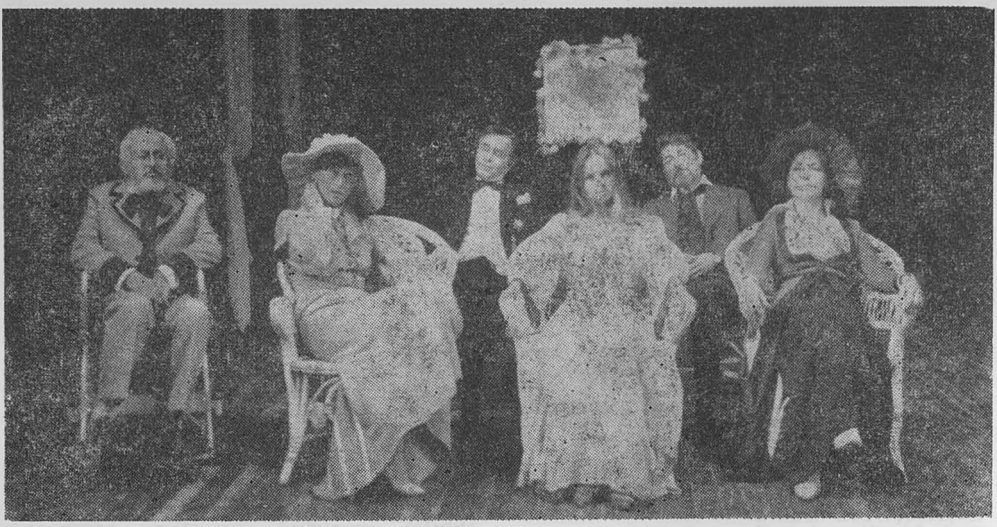


...un fenomen ciudat, situat în cadrul social al high-life**-ului de la începutul acestui veac**

acesteia ; pentru Rudolf, este chiar întruparea acestei a doua conștiințe. O întrupare care-l tulbură și-l atrage fizic. Melanie accepta cu seninătate extazul și febrilitatea revelației, dar respinge categoric apropierea. Rudolf cade într-o transă melancolică, deoarece realizează faptul că între el și această efigie a conștiinței trebuie să rămînă distanța dintre astru și satelit ; iar el nu suportă ca tangibilul să fie dovada imposibilului, și se sinucide. Lectura regizorală a născut un spectacol în care personajul principal este această a doua conștiință — prezentă în scenă ca o adiere simțită de o singură ființă, ca o iluminare întrevăzută de ochii lăuntrici ai unui singur om.

Celelalte personaje își caligrafiază relațiile cu delicatețe, aproape murmurat, cu răgazuri molcome, din gesturi puține, într-un ușor balet de efemeride

Rudolf, Lucia, Cleo, Melanie. În acest careu, interpreții dezvoltă trama spectacolului.

Octavian Lăluț găsește cele mai precise mijloace artistice pentru a evita alunecările în patologic sau în retorism romantic. Tristețea, volubilitatea decentă, căderea în transă, răvășirea sufletească în urma revelației sînt realizate admirabil.

Maria Seleș construiește devoțiunea și prietenia Luciei față de soțul său cu acea doză de complicitate condamnabilă proprie personajelor ibseniene. Calmă, periculos de încrezătoare în cei din jurul ei, discretă pînă la a da senzația de absență.

Mariana Popovici — superba divă fără scrupule — izbutește să fie stridentă și sfidătoare, convențională ori vicleanpersiflatoare, totul, cu o impecabilă măsură.

Ileana Negru aduce în scenă simplitatea, francheța, liniștea, cinstea și limpezimea unui suflet care putea fi împovărat de copleșitoarea supoziție a reîncarnării celebrei Mona Lisa.

Spectacolul **A doua conștiință** pare să marcheze o nouă etapă în creația regizorului Aureliu Manea. Economia de mijloace artistice, cursivitatea scenelor, consecvența soluțiilor, simplitatea și unitatea spectacolului mențin trează atenția asupra creației acestui important regizor.

