

Un dans al autodistrugerii

„TANGO” de Slavomir Mrozek, la Teatrul Mic *

MODUL REGIZORAL AL SPECTACOLULUI

Grăbită să parcurgă întregul, privirea pe care o aruncăm asupra scenei recunoaște dintr-o dată imaginea : o casă veche burgheză, cu foarte multe amintiri „fin de siècle”, evident ajunsă la acea dezordine familiară pe care o aduce decăderea. Pentru câteva clipe, putem chiar să credem că avem în față tabloul de mărunț adevăr cotidian, oarecum tradițional (tip *Citadela sfărmată*), al destrămării unei familii cindva bogate. Dar imediat ce ochiul începe să desprindă din amestecul pe care-l are în față un amănunt, apoi altul și altul, liniștitoare impresie a mediului cunoscut se spulberă. Fiecare detaliu — și scena cuprinde zeci de asemenea miniaturi revelatoare — provoacă o tresărare, aduce un șoc. Vălurit de nenumărate umflături albicioase, tavanul altă dată împodobit cu stucaturi s-a scofilit, puhav ca obrazul unui bătrîn depravat ; tapetul roșu, cindva răsfățat în bogăția de ornament, este pătat, scurs, cu podoabele parcă bolnave ; dezordinea nu se naște doar din îngrămădirea întâmplătoare a lucrurilor, ci devine o fabuloasă colecție haotică de obiecte bizare. Această casă veche constituie, în felul ei, un muzeu al descompunerii spirituale.

Așezarea obiectelor și a personajelor se înfățișează aproape întocmai așa cum cer indicațiile autorului. (Este posibil, de aceea, ca decorul și desenul de mișcare să amintească și alte montări, dar numai pentru o privire foarte puțin atentă.) Calitatea fiecărei particule ce intră în mozaicul imaginat de Mrozek, nuanțele sensibile ce impregnază formele, mișcările, materialele încarcă fidelitatea extremă a interpretării cu o plenitudine de viață ce depășește cu mult experiența lecturii.

Era deajuns o schimbare de accent, o deviere de ton pentru ca totul să ia altă înfățișare, fie mai stridentă, mai fățiș „absurdistă”, fie mai strict supusă canoanelor jocului realist. Era foarte ușor ca dezordinea locului de joc să fie impusă violent spectatorului din prima clipă sau, tot atât de lesne, se putea întâmpla ca interpretarea veristă obișnuită să lase sensurile acute să se rezolve în dialog. Dar nu, tocmai această lentă alunecare din ceea ce pare la început firesc în absurd, tocmai această continuă revelație

* Regia : Radu Penciulescu. Decoruri și costume : Adriana Leonescu. Distribuția : Vali Cios (Eugenia) ; Octavian Cotescu (Edek) ; Florin Vasiliu (Eugen) ; Victor Rebengiuc (Artur) ; Olga Tudorache și Maria Cornșa Potra (Eleonora) ; George Constantin și Dinu Ianculescu (Stomil) ; Eliza Plopeanu (Ala).

a anormalului aflat în aparența normală a cheia spectacolului. Penციulescu descoperă monstruosul în cotidian, el dezvăluie neîntreput, încet, încăpăținat, fantasticul în real, pentru a regăsi mereu în hiperbola situațiilor și acțiunilor imposibile în realitate, pulsația adevărului de viață. Cel mai puțin ostentativ dintre regizorii români de astăzi, rîuros și sever cu sine și cu montarea sa, realizează deplin textul și se realizează astfel deplin pe sine. Niciodată, hotărîta sa discreție bărbătească nu a avut atîta putere și atîta strălucire.

TEXTUL ȘI REGIZORUL

Pentru c a textul însuși nu numai c a îngăduie o astfel de apropiere, dar i se des-t inuie liber, firesc, în adincime. *Tango* este o piesă așezată, ca scriere dramatică, la  ntreț ierea a două moduri teatrale. Ea topește împreună experiențele noi ale absurdului cu metodele trainice, de temelie, ale dramaticului tradițional. Din acest punct de vedere, opera lui Mrozek ține de o familie dramaturgică destul de răspîndită astăzi (adoptată și de unul din p r inții teatrului absurd, Eugen Ionescu,  n *Rinocerii*, *Ucișas fără sim-brie* etc.).

