

ar vrea să ia locul împăratului, dar nu ca simplu succesori, ci în postura insolită de Mesia. După o serie de dezvăluiri privind paternitatea celor doi, piesa se încheie în dezastru și nedumerire.

Piesa este descriptivă, lipsită de un conflict real, căci măscăriciul nu se opune împăratului, ci îl dublează. Textul atrage doar prin cozera subțire, postmodernă, la care toate personajele contribuie, fiecare în același ton. Citită, piesa este un amestec stufos și amorf de aluzii culturale, fără o reală tensiune dramatică. Regizoarea Alice Barb a reușit, totuși, să facă, din amorf, bici. A plivit bine replicile și le-a făcut mai adecvate pentru rostire. A reușit să armonizeze o distribuție formată din două generații de actori. A ritmat spectacolul, a dat individualitate scenelor repetitive (înmânarea fastidioasă a darurilor), a reliefat scenele-cheie (încoronarea), a reușit să transforme în lovituri de teatru informațiile succesive privind relația de rudenie dintre împărat și măscărici: când frați de sânge, după mamă, când frați formali, după tată. A inventat momente teatrale de efect, între care aparițiile fotografului ca pitic (Lucian Pintilie a recurs odinioară la pitici, pentru a face distribuția la *Turandot*). Doar puțin înainte de sfârșitul primului act, ritmul se relaxează și un fals final stârnește nerăbdarea publicului. Muzica lui Piazzola, care-și îngână propria parodie, dinamizează și comentează, cu adecvare, acțiunea.

Claudiu Bleonț și George Ivașcu realizează un cuplu interesant ca împărat, respectiv, măscărici. Primul face o subtilă tranziție de la grotesc la tragic, al doilea păstrează o mască de Buster Keaton pe un trup mobil, cu mișcări precis controlate. Garda veche, formată din Rodica Popescu Bitănescu, Mircea Albulescu, Ion Lucian și Constantin Dinulescu, susține cu brio rolurile de curteni. Carmen Ionescu întrușipează cu aplomb o Agripină *second-hand*. Ilinca Goia, în formă fizică deosebită, se exprimă cu trupul, căci autorul nu i-a oferit prea mult text. Ion Andrei Ionescu, ca aghiotant, e o prezență care se reține, iar Georgian Ilie, în rolul fotografului, este sarea și piperul distribuției.

Fericit autorul în slujba căruia se adună atâtea talente strunite cu inteligență. Meritul lui este că a fost concesiv și nu i-a împiedicat pe ceilalți să-și îmbunătățească opera.

Legenda Ultimului Împărat de Valentin Nicolau. Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București. Regia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Scenografia și Light design: arh. Cătălin I. Arbore. Coregrafia: Roxana Colceag. Distribuția: Claudiu Bleonț, George Ivașcu, Mircea Albulescu, Ion Lucian, Constantin Dinulescu, Rodica Popescu Bitănescu, Ilinca Goia, Carmen Ionescu, Mihai Perșa, Ion Andrei Ionescu, Georgian Ilie, Sorin Sandu.

Caractere

Dramaturgia lui Teodor Mazilu nu redă, pur și simplu, conflictele și atmosfera societății în care autorul a trăit. El desface realul în elemente de construcție, din care edifică o lume aparte, consistentă și interesantă. Este un univers de sine stătător, cu regulile sale proprii, cu forme specifice de comportament, definite prin protocoale de interacțiune atent codificate. Eroarea frecventă în punerea în scenă a pieselor sale provine din confuzia dintre creație și observație. Personajele sale nu trebuie interpretate în cheie realistă, deoarece ele sunt ciudate exemplare de insectar, nu tipuri pitorești luate din cotidian. Într-o perioadă în care ochiul atent la detalii și urechea fină, sensibilă la valorile oralității erau mărci ale talentului, Mazilu a preferat să inventeze decât să repertorieze. Arhitectura dramatică nu-l preocupă

excesiv, piesele fiind construite din scenete rotunde, aproape de sine stătătoare, care, în succesiunea lor, nu orchestrează conflicte, ci precizează caractere. Mazilu, ca și La Bruyère, este un moralist, nu un moralizator. Îl interesează mai mult să creeze tipuri, decât să le studieze, preferă să le exacerbeze grotescul decât să le blameze ineptia. Gogu, Clementina, Ortansa, Emilian din *Proștii sub clar de lună*, asemenea unor Théognis, Pamphile, Lélie sau Glycère nu sunt figuri rupte din realitate, ci creații extravagante, șarjate în maniera lui Hogarth, nu a lui Daumier.