■ VIAȚA E VIS

de Calderon de la Barca

Data premierei : 18 februarie 1984. Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN COSMAN. În românește de AL. POPESCU-TELEGA.

Distribuția : ANTON TAUF (Segismundo) ; ION TUDORICĂ (Basilio) ; CONSTANTIN ADAMOVICI (Clotaldo) ; PAUL BASARAB (Astolfo) ; GELU BOGDAN IVAȘCU (Clarin) ; MARIA MUNTEANU (Estrella) ; ILEANA NEGRU (Sosaura) ; PETRE BĂCIOIU (Ofițerul I) ; EUGEN NAGY (Ofițerul II) ; VICTOR NICOLAE (Curteanul).

Spectacolul lui Mănițiu cu **Viața e vis** este — nota bene ! — o premieră pe țară. Dar, în loc să fie deslușitor,

www.ziuaconstanta.ro

tălmăcitor al textului, spectacolul a fost conceput astfel încît pare a fi răspunsul polemic dat unei anterioare montări a aceluiași text ; într-atît este de flagrantă contradicția dintre regimul simbolisticii propriu textului și cel din spectacol !

Ce este textul ? Un basm despre un monarh al cărui fiu, Segismundo, fusese menit la naștere să domnească violent și crud, pînă la a-și ucide tatăl. Motiv pentru care tatăl își izolează fiul și, departe de lume, îl dă spre îngrijire credinciosului Clotaldo.

La rîndul său, acest Clotaldo are o fiică, Rosaura, crescută, din pricini nedesluşite, departe de casă. Fiica se întoarce incognito spre a-și cunoaște tatăl, după ce fusese necinstită de un potențial ocupant al tronului, Astolfo. Astolfo o are egală în rang și putere pe Estrella. Prin căsătoria lui Astolfo cu Estrella, s-ar desăvîrși schimbarea dinastiei. Monarhul acceptă soluția, dar vrea mai întîi să verifice adevărul profeției, motiv pentru care poruncește ca fiul crescut în recluziune să fie drogat, adus la palat și instalat în drepturile sale de descendent. La ieșirea din narcoză, Segismundo constată că este tratat ca un principe. Și se poartă ca atare : asupritor, nedrept, ba mai ucide și un curtean. Regele-tată poruncește să fie din nou drogat și dus înapoi, în izolare.

Dar poporul, aflînd de existența unui moștenitor de drept și de fapt, se răzvrătește și-l proclamă rege. Regele-tată cedează, îi cade la picioare, iar fiul se poartă ca un monarh blînd, luminat, drept, iertător, înțelegător, tolerant, generos etc., etc.

Acesta este basmul. Substanța dramei e dată de strania conștientizare trăită de Segismundo, care, după atîția ani de singurătate și izolare, se află capabil să înțeleagă că darul numit viață este primit de fiecare om fără ca acesta să fi fost întrebat dacă îl acceptă, dacă îl merită, dacă e drept și mulțumitor ; că viața este ca un vis în care nu poți interveni decît într-un singur fel — întrerupîndu-l. Singura excepție printre muritori este el, Segismundo ; după ce fusese convins că destinul său este acela de osîndit, i-a fost dat să se trezească înlăuntrul unui destin pe care nici nu-l visase. Așadar, viața este visul unui somn în care, odată cufundat, omului îi este dat să știe doar faptul că îi parcurge durata. Deci, viața este o stază între ceea ce n-ai știut și ceea ce nu vei mai afla, o imaginară des-morțire, un eufemism al morții.

Deosebirea între viața unui om și a altuia este cea dintre visul executării unei condamnări și cel al exercitării unor privilegii.