Ca toate piesele de acest fel, *Tango* are de câstigat din împletirea modalit ilor de interpretare care răspund în acțiune caracterelor complementare ale partiturii. Pen-ciulescu a realizat, cum arătam, această unitate a contrariilor  nl ntuind  nșel toarele  nf iș ri ale firescului realist de suprafață, pentru a le nega, mereu, prin amănuntul ireal, parcă desprins dintr-un coșmar. De aceea, detaliul — obiectul mărunt, gestul mic, intonația de moment — și mai ales legătura violentă, surprinzătoare, care se naște între parte și întreg, constituie motorul spectacolului, forța primă care supune și redescoperă textul în joc.

Caracteristică în primul r nd pentru piesă este claritatea ei de schemă. Caracte-rele-idei, personajele-abstracții nu devin fantezii lirice întrupate — ca în literatura lui Ionescu — și nici nu sînt materializări precise, tăioase, ale visului filozofic, ca în lumea aridă și totuși învăluită de at tea îngăduințe a lui Beckett; eroii lui Mrozek repre-zintă stări reale, categorii de psihologie socială tipice pentru timpul de sfirșit al lumii burgheze. Subiectul nu se clădește pe o suită de sugestii, nu devine imagine-simbol, meta-for  a unui g nd. Parabola dramatică copiază vizibil, fără ocoluri, faptul de viață. Raportul dintre text și subtext devine altul dec t într-o scriere dramatică obișnuită: fap-tele asemănătoare cu acelea reale nu sînt numai scoarța, crusta exterioară sub care trăiesc ideile; aici tezele, conflictele de poziții sînt expuse descoperit în dialog și acțiune, subtextul fiind tot timpul sprijinit pe reproducerea minuțioasă a schemei esențiale a unui proces rupt din realitate. Poate de aici vine  mpresia de uscăciune, de limitare prea strictă, pe care o lasă cercetarea mai atentă a textului. Marile scrieri mai vechi închi-nate unei problematice asemănătoare — pentru a ne păstra în linia devezi: „totul este permis”, să zicem, romanele lui Dostoievski —  nchid în rădăcinile lor însăși viața în nesfirșita ei diversitate, descoperită, înțeleasă și trăită din toate perspectivele posibile, pe c nd Mrozek ne dezvăluie un singur fapt, privit dintr-o unică perspectivă.

Și, în această privință, regizorul a ales drept, pentru că într-o asemenea compoziți: au însemnătate în primul r nd nu concluziile — care se reduc la o teză demon-strat  didactic, aproape matematic —, ci  nșeși creșterea, desfășurarea procesului repre-zentat parabolic, trecerile, schimbările, prefacerile și devenirile care țes viața faptului real. Poate că de aceea regizorul s-a despărțit de acea pasiune a teatrului nud, care părea să-l st p neasc  exclusiv p n  acum. El a simțit probabil că, reprezentat schematic, un asemenea text poate să moară, să se micșoreze p n  la teza uscată, pierz nd tocmai acea multitudine de trimiteri concrete, care  i d  puterea de fascinație.

Care este procesul real, ascuns sub faldurile învăluitoare ale acțiunii fantastice în *Tango*? Un fapt caracteristic, foarte cunoscut, al apocalipsului burghez: autodistru-gera acestei lumi, care-și pierde toate normele și toate contururile odată cu r sp ndirea devezi „totul este permis”; zbciumul sterp al intelectualului g nditor (Artur), care, închis în acest haos și aparțin ndu-i în întregime, încearcă să refacă ordinea pierdută; și, în sfirșit, falsă soluție a forței oarbe, a dreptului de viață și de moarte (Edek), care omoară în primul r nd pe filozoful ce i-a deschis drum. Totul se  nceie prin ren șterea monstruoasă a burghezicii, sub chipul unei noi ordini, în care dictează violența animalică aliat  voluptuos cu rămășițele rigide ale tradiției (tangoul final al unchiului Eugen cu Edek).

