

dul, amintindu-mi de unde au început câteva mari mișcări teatrale (Stanislauski, Copeau, Reinhardt ș.a.), că poate n-ar fi rău să reflectăm la un studio experimental, în care tineretul talentat să justifice propunerea noastră filologică, schimbînd, în fața publicului suveran, pe miine în azi. Amatorii, îndrăgostiții de filologie și teatru au cuvîntul!

P. S. Dacă vă interesează problema tinerilor actori, dacă-i iubiți și stimați, dacă vedeți efectiv în ei începuturile unui schimb de azi al teatrului românesc, fiți indiscreți și citiți-le gîndurile rostite cu pasiune în numărul din iunie al revistei noastre.

## Seară shakespeareană

Teatrul Municipal : A 12-a noapte de W. Shakespeare

De mai multe ori pilduitor pentru mine a fost spectacolul *A 12-a noapte* și faptul că l-am urmărit încă dinaintea premierei, a avut darul să-mi înlesnească aprofundarea atît a piesei, cît și a spectacolului în sine și să mă conducă la concluzii în care abia aș vrea să ridic unele probleme.

Departe de mine gîndul de a căuta să fac parte dintre aceia care țin să nu apuce vîrsta de 40 de ani fără să fi emis vreo părere în privința lui Shakespeare. De asemenea, în limitele cronicii și ale atributelor de cronicar, îmi voi îngădui constatări fără nici o intenție de a oferi contrasoluții la punerea în scenă a operei shakespeareene la noi. În definitiv, pe acest tărîm nu ne putem mîndri, din păcate, cu o adevărată tradiție, cu tot numărul mare de piese puse pînă azi, iar pașii ce se fac acum au, dacă nu alte merite, cel puțin pe cele ce țin de o nobilă cuțezanță.

Nu cred că voi supăra pe cineva acordînd prioritate relatării unui episod care mi-a stîrnit prima întrebare asupra montării celei de *A 12-a noapți*. Totul s-a petrecut într-o dimineață, la vizionarea dinaintea premierei de la Municipal. Soarta a avut să încerce dacă spectacolul de azi ar putea rivaliza în durabilitate cu cel pe care l-a îngrijit Shakespeare în fața contemporanilor lui, cu veacuri în urmă. O întrerupere prelungită a curentului electric l-a determinat pe maestrul Șahighian să recurgă la poeticele lanterne de care se folosea uneori și scena elisabetană atunci cînd nu juca, așa cum se întîmpla de obicei, la lumina zilei, tavanul sălii Globus fiind, de altfel, cerul nesfîrșit. Ei bine, pe fundalul scenei Muni-

cipalului, abia atins de pilpiirea slabă a luminii lanternelor și sfîșnicului cu lumînări de ceară, profilurile de azi ale eroilor din *A 12-a noapte* au fost, mai toate, niște umbre incerte, vagi (măcar că Sir Toby și-a folosit din plin, drept argument principal, volumul lui de adevărat cavalier Falstaff), prinse într-o oarecare mișcare, cu epicentrul nu undeva la rampă ori în miezul scenei, ci în arlechin. M-am întrebat atunci, ce le lipsește celor ce grăiesc același text de acum câteva veacuri, ca să ne înfioreze, să ne transporte sau să ne facă să ridem cu poftă pe noi cei din sală. S-ar fi cerut mai întîi, am constatat eu, să putem înțelege *tot* ceea ce se spune acolo pe scenă, pentru ca apoi să ridicăm exigențe și asupra felului *cum* se spune. Căci să nu uităm că lipsa de aparatură și decor, mai ales lipsa luminii (cu ajutorul căreia se realizează azi rafinate jocuri de clar-obscur, și în primul rînd se creează în sală acea atmosferă de receptivitate, cufundînd publicul în ficțiune de îndată ce cortina și spotul de lumină intră în acțiune pe scenă) era substituită la Shakespeare prin poezie.