Dacă admitem această epuizantă, psihic, concepție despre viață, atunci nu putem figura spațial diferența extremă dintre cele două vieți-vis decît prin două volume concentrice : un „ou" într-un «acvariu» ; în „ou" se află cel căruia i-a fost hărăzit să viseze (să trăiască) doar ceea ce-i îngăduie să nu moară ; în celălalt spațiu — „acvariul" — se lăfăie, se răsfață cei ce nu au motiv să admită că viața e vis !

Așadar, scenografic vorbind, trecerea lui Segismundo din recluziune în posesia puterii și a libertăților nelimitate este **ieșirea** dintr-un recipient strîmt, de sticlă mată, într-altul, cu pereții transparenți, prin care se văd imagini atît de seducătoare și fascinante.

Dacă acceptăm că Segismundo ajunge la convingerea că viața e vis numai pentru că îi este cu putință, grație ascendenței sale, să afle că se poate trăi și altfel decît îi fusese dat să viețuiască din primele sale zile, atunci, spațial vorbind, el parcurge drumul **ieșirii** la lumină, **ridicarea** (din postura patrupedă în cea bipedă ; din încovoiere, la verticală etc.).

(Înclin să cred că, în subsidiar, Calderon a scris această piesă ca pe o blîndă, prudentă și prevenitoare mustrare făcută de un utopist la adresa contemporanilor săi. Basmul, în care fiul monarhului urma să fie, „din pricina ursitoarelor", rău, crud, nedrept, este o **operă simptomatică.** După cum se știe, simptomele, în medicină, sînt niște modele care îngăduie atît diagnosticul cît și terapeutica.

Mi-l imaginez pe Calderon implorînd societatea vremii sale să renunțe la a fi așa cum era, și aducînd descurajantul argument că viața fiecăruia este doar o pîlpîire în beznă, pentru care nu se acordă compensație. De aceea și propune „idilica" imagine a unei autorități luminate, umanitare.)

Or, în scenografia spectacolului clujean Segismundo este ținut prometeic în lanțuri, într-o cușcă suspendată deasupra unui volum simbolizînd globul terestru. Sfera se desface pe linia meridianelor, aidoma unor felii de pepene, în miezul căruia se află fastul curții. Astfel că trecerea lui din destinul blestemat în destinul deliciilor se face prin **coborîre.**

Confuză și nedumeritoare este și ideea de a reprezenta hotărîrea monarhului-tată printr-un supliciu rezervat teroriștilor, criminalilor, ereticilor. Tatăl-rege nu-și torturează fiul, ci doar îl ține izolat de oameni, de lume. Și-atunci, ce căuta Anton Tauf (Segismundo) acolo sus și îmbrăcat într-o cămașă stropită cu sînge, cînd descendentul regal, fiind cu mîinile legate, nu și-ar fi putut sfîșia nici singur carnea trupului său ?

Așa cum spuneam, toate soluțiile sînt polemice, țintind să contrazică cine știe ce altă lectură a textului. Căci, în final, Segismundo, după ce repară onoarea Ro-

www.ziuaconstanta.ro

saurei — fiică a celui ce-i fusese temnicer din voință regală —, după ce îl ridică din îngenunchere pe tatăl său, Rege oricum rămas fără coroană, după ce se urcă pe tron, și-și așază pe frunte coroana, **se ridică** la cer, aidoma celui care și-a jertfit viața pentru iertarea păcatelor omenirii. Scena, ca atare, este emoționantă, dar mi-a părut a fi realizată ca urmare a dorinței de a monta nu piesa în întregime, ci doar scena finală, scena iertării, scena în care protagonistul se dezice, prin purtarea-i, de predestinare ! Așadar, coborîrea sa în mijlocul oamenilor a fost ticluită pentru a consuna cu ridicarea sa finală !

Spectacolul trădează faptul că textul nu a fost obiectul unei descifrări, ci suportul unor presupuneri.