Este imposibil să cunoști această piesă la lectură sau în spectacol, fără să recapi-tulezi o întreagă suită de fapte din istoria secolului al XX-lea. Prăbușirea din visurile nietzscheene transparente, de o frumusețe otrăvită, despre libertatea de dincolo de bine

Eliza Ploeanu (Ala),
Octavian Cotescu (E-
dek) și Victor Reben-
giuc (Artur)



și de rău, la camerele de tortură și cuptoarele lagărelor naziste nu este singura realitate pe care o regăsim în această parabolă. În timpul revoluției, anarhismul rus parcursese aceeași curbă: de la dezordinea atotcuprinzătoare a nonconformismului intelectual, estetizant, la dictatura animalică a puterii primare. Nu numai erupțiile mari de nebunie colectivă pot fi regăsite aici, dar și acele pustiitoare izbucniri individuale, aparent inexplicabile, care umplu coloanele de fapte diverse în ziarele occidentale, făcând materia primă a unor descurajante studii de nouă sociologie și psihologie a crimei. Americanul Truman Capote povestește, în romanul său reportaj *Cu singe roșe*, cum criminalii tineriucid orbește, din dorința de a trăi o faptă cu adevărat mare, sperând nebulos să ajungă astfel la ideal, putere, frumos. Unul dintre eroii lui adevărați, student excelenț, dar timid, retras, traversează într-o seară salonul și își împușcă liniștit părinții și sora, după ce a terminat de recitat *Crimă și pedeapsă*. Artur și Edek ai lui Mrozek trăiesc contopiți într-o singură ființă în acest fapt autentic.

Descriind această însingurată și dureroasă realitate, Mrozek își adresează avertismentele în primul rînd intelectualității. Rămasă singură în haosul fără formă și sens al unei civilizații târzii — haos la instaurarea căruia a contribuit din plin, prin toate teoriile sale despre o libertate fără graniță, dincolo de omenesc —, gîndirea monstruos dezvoltată, nefirească, nereținută de nimic, se azvîrle cu capul înainte în abisurile forțelor iraționale, sperînd să-și găsească acolo izbăvirea. (În piesă, toți oftează admirativ vor-

bind despre neevoluatul Edek: „este autentic“... „este simplu ca viața“... „Edek este necesitatea“... „Am plăcerea de a vedea în el natura în stare elementară“.) Astfel, gândirea se sinucide, dezlănțuind cataclisme, fără să-și dea seama ce face; superintellectualul înarmează bruta și o dezlănțuie asupra omenirii.

Această tragică și, din păcate, mult prea reală istorie contemporană, geometric expusă de Mrozek, capătă, în spectacolul de la Teatrul Mic, o claritate de ardere alba. Regizorul orchestrează atent acțiunile mărunte și mari, urmărind tot timpul împreună reacțiile celor șapte personaje. Studiul simultan de atitudini și manifestări intersectate începe și se continuă mult timp ca o comedie — stranie, fără îndoială, și străbătută de tresărarea presimțirilor negre, dar plină de vioiciune, strălucind nu o dată în reflexele jucăușe ale unei veselii aproape copilărești. Nu este un efect accidental. Însăși natura realităților evocate impune acest ton. Este vivisecția netulburatei „libertăți“ a intelectualului, închis, de fapt, iremediabil în temnița de cuvinte sterpe pe care singur și-a clădit-o. Această seninătate infantilă, lipsită de răspundere și amorală, este necesară în scenă, cu tot farmecul ei, pentru a explica puterea de seducție a noului conformism al nonconformismului. Saltul în tragic se realizează odată cu „contrareforma“ lui Artur, în trecerea de la dezordinea voioasă a primei părți la disperatele încercări de ordonare din actul trei. Aici, în această a doua parte a spectacolului, chipul farsei se schimonosește, e înghițit de grimasa grotescă. Comicul devine apăsător și foarte curînd se retrage în planul doi, lăsînd liberă avanscena pentru exaltările tragice. Aici, binecunoscuta zgîrcenie regizorală a lui Radu Penciulescu se face simțită din plin. Realizatorul nu dilată vedenia de coșmar a crimei și a dansului din jurul cadavrului, nu umflă delirul murdar al eroilor săi; el constată limpede, sfișierat de precis, eșecul încercării de a învinge haosul prin violența oarbă. Precizia și simplitatea sînt cele care creează intensitatea sensului tragic.