Poetul de la Stratford nu a avut decît acest element la îndemînă și cu el a izbutit să stîrnească imaginația contemporanilor lui, să creeze ficțiunea, să-și poarte spectatorii de pe un tărîm de lume pe altul, să dea măreție de piscuri unor acareturi de scîndură de pe scenă. Și pentru ca atît poezia cit și pasiunea să poată căpăta aripi, iar simțirea elevare, Shakespeare și-a îmbrăcat textul în vestmintul versului alb. Or, mulți dintre actorii noștri nu cunosc taina rostirii versului, meșteșugul valorifi-

cării lui. Am reținut (și mă refer la Mircea Albulescu — Antonio, la Mihail Marsellos — Valentin, la Dan Damian — Sir Andrew, pe care-i citez nu în exclusivitate) am reținut, zic, că aceștia obișnuiesc să meargă, pe cât posibil în viteză, pe melodia frazei dar neconform cu ideea ce stă îndărătul ei. Și apoi, actorii de care e vorba (căci bineînțeles nu am de gând să fac generalizări) au de multe ori o vorbire defectuoasă pentru că nu știu să respire. Să se gindească Mircea Albulescu de câte ori, respirând greșit, a tăiat ideea întocmai cum în scris ai pune virgula între subiect și predicat.

Dar spectacolul de gală s-a bucurat de lumina generoasă a reflectoarelor care a dezvăluit ochilor noștri cadrul poetic sugerat de decorurile lui Mircea Marosin. Și mă voi opri puțin asupra lor pentru că de aici pornește o altă problemă a spectacolului (a doua, de fapt). Scenograful Marosin a realizat un cadru de o autentică frumusețe picturală, a dat liniei stilizate expresia cea mai nobilă, asociată unei gândiri asupra textului, care a făcut ca decorul să capete și funcțional valoarea ce trebuia s-o aibă. Dar chintesența izbutită de el a pus în evidență intenția de discreție și subtilitate, în așa măsură, încît cred că ea a prevalat asupra acțiunii, creîndu-ne aproape dubla senzație a unui spectacol de decor, pe de o parte, și a unui spectacol de actori, pe de alta; iar atunci cînd aceste două tendințe au căutat să se întîlnească, nu arareori decorul a dominat spectacolul.

Îl voi lăuda totuși fără rezerve pe Marosin pentru măiestria lui, căci sper ca gradul înalt de artă pe care ni-l oferă el, să oblige la emulație. Dar nu-l voi lăuda în cea de A 12-a noapte pentru costume (pe care le semnează alături de Elvira Postolache), în primul rînd pentru inconsecvența de care dă dovadă, căci în decorul de o stilizare sugestivă a introdus o minucie și o încărcare barocă a costumului, ajungînd la o reconstituire istorică.

Scenograful a înțeles să ofere acestei piese un cadru care să favorizeze climatul comediei dell'arte, și bine a făcut, căci piesa este, după cum ne informează un celebru biograf al lui Shakespeare, Sir Sidney Lee, rezultată din prelucrarea a două piese italienești din secolul al XVI-lea: *GI'Inganni* și *GI'Ingannati*, bazate la rîndul lor pe o nuvelă din 1538 a lui Bandello.

„Dar după toate probabilitățile — ne mai spune tot Sidney Lee — el și-a extras subiectul din istoria lui Apolonius și Silla... Shakespeare însă, a neutralizat tonul tristeții prin siluetele vesele pe care le-a conturat lui Malvolio, lui Sir Toby, Sir Andrew, Fabian, bufonul lui Feste și Mariei, care sînt *creații ale lui*” (subl. n.).

Și aci ajungem la a treia problemă a spectacolului, și cea mai importantă: concepția regizorală.

Sînt sigur că atunci cînd n-a vrut să conformeze spectacolul intenției de comedia dell'arte sugerată de decor, maestrul Șahighian a avut de gând să dea contururi mai complexe personajelor pornind de la faptul că Shakespeare, introducînd în cadrul pieselor italienești din care s-a inspirat, personaje aduse de el, a făcut-o în scopul de a da publicului din vremea lui o notă din actualitate. În felul acesta, el a vrut cu siguranță să-și facă cunoscut punctul său de vedere asupra unor stări de fapt și moravuri din societatea contemporană lui. Și cred (citez totuși să emit o părere despre Shakespeare) că și-a rezervat pentru sine rolul bufonului, care are aci în piesă greutatea specifică a rezonerului. „...Ah, doamne, — spune bufonul în actul III, tabloul 1 — ce secol pentru un om cu spirit! **Fraza** e ca o mînușă de piele decăprioară: **repede** o poți întoarce cînd pe o parte, cînd pe alta,” sau, în actul IV, tot el: „...ar fi bine să fiu eu primul care se deghizează sub sutană...”

