner Ildikó ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară ● Data reprezentației: 21 octombrie 1994 ● Regia: Kincses Elemér ● Decoruri și costume: Labancz Klára ● Distribuția: Kozsik József (Mica pasăre – Birdy), Tatai Sándor (Alfonso), Nagy József, Csergőffy László (Maiorul).

***

Repertoriul secției maghiare a Teatrului Național din Târgu-Mureș se prezintă destul de multicolor. Muzicalul **Fii bun până la moarte** de Móricz Zsigmond–Miklós Tibor–Kocsák Tibor, **Comedia erorilor** de William Shakespeare, reluarea montării din 1985 cu piesa **Cui i-e frică de Virginia Woolf`?** de Edward Albee și premiera **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt sunt doar câteva repere ale stagiunii. Întru completarea listei de titluri vine spectacolul prezentat în Sala Mică și având titlul **Madárka – Mica pasăre** de William Wharton.

În marea competiție literară americană, apar anual nume noi, într-un număr considerabil. Dintre ele, foarte puține se mențin la suprafață. William Wharton „erupe" în anul 1978 cu romanul intitulat „Birdy – Mica pasăre", obținând premiul de debut. William Wharton este, de fapt, pseudonimul literar al unui pictor-scriitor sau scriitor-pictor, născut în anul 1926 în statul Pennsylvania, într-o familie de origine irlandeză. Al doilea război mondial îi spulberă șansele de a urma cursurile unei facultăți; Wharton se înrolează în armată. Unele întâmplări zguduitoare trăite pe front apar reflectate în monologurile lui Alfonso din „Birdy", dar mai ales în romanul „Midnight clear" (La noapte se va însenina), apărut în anul 1982. Debarcând în Normandia, participă la luptele din Codrii Ardenilor, până la victorie. După reîntoarcerea în America, se pare că a intrat în învățământ, îndeletnicindu-se cu pictura. La începutul deceniului al șaselea trece Atlanticul, stabilindu-se la Paris împreună cu familia. Se autodefinește drept un „pictor care scrie". În romanul „Scumbler", din 1984, își expune **ars poetica,** scriitoricească și plastică totodată: „Sunt convins că picturile mele sunt niște...

bazaconii. Nu le fac pe o pânză absolut goală, iar lucrurile nu le pictez așa cum se văd ele în realitate. Pictez lumea precum vreau s-o văd. Iată această întâmplare, această carte („Scumbler" – **n.n.**): desigur, asemenea oameni există, toate acestea există, dar eu nu le povestesc precum au fost-sunt. Eu nu sunt reporter... M-aș plictisi la nebunie dacă ar trebui să scriu procese-verbale exacte despre simple fapte, întâmplări, chestiuni, istorioare, oameni. Cu siguranță v-ar plictisi și pe dumneavoastră. (...) Dar sentimentele, impresiile descrise aici sunt adevărate și fidele pe cât pot fi eu de fidel. Acestea sunt sentimentele mele".

Romanele lui William Wharton sunt în mare măsură autobiografice. Titlurilor amintite li se alătură, în acest sens, și romanele „Dad" (Tata), apărut în anul 1981, și „Pride" (Mândrie) din 1985.

Realistul Wharton al contemporaneității cinice și blazate nu-și tăinuiește sentimentele. Credința în adevărurile etern omenești, în valorile umane fundamentale nu-l împiedică să se lanseze în tărâmuri transreale. Această caracteristică o putem descoperi cu ușurință în „Birdy": o mare parte a cărții se ocupă de o știință neobișnuită, **canariologia**, ce umple paginile de jurnal ale adolescentului numit Birdy. Privite la rece, paginile despre comportamentul și obiceiurile canarilor nu prezintă prea mare interes; totuși, cartea a fost un best-seller în America. Birdy este un ins ieșit din comun, călăuzit de legi și reguli proprii, urmându-și fanatic calea, obsedat de o idee poetică: omul este capabil să zboare, liber precum păsările, cu ajutorul **voinței**. Această credință nu poate fi spulberată nici de eșecuri, nici de clinicile psihiatrice. Reeducarea întru normalitate nu-i anulează speranța eliberării din spitalul de boli mintale prin avântare în văzduh.

Adolescentul Birdy, trăind undeva la periferia Philadelphiei – oraș ce evocă Drepturile Omului, toleranța etc. –, cochetează cu ideea zborului, pasionat fiind de creșterea porumbeilor. Perioada sa „colombiană" ia sfârșit o dată cu încercarea de a se lansa în zbor, împreună cu prietenul său Alfonso, de pe un rezervor de petrol – experiment aproape mortal. Incendierea de către tatăl său a „casei" porumbeilor îl va orienta spre studiul canarilor, răstimp în care Al se antrenează, participă la competiții sportive, curtează fetele. Visul lui Birdy devine pentru el realitate, transformând realitatea în vis. Contactul cu micile vieţuitoare îl metamorfozează psihic în pasăre, printre ele regăsind căldura familială, sentimentul libertății, dragostea, împlinirile de toate felurile (inclusiv pe plan sexual). Dar realitatea, din păcate, e nemiloasă. În lumea oamenilor, Birdy va fi internat într-un spital de psihiatrie unde se întâlnește cu fostul său amic, Alfonso, întors rănit de pe front. Viitorul acestuia din urmă depinde de reușita vindecării prietenului său. Bântuit de imaginea coșmarescă a războiului, Al își reevaluează noțiunile de normalitate și demență, pentru ca, în finalul romanului, să-și ia zborul alături de un Birdy „însănătoșit".