MIȘCAREA IDEII PLASTICE

Aparent statică, împărțită în două momente fixe, plastica spectacolului are o viață subterană, desfășurată subtil în transformări de lumină, mici modificări de costum, alunecări de tonuri și culoare, și iarăși, mereu, revelații ale amănuntelor-șoc.

Iată, de pildă, primul costum al Eleonorei: rochia foarte 1928 este totodată ridicolă și frumoasă, în fluturarea voalurilor pe care roșul trece în portocaliu, violet, galben, alb. Personajul întreg se înscrie în această frumusețe cam rizibilă, opulentă, lubrică și totuși rafinată. Vedem în caracterul îmbrăcăminții și femecia redusă la instinct, și marea burgheză cu gusturi subțiri, și intelectuala cu ifose de competență absolută în arta modernă.

Punctul de răscruce al mișcării scenografice îl constituie schimbarea dintre actele doi și trei. La început, sîngerul complice al culorii dominante suride parcă îndoielnic, invitînd la libertăți neîngăduite: el își găsește apoteoza în momentul în care se deschide în fundal camera roșie, unde, în irizațiile calde și violente ale culorii, familia joacă pocher. Această tonalitate este izgonită cu totul din scenă în actul trei. Descoperit întreg, degradat în josul pereților, tapetul se stinge, își pierde intensitatea coloristică. Acum domină albul, cenușul tern, însoțind revenirea ordinii în această încăpere-simbol, atît de răvășită înainte. Dar ordinea nouă pare din prima clipă obosită, neprimitoare, și curățenia abia regăsită nu are nimic proaspăt. Albul este veșted, gălbejit, fără strălucire, chiar și în rochia de mireasă; podoabele prețioase ale somptuoaselor pălării „belle époque“, dantelele, florile, pescărușul împăiat din pălăria Eleonorei au înțepenirea exponatului de muzeu; frunzele palmierului decorativ, triumfător înscăunat în mijlocul salonului, par năclăite de praf. Moartea este foarte prezentă în această silită întoarcere înapoi. Apoi, pe măsură ce se descompun marea ținută de ceremonie a eroilor și rînduirea îngrijită a obiectelor, paralel cu precipitarea acțiunii, dezolanta imposibilitate a firescului devine evidentă în fiecare celulă a compoziției scenografice. Ceea ce vedem, în final, cînd cadavrul tînărului de curînd ucis zace în primul-plan, abia ascuns de micul paravan dreptunghiular, și bătrînul unchi dansează tango cu ucigașul nepotului său este necruțătoarea imagine a unei alienări fără ieșire.

PERSONAJELE ȘI INTERPREȚII

Sensul de generalizare al portretelor scrise de Mrozek vizează, în fiecare apariție, o categorie umană exact situată, o personalitate colectivă, dacă se poate spune așa. Unchiul Eugen este tradiția care se cramponează cu disperare de formulele vechiului trai, în timp ce bunica întruchipează tradiția care se neagă, vechiul căzut în veselă

Olga Tudorache (Eleonora), George Constantin (Stomil) și Victor Rebengiuc (Artur)



și deșăntată descompunere. Generația de mijloc — Stomil și Eleonora — reprezintă clasa intelectual-morală a „creatorilor” crescuți în religia tuturor libertăților: el, experimentator obsedat de fiecare mărunțiș al formei, și numai de asta; ea, femeie savantă, care, aplicând consecvent lozincă „totul este permis”, a încremenit în placida trăire senzuală. Dintre tineri, Ala dă chip adolescenței fără făgaș, care caută să-și acopere golul lăuntric cu scandalul ostentațiilor impudice, iar Artur personifică eroul supraintelectualizat, fanaticul rațiunii. În sfârșit, Edek este forța brută, instinctul violent, egocentric, vulgar, neluminat de nici o scînteie de conștiință nobilă, care-și folosește istețimea elementară pentru a-și satisface brutal și imediat poftele.

