

deseori penibile, ca, de pildă, războiul din 1877, realizat coregrafic după principiul jocului de copii „Țară, țară, vrem ostași!”. Epoca lui Caragiale este marcată prin monoloage din *off*, dublate de un fel de teatru de umbre. Talentul și energia trupei sunt puse în slujba unui demers convențional, nepotrivit cu orizontul de așteptare al publicului mileniului trei.

Ovațiile au răsplătit munca irosită și talentul rău direcționat. Singur, în loja oficială, Dinu Săraru privea vasta scenă, încercând „oastea să și-o recunoască”, precum Napoleon, câmpia de la Waterloo.

## Doina MODOLA

### *O poveste inițiativă*

Piesa *Magul* de Paul Miron aparține unei forme mai puțin frecvente în dramaturgia românească: teatrul bizuit pe subiecte religioase. Inspirată dintr-un episod al *Vechiului Testament* (*Numerii* 22–24, 31), referitor la exodul evreilor spre țărâmul făgăduinței, piesa reconstituie momentul în care, prin intermediul vrăjitorului Valaam, Dumnezeu se autorevelează, vestind lumii victoria poporului lui Israel, alesul său, și nașterea din el cândva, în viitor, a Mântuitorului omenirii. *Magul* amintește jocurile medievale și dramele biblice (în care subiectul acesta a fost dramatizat adesea), dar se deosebește de ele prin spiritul modern al ambiguității și prin tonalitatea adesea șăgalnic-pioasă. Factura episodică în care e proiectată piesa (cele patru acte sunt împărțite în douăzeci și șase de scurte tablouri) o înrudește deopotrivă cu scenariul misterial al Evului de Mijloc, dar și cu piesa cu stații expresioniste. Spre deosebire de aceasta din urmă însă, e mult mai puțin ostentată, tonul sibilinic și aura enigmatică în care se desfășoară evocând atmosfera miraculoasă a timpurilor originare. Piesa nu aspiră spre ceremonia somptuoasă a misterelor claudeliene, preferând mai degrabă aparența simplă a pildelor biblice, care își revelează nivelurile și sensurile abia la reluarea lecturii. În jocul acesta de semnificații mereu mișcătoare, piesa își găsește potențialul dramatic, pigmentat de umorul bonom și, pe alocuri, îndrăzneț.

Neobișnuit în datina românească și neîncurajat de ortodoxie, teatrul cu subiect religios este la noi o descoperire a veacului al XX-lea, în care au evoluat puțini dramaturgi, cel mai important fiind, desigur, Lucian Blaga, cu a sa paradoxală parabolă biblică *Arca lui Noe* (subiect reluat apoi de I.D. Sârbu și Horia Lovinescu în cheie laic-simbolică). S-ar mai putea adăuga Ion Marin Sadoveanu, Ion Luca, Vasile Voiculescu, Valeriu Anania, Mircea Vulcănescu și (puțini) alții, ca autori de teatru spiritual-religios, dar genul n-a atras, nu s-a bucurat de interes și n-a produs mari valori.

Istoria marelui vrăjitor *Valaam* apare în piesa lui Paul Miron ca o poveste inițiativă, în care *Magul* hărăzit cu darul clarviziunii, situat chiar la răscrucea credinței magice cu acea mistică și a politeismului cu monoteismul, devine vestitor al noii ere când se impune, prin voința lui Dumnezeu, neamul ales în condiția sa preferențială, și îl anunță pe Hristos. Se ridică astfel edificiul credinței în Dumnezeu unic ca fundament și ziduri ale construcției a cărei cupolă și desăvârșire o va aduce creștinismul, prin sacrificiul cristic răscumpărător.

