

nelinește, amuzament amar. Am acceptat apariția frumoasei Dany (Tamara Popescu) pe mișcări de dans, într-un cadru alcătuit, în fundul scenei, prin ridicarea cortinei și degajarea unui spațiu dispus pe orizontală, ca o fâșie la jumătatea peretelui. Dar am fost mai puțin entuziasmată de refacerea aceleiași deschideri pentru etalarea unor coroane mortuare și a unei dansatoare adevărate, înger prevestitor de moarte. Repetarea soluției a dat impresia de lipsă de fantezie și nu a funcționat ca semn cu valoare de comunicare. În schimb, prezența Ucigașului a fost foarte inspirat gândită: Smaragda Olteanu a apărut ca o umbră ce se târa pe jos, urmărindu-l, chinându-l și, în cele din urmă, înăbușându-l pe Béranger.

Decorul final era o completare și o continuare a celui de la început, dar în locul perdelelor întunecate s-au ivit acum gratii și garduri metalice, subliniindu-se ideea de clausturare, de închisoare fără de ieșire.

Pentru tânărul regizor, piesa lui Eugen Ionescu a fost o metaforă a morții și a distrugerii iminente, a totalei lipse de lumină și salvare. Au fost atenți la notele grave ale textului și Valentin Mihali, și Angel Rababoc, care i-au realizat intențiile și i-au înțeles propunerile, dar m-a surprins ocolirea intenționată, atât din partea regizorului, cât și a interpreților, a umorului lui Ionescu. Dacă au fost momente comice, precum episoadele cu polițiștii sau cu demonstrații ori apariția Patronului (Theodor Marinescu), ele s-au apropiat mai mult de grotesc. Apreciez seriozitatea tinerei generații, dar nu trebuie uitată nici forța de regenerare a râsului. Nu este vorba de râsul stâmit de o comedie de situații, de paradoxurile lui G.B. Shaw, de ironia rafinată a lui Oscar Wilde sau de inventivitatea scilicitoare a lui Feydeau, ci de râsul ce ne ajută să suportăm, distanțându-ne, absurdul existenței.

Theodor Cristian Popescu nu a vrut să rădă și nu ne-a lăsat nici pe noi să râdem. Pentru el, Eugen Ionescu este un autor grav, un clasic, un mare scriitor, atent la dimensiunea tragică a vieții.

PREMIERĂ PE ȚARĂ

GEOMETRIA VARIABILĂ A CUPLULUI

AMEDEU sau CUM SĂ TE DESCOTOROSEȘTI de Eugen Ionescu ● **TEATRUL DRAMATIC** din BAIA MARE, în colaborare cu **ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM BUCUREȘTI** ● **Data reprezentației: 20 septembrie 1997** ● **Regia: Alina Hristea** ● **Scenografia: Mihai Vălu** ● **Distributia: Petru-Barbu Radeșiu (Amedeu Buccioni), Adriana Covaci (Magdalena), Remus Burdea (Poștașul, Polițistul); în alte roluri: Marcel Top, Marilena Botiș, Anca Ardușătan, Nora Cosma, Renata Nedeal, Petre Mureșan, Raul Covaci.**

O temă frecventă în teatrul lui Eugen Ionescu, mai ales în piesele de început, este cea a cuplului. Viața acestuia, procesele interne de regenerare sau de erodare la care este supus, fie dintr-o perpetuă și reciprocă admirație și solidaritate, fie dintr-o neîntreruptă stare de beligeranță, sunt prezente atât în piesa de debut, **Cântăreața cheală** (1950), cât și în **Scaunele** (1952) ori **Amedeu sau Cum să te descotorosești**, scrisă în 1954 și jucată acum în premieră românească la Baia Mare. Mai ascunsă sau mai învederată, influența lui Caragiale, recunoscută de părintele absurdului și subliniată de comentarii avizați ai operei sale, este indiscutabilă, așa încât „mantaua” Conului Leonida – întoarsă pe toate fețele, retușată sau „modernizată”, uneori discusută sau peticită – pare să fie purtată, de la o piesă la alta, de personaje care, oricât s-ar diferenția, ajung până la urmă la un numitor comun. Dacă în **Scaunele** componenții cuplului se admiră și se susțin, aidoma modelului caragialian, în **Amedeu** relația pare de adversitate: cei doi se hărțuiesc continuu, își fac reproșuri pentru orice fleac, starea de nervi arareori cunoaște momente de relaxare, astfel că până și lor li se pare că legăturile de dragoste sunt rupte („Dacă ne-am iubi cu adevărat toate acestea n-ar

avea nici o importanță”). Totuși, și într-un caz, și în celălalt raportul este unul de complementaritate. Numai că în primul dragostea nu e chiar atât de mare cum se declară, iar în al doilea antagonismul este supralicitat, din reflex. Poate motivația să-i diferențieze sensibil: în timp ce soții din **Scaunele** sunt uniți prin speranța în venirea Oratorului și transmiterea, cu ajutorul său, a Mesajului, Amedeu și consoarta sa, Madeleine, sunt tracasăți, agresăți, exasperați de prezența Cadavrului. Unii sunt legați de un viitor iluzoriu, ceilalți sunt agresăți de o realitate terifiantă. Cadavrul care li s-a insinuat în apartament cu vreo cincisprezece ani în urmă le-a destabilizat complet traiul, devenind parte integrantă a acestuia („La urma urmei a crescut și a îmbătrânit în casa noastră, alături de noi”). Numai că prezența Cadavrului pricinuieste multe neajunsuri. Înainte de toate, acela că el crește continuu, capătă proporții îngrijorătoare, devine mult prea mare pentru spațiul locativ al bieților parizieni („Doamne, o să ocupe toată camera. Unde o să-l mai așez?”), ba mai provoacă și apariția unor ciudate ciuperci („Ciuperci de apartament” sau „ciuperci de Paris”), sporind disconfortul. Se întrezărește chiar un pic de gelozie din partea lui Amedeu pentru atenția acordată de Madeleine celui de **al treilea** din menajul lor. Descotorosirea de incomodul colocatar devine, deci, imperativă și se va consuma într-un final (de fapt, autorul propune două variante de final) la fel de insolit ca întreaga piesă: pentru a scăpa de ochii curioșilor, dar mai ales de cei ai polițiștilor, Amedeu își va lua zborul spre înălțimi cu mortul său în brațe.