Regizorul și interpreții compun aceste personaje, în același timp abstracte și deplin reale, cu o minuțiozitate împrumutată de la teatrul psihologic exigent, dar fără să piardă din vedere schema ideii mari, înglobată în fiecare personaj. Nu există erou principal și erou secundar (în asta se realizează un imperativ al textului). Sigur că în cursul spectacolului se pot observa denivelări, diferențe de calitate între o interpretare și alta, dar aceste deosebiri nu au prea mare însemnătate, întrucît intenția scriitorului și a regizorului se desenează net în lumina reflectoarelor. Disciplina colectivă și dragostea actorilor pentru acest spectacol înving fatalele inegalități de înzestrare și pregătire.

Bătrînii sînt interpretați în compoziții cîteodată cam prea simplu lucrate de Florin Vasiliu și Vali Cios. Primul e construit din atitudini rigide și mișcări colțuroase, găsind în tangoul final o solemnitate hipnotică. Bunica a împrumutat, evident, de la copii tot ce au născocit ei mai strident și mai stupid. Existența personajului este încheiată cu un hohot de rîs fără noimă, care se oprește în moarte.

Un cuplu excelent realizează George Constantin (Stomil) și Olga Tudorache (Eleonora).

Ca întotdeauna cînd un rol izbuțește să-i deschidă resursele de energie și de neprevăzut, George Constantin este înecat în personaj, înghițit cu totul de torentul „trăirilor” acestuia. Pueril, jucăuș, nesimțitor, mereu gata să se arunce în vesela și inutila cascadă a deducțiilor filozofice-estetice, acest Stomil, artistul „liber și gras”, are fără îndoială farmec și grație, în ciuda tuturor neglijențelor murdare în care se complăce. Ritmul atît de neobișnuit, propriu acestui actor, mișcările lui neașteptate — pașii săltăreți care-i scapă într-o parte, punctîndu-i declarațiile sfărăitoare („sînt un artist liber... și gras”), gesturile rostogolite năstrușnic („eu trec mereu dincolo... dincolo de forme”) — dau o mare savoare portretului. Risipa de farmec devine armă satirică în scena de răscruce a personajului. Chemat la acțiune, actorul se dă înapoi cu groază, refuzînd cel mai mic gest care ar putea schimba ceva în existența mizerabilă a croului său; George Constantin pune în această scenă aceeași voluptate a jocului. Ticurile și rîzgielile de copil teribil, durduliu și unsuros, îl fac, în noua împrejurare, mai mult



Florin Vasiliu (Eugen),
Vali Cios (Eugenia),
Olga Tudorache (E-
leonora) și George
Constantin (Stomil)

decît respingător, transformîndu-l într-un monument al tuturor laşităţilor intelectuale posibile, sub pavăza vorbelor frumoase. Hiperbola dantelată de actor cu zeci de înflorituri se încheie perfect. (Temperamentul lui George Constantin are această calitate rară de a fi în acelaşi timp şi cît se poate de pămîntesc şi cumva aerian, extins în zone comic-poetice care scapă definiţiei raţionale.)

Olga Tudorache întrupează un personaj fără evoluţie: chiar atunci cînd moartea şi urîtenia agresivă o lovesc, eroina îşi găseşte mai repede decît ceilalţi împăcarea („Poate că a-o să ne fie chiar atît de rău“). Penciulescu şi Olga Tudorache nu sărăcesc însă caracterizarea de subţirile notaţii de psihologie socială pe care le suportă partitura. Eleonora apare, evident, ca o cucoană şi o intelectuală care-şi poartă desfrîul cu plăcerea cu care ar purta o toaletă excentrică şi cu patima cu care ar susţine ultima modă artistică. În impasibilitatea sănătoasă, terestră, a femeii mature, Olga Tudorache aduce şi candoarea deplinei superficialităţi, şi mobilitatea încîntărilor frivole. Ca şi George Constantin, actriţa realizează comedia, comedia amară şi tragicul farsei, cu sinceritate şi credinţă. Ea are nişte uimiri bruşte, nişte izbucniri senzuale inocente, nişte mici automatisme ridicole, care fac din acest personaj una din cele mai frumoase interpretări ale sale.