Neiudeu, de neam din Mesopotamia, renumit pentru iscusința sa de taumaturg, pentru aceea de a prevedea viitorul și, deopotrivă, pentru capacitățile sale de a manipula destinul, de a binecuvânta și blestema, *Magul Valaam* este, în

același timp, investit cu darul profeției. La capătul unei evoluții care îl duce de la îndeletniciri mantice și șamanice profitabile, care îl arată bine ancorat în cele lumești, apreciind traiul bun și câștigul și nedându-se în lături de la a trândăvi, a trage pe sfoară, a asupra munca altuia, magul ajunge treptat, parcă ridicându-i-se văluri-văluri de pe vederea interioară, să primească din ce în ce mai smerit revelația progresivă a Dumnezeului unic. Conversiunea nu e lipsită de frământări și comotii. Plin de îngâmfare și sigur pe arta sa de a manevra puterile, *Valaam* ajunge treptat la conștiința nimicniciei sale în fața atotputerii lui Dumnezeu, pe care, la început nu este nici măcar capabil să-l audă, el, care a înduplecat puzderie de zei de toate calibrele.

Regizorul Ovidiu Lazăr s-a lăsat ispitit de o grilă oarecum feerică în montare, adoptând ingenuitatea, gluma complice, o familiaritate, în ton popular, cu întâmplările sacre. Viziune în deplin acord cu plastica decorului (scenografia Nicolae Mihăilă), în care pomii pitici, ornamentali, ruginii, străjuiesc un mic cort-casă închipuind gospodăria Magului, situată între „colini” convenționale. Mult umanizată în concepția lui Ovidiu Lazăr și a protagonistului său, povestea lui *Valaam* renunță la dimensiunea metafizică (ce răzbate, totuși, din text), adoptând tonalitatea specifică poveștilor apocrife, ce împământenesc la noi marile evenimente biblice.

Exodul iudeilor – dimensiune epopeică a piesei – se face simțit în fundal, mulțimea în neîncetată bejenie (alcătuită majoritar din studenți-actori ai Facultății de teatru ieșene) mereu prezentă, dar nevăzută, apare uneori ca prin miracol, furișată printre arbuști. Cel mai adesea se aude doar ca un tumult care crește, ca o mulțime care se agită, se vaită, ridică tonul sau îl invocă în cor pe Domnul Puterilor, cerându-i ajutorul.

Actor cu alese calități, Petrică Ciubotaru a ales simplitatea accesibilă, jovială, dar uneori nesigură, neutră a rostirii spre a întruchipa evoluția bătrânului Mag. Transformarea acestuia domină intriga și o reprezintă, dar narațiunea nu se reliefează destul de ferm, în evidențierea comotioanelor ziditoare. *Valaam* e bine caracterizat în ocupațiile zilnice, mai ales, ospătându-se zdravăn, chiar la început, și alegând oasele pentru a se sluji de ele la ghicit, beștelindu-și ucenicul și organizându-și deopotrivă nevasta și măgărița, pentru a le spori eficiența în muncă. Tot așa, e vie scena iscusințelor și îndeletnicirilor vrăjitorești. Schimbarea lui spirituală este însă mai puțin conturată.

Departate de a fi cocoșată, slabă și agresivă cum o pretinde textul, *Keb*, soția lui *Valaam*, schițată de Pușa Darie, e o femeie împlinită, destul de tânără, cochetă, comodă, dedată la trai bun și daruri. Ea are ascendent asupra soțului pentru care e și medium și ajutor în îndeletnicirile vrăjitorești, ca la prestidigitatorii moderni. Pornită împotriva comodității ucenicului (Doru Aftanasiu), dar și împotriva măgăriței, când aceasta devine mediatore în raporturile lui *Valaam* cu Dumnezeu, uzurpând-o astfel din funcție, *Keb* vociferează și se manifestă fără reticențe ca o femeie de rând. *Yok*, ucenicul lui *Valaam*, mincinos, puturos, lingușitor, alcătuieste împreună cu nevolnicul *Gol* (Cătălin Tudor Manea) – care, de zgârcit, preferă să-și sporească dobitoacele cu miraculosul ulei de zmeu decât să se trateze el de sterilitate – , un cuplu comic menit să învioreze picant atmosfera.

Regii Moabului, *Balac* și *Obot* (Emil Coșeru și Călin Chirilă), dau glas cu prestanță, îngrijorării conducătorilor neamurilor ce urmează a fi învinse și nimicite de iudei. Toate încercările de salvare se dovedesc neputincioase în fața voinței lui Dumnezeu, care, prin intermediul lui *Valaam*, din ce în ce mai obedient, își transmite hotărârile nestrămutate.