În acest context, nu li se poate reproșa nimic actorilor, care, în momentele-cheie, în ciuda unor eforturi de a rosti emoționant textul, joacă „pe dinafară", adică execută întocmai noianul de indicații, fără a fi pătrunși de rostul lor. Doar în momentele de înfruntare psihică dintre personaje vădesc convingere, pentru a face posibilă, cel puțin în această direcție, urmărirea lesnicioasă a istoriei.

Cu excepția cîtorva scene, cînd se resimțea din pricina posturii de suspendat, Anton Tauf își realizează verosimil personajul, izbutind să treacă peste clipele cînd trebuia să pară „schingiuitul revenindu-și în simțiri" și să realizeze halucinanta trecere dintr-un coșmar al suferinței într-o fericire de nevisat.

Personajul Clarin — Gelu Bogdan Ivașcu — nu-și găsește în spectacol nici locul și nici semnificația. Și, lui îi este dat să trăiască — într-un sens limitat și la o altitudine mult scăzută, din pricina voluptății de a flecări incontinuu — aceleași abrupte cotituri în viață ca și Segismundo. Destinul său este însă doar ca un ecou al celuilalt destin, așa cum și cuvintele sînt doar o parțială rezonanță a trăirilor.

În spectacol, apare doar ca un flecar, iar în jocul interpretului se simte jena acestei situări la periferie a personajului.

În pofida tuturor acestor observații, spectacolul clujean are însă o calitate esențială : oferă o lectură a textului. Aceasta se datorează în primul rînd actorilor, dar probabil și textului, care nu s-a lăsat perturbat și derutat, în curgerea sa, de schema rebarbativă care i-a fost aplicată pe aproape întreaga sa întindere. E ceea ce salvează de zădărnicie efortul întreprins.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

■ O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei : 30 aprilie 1984. Regia : TOMPA GÁBOR. Scenografia : TAMÁS-KELEMEN ANNA. Traducerea : SEPRÖDI KISS ATTILA.

Distribuția : TÓTH TAMÁS (Jupîn Dumitrache Titircă) ; ZALÁNYI GYULA (Nae Ipingescu) ; GYÖRFFY ANDRÁS (Chiriac) ; HUNYADI LÁSZLÓ (Spiridon) ; LOHINSZKY LORÁND (Rică Venturiano) ; FARKAS IBOLYA, SZILÁGYI ENIKŐ (Veta) ; ILLYÉS KINGA (Zița).

Tangouri languroase, „Zaraza" ; cortina se ridică și cineva — îl identificăm, mai tîrziu, pe Spiridon — dă la o parte o copertină de plastic prăfuită de sub care apar două personaje cunoscute, Jupîn Dumitrache și Ipingescu. Acesta din urmă, într-o poziție falnică și cu pușca împinsă războinic înainte, îi pozează lui Jupîn Dumitrache, care, cu un penel în mînă, caută să-i fixeze profilul într-un tablou. După cîteva clipe, începe comentariul despre apucăturile „papugiilor" și relatarea, întretăiată de exclamații lapidare, a peripețiilor de la Union, cu „bagabontul". Ne aflăm într-un interior cu destinații multiple, ingenios conceput de scenografa Tamás-Kelemen Anna — atelier, iatac, salon ș.a. — pe unde, vrînd-nevrînd, trec toate personajele, împiedicîndu-se unele de altele ; aici e și ușa care dă spre stradă, și fereastra de pe care ajungi la „capătul binalei", și intrarea spre dormitor. Pe aici, fiecare are un traseu cît de cît determinat, numai Spiridon — un flăcău vicios, cu sclipiri ironice în ochi — apare de peste tot, ca unul care nu poate fi ținut la respect și care domină, cu tainele pe care le deține, întreg clanul.

Așa începe și în acest cadru se desfășoară spectacolul tînărului regizor Tompa Gábor, cu noaptea peripețiilor imaginată de Caragiale, unde lumea cherestegiului-căpitan în garda civică Dumitrache Titircă nutrește ambiții pe care

www.ziuaconstanta.ro