Eliza Plopeanu este cea care descrie, prin Ala, chipul răvăşit al adolescenţei fără ţel. Ea şi-a compus o mască ţipătoare, din hohote obraznice, lene, senzualitate voită. Descifrăm imediat aici mentalitatea aceluşi trist tineret, pe care-l cunoaştem prea bine din literatura şi cinematografia Apusului. Sub această poză, purtată cu răutăcioasă îndărătnicie, interpreta conturează discret chipul elementarei feminităţi eterne. În text, Ala se lasă cucerită, ca orice femeie, de visul rochiei albe de mireasă: în interpretare, intonaţiile sparte, chicotelile echivoce şi mişcărilor descentrate sînt treptat părăsite pentru tonurile grave şi atitudinile preocupate, meditative. Astfel se fixează în joc veşnica nevoie de ordine, simplitate, dragoste şi linişte a femeii normale.

Artur — studentul filozof — marchează în creşterea profesională a lui Victor Rebenjiuc un capitol aparte: interpretul compune lăuntric. La prima intrare în scenă, abia îl recunoaştem: ţinuta sa are un fel de severitate nefirească, pe care o păstrează şi în izbucnirile pătimaşe, un fel de autocenzură raţională intrată în reflex, dincolo de care se simte vibrînd suprema încordare a gîndului. Astfel, personajul este însemnat de la bun început de obsesia ideii. Cu cît înaintează eroul în această iraţională bătălie a raţiunii, cu atît mai clar se citeşc în gesturi şi intonaţii semnele nebunicii: mici ticuri febrile, palmele mereu frecate oboşitor, pudorile paralizante, de adolescent întîrziat, în faţa femeii iubite, risul în doi peri, neliniştitor, al omului care îşi închiupie că ştie totul, jubilaţia penibilă, legănările nestăpînite ale mersului aproape dansat. Foarte justă este această particularizare a personajului, în care atitudinea interpretului şi a regizorului faţă de rol se evidenţiază categoric: supraomul, profetul violenţei şi al morţii, este plasat în aria existenţelor demenţiale, de infinită deznădejde, din istoria acelei intelectualităţi contemporane care s-a rătăcit definitiv în universul abstracţiilor neomeneşti.

La cealaltă extremă a acestei linii de idei stă interpretarea dată de Octavian Cotescu lui Edek. Actorul ne arată o apariţie murdară, apropiată de viaţa animalică, un personaj grosolan, care se simte la largul său în orice împrejurare. În calmul opac al comportărilor sale, transpare religia nestrămutată a propriului eu. Trei sferturi din piesă, Mrozek ţine acest pion în umbră, rezervîndu-i cîteva treceri colorate prin scenă şi lăsînd celelalte personaje să-l descrie; Cotescu dă asemenea pregnanţă fiecărei secunde petrecute în faţa spectatorului, încarcă atît de bogat tăcerile, acţiunile mute şi replicile eroului, încît reuşeşte să domine ca o ameninţare din ce în ce mai grea, cu mult înainte de a se dezlănţui. În deznodămînt, „omenia“ sinistră a personajului („Pot să şi glumesc şi să mă distrez, mă dau în vînt după o distracţie“) capătă proporţii de monumentalitate. Violenţa personajului se realizează indirect în tonurile îngăduitoare şi în blîndeţea tiranului.