„Oaspetele” lui *Valaam*, *Azaria*, înfățișarea cotidiană înșelătoare sub care se ascunde arhanghelul *Rafael*, trimisul lui Dumnezeu, e și el, sub chipul lui

Constantin Pușcașu, o apariție umanizată chiar și când se dezvăluie ca mesager divin. Secvența în care el barează calea lui *Valaam* spre a i se arăta, are prea puțin contur scenic, în raport cu însemnătatea ei în traseul iluminării – aceea de a-i arăta protagonistului, prin glasul măgăriței care vorbește, și prin însăși apariția *Îngerului*, voința lui Dumnezeu. E momentul în care umplându-se de Duh dumnezeiesc, *Valaam vede* nevăzutul. Fascinantul tablou al lui Rembrandt, *Valaam* (1626), immortalizând cutremurul clipei, înverșunata opintire a existenței, covârșită de puterea lui Dumnezeu, i-ar putea fi reper.

La rândul ei, măgărița *Aia*, interpretată de Antonela Cornici adoptând tranșant înfățișarea și interpretarea unui personaj dintr-un basm pentru copii, nu marchează fiorul minunii.

Opțiune repertorială remarcabilă, atât prin încercarea de a institui la noi un teatru mai aparte, cât și ca piesă a uneia dintre cele mai valoroase personalități ale diasporei românești, savant de renume și, în ultimul deceniu, dramaturg și prozator „dezlănțuit”, *Magul* de Paul Miron la Teatrul Național din Iași are, totuși, un farmec aparte și uneori sfântos, șovăind în pragul unei respirații transcendente.

**Sorin CRIȘAN**

## *Colonelul și păsările*

Exită în teatrul bulgar o propensiune spre filosofic ori, cel puțin, spre meditația aforistică. Trecând, la începutul secolului al XX-lea, printr-o perioadă romantică (cu Ivan Vazov), căruia i se contrapune creația de inspirație mitologică a lui Petko Todorov (cel care își transferă personajele într-un context explicit filosofic), iar apoi prin drama poetică a generației de după 1960 (Ivan Peitceev, Ivan Radoev, Valer Petrov), dramaturgia bulgară se impune prin Margarit Minkov (cu o remarcabilă piesă, *Vatra*, 1990 – o parabolă despre singurătatea cuplului și a forțelor disolutive) și Hristo Boicev.

Preocupările lui Hristo Boicev se îndreaptă spre dramele unui social capabil a recupera date și stări ale unei lumi existențiale. *Orchestra Titanic* (1999), o piesă cu o pregnantă potențialitate scenică, ne deschide imaginea unei gări abandonate, în care câțiva marginalizați ai societății își caută rostul în așteptarea unor călători pe care să-i jefuiască.

Un același micro-social tulburător îl aflăm *Colonelul și păsările* (1999), piesă așezată în scenă de Alexandru Dabija la Naționalul clujean. Spaimele războiului, alienarea umanului, frica dar și speranța mântuirii (sub orice mască ar fi regăsită) se unesc într-o creație tragi-comică al cărui poetic este protejat ca element funciar. Spațiul ficțiunii, spațiul de joc este unul des întâlnit în dramaturgia contemporană: spitalul psihiatric. Ceea ce diferențiază creația lui Boicev este umbra însoțitoare a umanului. În *Colonelul și păsările* nu se trece definitiv în lumea nebuniei; stările schizoide, temerile, chiar *amnezia* (!?) își găsesc finalitatea în conservarea memoriei. Actul itinerant (părăsirea spitalului-mănăstire și trecerea granițelor reale – dar și a *realității-reale*) nu se traduce în mod necesar prin dorința de salvare (mântuire?), ci prin aceea de *reprezentare a memoriei*, de constituire a unui *spațiu mnezic* proteguit.

S-a vorbit mult după cea dintâi reprezentație de la Cluj cu *Colonelul și păsările* de faptul că am fi puși în fața unui spectacol de actorie, că regia ar