Ideea spectacolului semnat de regizorul Kincses Elemér se poate rezuma astfel: suntem cu toții prizonieri. Captiv este adaptabilul, captiv este și rebelul. Doar coliviile diferă (decor sugestiv, creat de Labancz Klára). Totuși, sunt colivii. Trebuie evadat de-acolo. Unde? În existența umană ideală? Există oare așa ceva? În lumea obișnuită, cotidiană? De-acolo vine Al cu aripile frânte. Întrebări la care nu există răspuns. Totuși trebuie evadat! Să te înscrii într-un zbor planat. Foarte sugestiv a fost conceput finalul spectacolului: din imensa colivie (celulă de spital, totodată), eroii captivi ies printre gratii spre public, într-o stare catarctică de bucurie, lovindu-se de zidul invizibil înălțat de sufletele spectatorilor care, la rândul lor, sunt captivii sălii de spectacol care, la rândul ei, este captiva teatrului, aflat și el în captivitatea orașului, și tot așa, până la limita Pământului. Numai că nici Pământul nu este liber, se află în captivitatea sistemului solar, care... Ce-i de făcut în atare situație? Trebuie înaintat. „Eu am picioare pentru hoinăreală, tu ai ochi, să vezi pe unde călcăm", deci putem merge înainte împreună; cu o singură condiție: să ne regăsim. Suntem în stare de asta? Trebuie!

Rolul maiorului-medic psihiatru este interpretat alternativ de actorii Nagy József și Csergőffy László. Primul se rezumă la vociferări – ce stau bine unui ofițer superior, nu? –, secondând cuplul Birdy-Al; cel de-al doilea își îmbogățește personajul, reușind o implicare organică în spectacol. Alfonso, în interpretarea actorului Tatai Sándor, este credibil din primele momente ale spectacolului, făcând evidentă o combustie interioară puternică. Eroul aduce uneori o licărire de bună-dispoziție în spectacol. Cred că Tatai Sándor se află la cel mai reușit rol al carierei sale.

Surpriza și revelația montării este însă interpretul rolului Birdy, actorul Kozsik József. Trăirile lăuntrice intense în scenele mute din spital emană durere și suferință, materializate în șiroaiele de lacrimi ce-i curg minute în șir pe obraji. Trecerile bruște la momentele de flashback și invers actorul le face cu multă ușurință, deși acestea pretind o concentrare maximă din partea lui. Interpretarea impecabilă a celui mai complex rol al spectacolului denotă seriozitate, ambiție și har actoricesc.

Analizând minuțios și subtil, dar mai ales simțind adânc sentimentul zborului, Kincses Elemér a creat un spectacol clar și frumos. În caietul-program își motivează opțiunea pentru text prin gânduri ce definesc totodată concepția regizorală: „Vă mărturisesc: eu însumi sunt o pasăre. Cel puțin simt o dorință nețărmurită de Libertate, încă de la naștere. În schimb există un adevăr exasperant, de netăgăduit: nici o pasăre nu a rămas în aer pentru veșnicie".

STRACULA ATTILA

CĂUTÂND POZIȚIA PIERDUTĂ

TŰVE-TEVŐK (Căutătorii) de Illyés Gyula ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA ● Data reprezentației: 12 martie 1995 ● Regia: Sándor János (Ungaria) ● Decoruri și costume: Mira János (Ungaria) ● Muzica: Csíky Csaba ● Coregrafia: Valkay Anna ● Distribuția: Mátray László (Jupânul), Gáll Annamária (Jupâneasa), Deák Irén (Mireasa), István István (Ucenicul), Ferenczy Annamária (Mama mirelui), Higyed Imre (Tatăl mirelui), Dukász Péter (Mirele), Fall Ilona (Servitoarea), Magyari Etelka (Servitoarea mică), Nemes Péter, Majorán Attila (Nuntași).

**

O dată cu numirea tânărului actor Demeter András în funcția de director al Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara, care poartă numele marelui dramaturg clasic maghiar Csíky Gergely, instituția a făcut o hotărîtoare cotitură repertorială și calitativă. Stau mărturie două dintre spectacolele sale, care au avut premiera în prima parte a stagiunii.

Căutătorii este o piesă pe care Illyés Gyula, scriitor de seamă al literaturii maghiare, o califică drept comedie rustică, inspirată din snoave și povești populare. Autorul notează în prologul