Ana Maria Narti

Captiva copilărie a fericirii

**„ROMEO ȘI JULIETA” de Shakespeare,
la Teatrul Național „I. L. Caragiale”***

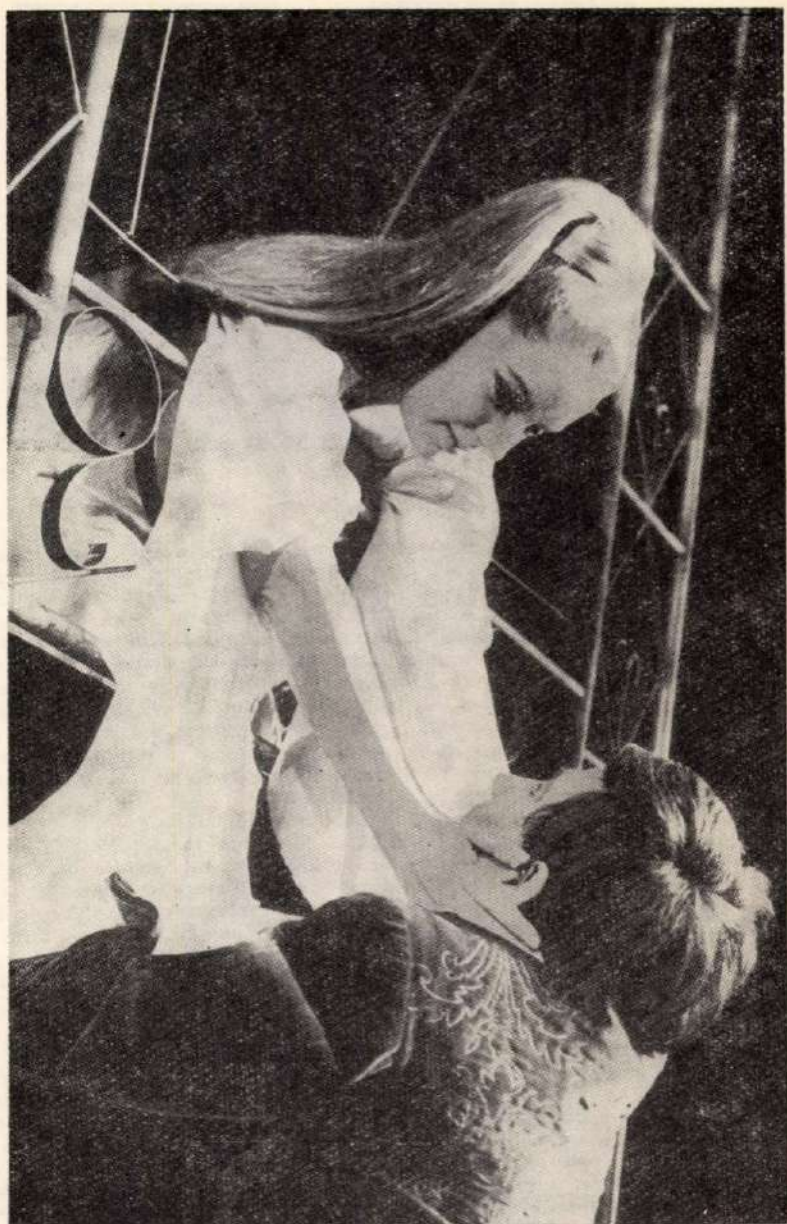
Ultimele montări Shakespeare, care au cucerit la noi publicul și au pasionat prin controversa critica, s-au sprijinit pe opere total necunoscute scenei românești (*Troilus și Cresida*, *Richard II*); iar în faze preliminare sau avansate se află acum „nocturnele disperării”¹, monumentalele tragedii *Iuliu Cezar*, *Macbeth*. În acest context de ambițioasă exegeză scenică shakespeareană, *Romeo și Julieta* se înfășoară într-un con familiar de lumină: piesa se integrează în cortegiul tradiției pe scena națională (de-a lungul timpului a fost necentenit verificată de mari cupluri de actori, stimulați, de la 1884, de Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu), dar mai cu seamă în imperativul unei permanențe de repertoriu: fiecare generație e tentată să-și confrunte sentimentele și luciditatea cu această operă shakespeareană de tinerețe. De altfel, azi, *Romeo și Julieta* cunoaște o largă audiență pe mari scene ale lumii, într-o diversitate de concepții: montarea răsunătoare a lui Zefirelli cu doi adolescenți pătimiși, într-o Veronă scăldată de incandescența soarelui mediteranean; tratarea lui Svoboda ce deschide precise unghiuri spre o actualitate imediată; o înscenare a unei companii americane din Greenwich-Village ce accentuează aerul „beatnik” și stilul „hippie” al junilor; și recent, premiera de la Royal Shakespeare Company, unde directorul de scenă din Atena, Carolus Counscoate în relief ruptura dintre generații, incompatibilitatea înțelegerii dintre vîrstnici și tineri.