Spectacolul de la Baia Mare este lucrarea de diplomă a unei tinere absolvente de la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu – Alina Hristea – și a fost realizat în noua sală Studio a teatrului, având în distribuție interpreți

ILEANA BERLOGEA





tot din tânăra generație. Regizoarea și-a permis o drastică reducere a textului, dar – fapt demn de subliniat – nu i-a trădat cătuși de puțin spiritul. Spațiul de joc gândit de Mihai Vălu este foarte aproape de cel descris în didascaliiile autorului („O sufragerie modestă, care slujește și de salon, și de birou de lucru“), în care se înghesuie un mobilier compozit: un pat dublu, o canapea, o masă de lucru (despre Amedeu aflăm că e dramaturg, dar el nu apucă să finalizeze nimic din proiectele literare) cu inerenta mașină de scris, un scrin, un șezlong etc., totul vorbind despre condiția modestă a locatarilor, dar mai ales degajând un aer vetust care spune mult despre condiția socio-morală a acestora. Tânăra regizoare și la fel de tinerii săi interpreți – Petru-Barbu Radeșiu și Adriana Covaci – au știut să dea expresie deriziunii în care trăiesc personajele, veșnica lor hârjoană fiind proba unei existențe la marginea condiției umane, iar alternanța dintre concret și fabulos în desfășurarea acțiunii a fost condusă cu deosebită inteligență. Chiar și prezența mult-invocată și producătoare de intrigă a Cadavrului este sugerată la un moment dat prin chipul tânăr și frumos al unui actor, tulburând într-un fel liniștea ce părea să cuprindă spectacolul și să creeze o derută ce nu face altceva decât să înmulțească semnele de întrebare ce bântuie prin fața și prin mintea spectatorului. Autorii spectacolului dau dovadă că au înțeles un lucru esențial: Eugen Ionescu (ca, de altfel, întreaga dramaturgie a absurdului) nu câștigă nimic prin șarjări, prin forțarea realului, ci tocmai prin reproducerea lui cât mai exactă. Problema este doar de organizare a elementelor componente ale acestui real, absurdul născându-se din modul în care ele se succedă, se leagă și se susțin. Pe scurt, un spectacol care anunță o „voce“ regizorală ce se cere încă de pe acum ascultată. Și încă un semn că dramaturgia ionesciană stărnește o veritabilă emulație și că (la fel ca în cazul lui Caragiale) tinerii regizori apelează la ea pentru a se atesta profesional.

DUMITRU CHIRILĂ


ELOGIUL ÎNTUNERICULUI

GLUGA PE OCHI de Iosif Naghiu ● **TEATRUL „MARIA FILOTTI“** din BRĂILA ● **Data reprezentației: 7 decembrie 1997** ● **Regia: Iosif Naghiu** ● **Scenografia: Gheorghe Mosorescu** ● **Distribuția: George Țoropoc (Max), Bujor Macrin (Sam), Marcel Turcoianu (Len), Costel Burlacu (Polițistul), Flori Velea (Lin), Valentin Terente (Prietenul lui Lin).**

Când, după ce a fost interzisă sub titlul **Gluga pe ochi**, Iosif Naghiu și-a rebotezat piesa **Întunericul**, modificarea nu a fost făcută pentru a-i zăpăci pe cenzorii distrați sau ignoranți. Conflictul cu cenzura dovedea că gluga – obiectul vestimentar care acoperă vederea pe de-a întregul –, croită pe măsură pentru a asigura neimplicarea individului în treburile cetății, este insuficientă. Pentru a anihila înțelesul, pentru a distruge creația este nevoie de un întuneric care să asigure obscuritatea, izvorul obscurantis-

mului – cum rezumă Max, principalul personaj al piesei.

Spațiul abstract și numele personajelor, care nu corespund sfinților din vreun calendar, caracterizează (caracterizau?) dramaturgia lui Naghiu, doritor să producă parabole cu valoare universală. Realitatea verifică intuițiile autorului: intelectualul oprimat de puterea totalitară prin agenții săi întunecați poate fi înlocuit acum cu intelectualul marginalizat de o putere indiferentă. În anii '70, imaginea lui Max, căruia i s-au smuls ochelarii, căutați de el târș pe podea, sugera situația creatorului umilit. Acum creatorul e liber să spună ce vrea, el este umilit de propria incapacitate de a se adapta („Adaptările nu sunt totdeauna conformiste, ci foarte deseori defensive, negative, antagoniste“). Întunericul este starea naturală a lumii în care trăiesc pungașii, polițistii, dar și editorul Galima, fâlfâind din depărtare perspectiva recunoașterii generale într-un univers cotropit de un întuneric etern. E firesc, deci, ca

 **George Țoropoc și Marcel Turcoianu în Gluga pe ochi de Iosif Naghiu la Brăila, în regia autorului**