Personajele lui Mazilu vorbesc cu plăcere despre ele însele, au mania auto-caracterizării și par a se cunoaște foarte bine. Comicul nu provine din contrastul dintre aparență și esență, respectiv dintre felul cum se vede personajul pe sine și modul cum este văzut de ceilalți (inclusiv de către public), ca în atâtea alte comedii. Dimpotrivă, hazul se naște din degajarea cu care personajele își etalează, fără retușuri de înfrumusețare, portretul interior. Într-o epocă în care ipocrizia se justifică în numele prudenței, iar discursul dublu era de rigoare, autodezvăluirea exprimă o luciditate care frizează nu atât cinismul, cât impudoaarea. Întruchiparea unor asemenea personaje pune actorilor o sarcină grea, deoarece ei trebuie să adauge elemente credibile de limbaj nonverbal unui discurs ieșit din comun. De regulă, se împrumută detalii din realitatea străzii, pentru a face personajele „vii”, dar aceasta le estompează extravaganta, deci le diminuează puterea de iradiere.

Silvia Codreanu propune o interpretare neobișnuită a rolului *Ortansei*. De regulă, aceasta este reprezentată ca *une femme fatale*, a cărei duritate neglijent expusă îi compromise puterea de a fascina. Actrița preferă să-și înzestreze eroina cu o frivolitate exacerbată, mecanică, făcând-o să gliseze, de la început, înspre comic. Scena în care artificiile ei spre a-l convinge pe Emilian eșuează amintește de strategia mult prea directă a lui Scarlett O'Hara pentru a pune mâna pe banii lui Rhett. Silvia Codreanu joacă foarte „mazilian” renunțarea voluntară a *Ortansei* la farmec pentru plăcerea de a se arăta așa cum este, adică „o femeie tare”. Ea subliniază mereu prin joc precaritatea personajului, ceea ce este oarecum redundant, având în vedere caracterul explicit al partiturii. Violeta Crețu caută să dea *Clementinei* autenticitate, prin inflexiuni calde și unde emoționale. Efectul este plăcut, dar nepotrivit, deoarece ne face „să compătîmim” cu personajul. Ion Cojocaru, ca *Emilian*, are morgă și stil, ca un Gregory Peck de periferie. Pare ușor timorat de proximitatea publicului, dar și aceasta „dă bine”. Viviana Gherasim evoluează nonșalant pe patine cu rotile, contrazicând clișeul de secretară docilă. Din păcate, Ovidiu Gherasim-Robu nu scoate în evidență farmecul interlop al lui *Gogu*. Expunând o virilitate obosită până la caricatural și o încordare interioară fără rost, el este patetic, nu simpatic.

Regizorul Petru Ionescu a vrut să arate cum știe să dezvolte fiecare detaliu, iar, sugestiile textului neajungându-i, i-a adăugat fragmente dintr-o altă piesă a lui Mazilu, în intenția de a da o dimensiune onirică unor situații care n-aveau nevoie de așa ceva. A speculat spațiile de joc până la derutarea actorilor, siliți să-și spună, parțial invizibili, replicile. Scenografia lui Mircea Râbinschi este funcțională, centrul scenei, imaginat ca un pat imens, fiind sugestiv.

Lumea lui Mazilu își așteaptă încă întruchiparea scenică ideală, care să-i pună în valoare extravaganta, nu caricaturalul, invenția, nu convenția.

Theatrum Mundi din București și Teatrul Valah din Giurgiu – *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu. Regia: Petru Ionescu. Scenografia: Mirea Râbinschi. Distribuția: Silvia Codreanu, Violeta Crețu, Ion Cojocaru, Ovidiu Gherasim-Robu, Viviana Gherasim, Anula Pandrescu. Data reprezentației: 19 octombrie 2002.