Cei care îl cunosc pe Vlad Mugur știu că nu considerente de modă regizorală sau vogă în titluri l-au dus azi spre *Romeo și Julieta*. Asistăm la o reîntîlnire cu opera ce i-a marcat debutul regizoral și l-a impus în viața artistică (fapt poate necunoscut sau uitat de unii cronicari ce caută să descifreze cu dinadinsul zone de influență străină în abordarea acestei partituri.) Avem în față o montare ce atestă o evidentă continuitate în preferințe, constanță în prelucrarea teatrului clasic de poezie și orchestrație. Fidelitatea în colaborarea cu actorii (doi dintre protagoniștii cei mai încercați ai spectacolului, Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici, datorează timpuria lor configurare stilistică în teatrul shakespearean, îndrumării lui Vlad Mugur), statornicia în relațiile cu scenografia (Jules Perahim), cu muzica (Pascal Bentoiu) dau noii premiere *Romeo și Julieta* emprenta unei precize individualități regizorale. Spectacolul oferă satisfacții vizuale și auditive.

Muzica, în tonalități patetice și aspre cenzurînd melodia lirismului minor, dă o neașteptată dimensiune sonoră decorului. O dantelă din fier forjat: porți, grilaje, garduri, ostrețe (execuția Dumitru Lazăr) țese inexorabila plasă a destinului potrivit acestui mit al iubirii. Un labirint geometric, în care scurte săgeți orizontale traversează năprasnic verticale sumbre de o frumusețe stranie, înghețată, încercuiește fără putință

¹ H. Fluchère, „Shakespeare, dramaturge elisabethain”.

* Regia: Vlad Mugur. Decoruri și costume: Jules Perahim. Muzica: Pascal Bentoiu. Distribuția: Gabriel Dănculescu (Escalus); Liviu Crăciun (Paris); Al. Alexandrescu-Vrancea (Montecchio); N. Brancomir (Cappelletti); Ion Caramitru (Romeo); Gh. Cozorici (Mercutio); C. Diplan (Benvolio); Damian Crîșmaru (Tybalt); Const. Bărbulescu și C. Rautchi (Lorenzo); Marin Negrea (John); Bogdan Mușatescu (Samson); Stefan Gavriloaia (Gregorio); Matei Alexandru (Petre); N. Enache (Un spițer); Mircea Cojan (Primul muzicant); Alexandru Hasnaș (Al doilea muzicant); Cristian Babeș (Al treilea muzicant); Ileana Stana Ionescu (Doamna Montecchio); Marietta Deculescu (Doamna Cappelletti); Silvia Popovici (Julieta); Eugenia Popovici (Doamna).



Silvia Popovici (Julietta) și
Ion Caramitru (Romeo)

de ieșire teritoriul simbolic al dragostei. În inflexibilitatea dură, dar și grațioasă, a fibrelor de metal, în zăngănitul săbiilor, intră captivă „copilăria fericirii noastre”, pe care o evocă Romeo. Decorul domină montarea, forța lui sugestivă activează sensuri multiple. Desenul are rafinate trimiteri spre un ev mediu târziu, spre Renaștere, spre „quattrocento”. Crucile din scena cimitirului aduc cu niște fantastice păsări funebre, traducând în linii ceremonialul poetic al Dragostei și Morții, permutând în spațiu caracterul