Bufonul Feste punctează pe parcursul piesei păreri și constatări despre societatea vremii lui Shakespeare, față de care autorul ia atitudine prin gura personajelor sale, lăsîndu-ne imaginea ei morală. Sir Andrew exprimă crezul de viață al unei categorii sociale parazitare atunci cînd spune: „După părerea mea, însă, (viața) e alcătuită din două: mîncare și băutură”, la care se asociază printr-un cîntec Sir Toby, acest întîrziat în lumea Renașterii, cavalier al evului mediu, nespălat și golan: „Adio, puică, plec acum la drum” și melancolic cu candoare, divulgînd lipsa de sens în viață a acestui fel de oameni, bufonul completează melodia cu o constatare amară: „Se risipește viața ca un fum” pentru ca mai departe, părerea lui să sune ca un avertisment „...căci orice plăcere se plătește odată și odată”.



Moment din tabloul 9

Dar unde duhul lui Shakespeare devine corosiv și irezistibil este atunci când, prin ridiculul în care îl îmbracă pe Malvolio, satirizează de fapt o altă categorie socială a vremii, pe acei *sine nobilitate*, snobi, parveniți în ascensiune.

Digresiunea pe care am făcut-o în textul shakespearian nu urmărește să arate decît că, dincolo de „o piesă de dragoste sau cu dragoste” cum pare să fie considerată și preferată de către unii, piesa este în același timp purtătoare a unui mesaj cu mult tîlc la adresa unor stări sociale. Structurile atît de diferite ale personajelor, aduse de Shakespeare în piesă și cele preluate de el din piesa italienească, au dăinuit pînă azi într-o disjungere, pe două planuri, a piesei însăși. Cred că regizorul ar fi trebuit de aceea să urmărească mai stăruitor valorificarea celui element care este: *critica socială*. Aceasta ar fi așezat pe bufon pe o treaptă de preponderență, în măsură să-l facă a domina prin toate manifestările lui întreaga acțiune; exuberanța i-ar fi fost în chip firesc o comportare de suprafață care va fi învăluit în accentele ei o tristețe gravă și o observație profundă a vieții, căci „nebunia” bufonului era doar prilej de plăcere și veselie pentru cei pe care îi slujea.

Cred că aici ar fi fost de mare ajutor ritmul drăcesc pe care-l oferă *commedia dell'arte*. Pe de altă parte, constatările grave ale lui Feste ar fi trebuit să capete acel ecou adînc, învăluitoare și stăruitor, care să te facă să te gîndești mereu la ele. Ceea ce însă Fory Etterle nu ne-a dăruit, preferînd în schimb să ne incinte auzul cu fermecătoare melodii, acompaniîndu-se singur la gitară (lucru răsplătit prin aplauze copioase și meritate). Mai cred că elementului de grotesc (și el un mod de satirizare) i-ar fi convenit de asemenea o valorificare scenică în spiritul *commediei dell'arte*, după cum fericită ar fi fost și mișcarea în scenă pe puncte de joc (specifică acestui gen de teatru) pe care, de altfel, scenograful Marosin le-a creat. Căci voi semna o neconcordanță între regie și decor, ceea ce formează obiectul a încă unei probleme ridicate de spectacol. În actul II, scena (împărțită scenografic în două planuri prin acea secționare: carouri alb-roșu de o parte și negru-roșu de alta) ne înfățișează în stînga, o poartă Baukasten — menită să marcheze, bineînțeles, intrarea unui fel de Capitano din *commedia dell'arte*, aci în piesă a lui Sir Andrew; iar în dreapta, se proiectează un copac de o stilizare de tipul

Salvador Dali, fixind de bună seamă locul nebunului în scenă. Pe poartă a intrat însă nebunul; Viola a intrat și ea pe aceeași poartă, Sir Andrew... pe lângă poartă, iar Olivia își face intrarea dinspre partea în care se înalță copacul de care vorbeam. Simplă neconcordanță, desigur, dar care ilustrează o stare de fapt sub semnul căreia s-a lucrat, cred, tot spectacolul: insuficienta colaborare între regie și scenografie.

Dar să dăm Cezarului... și să recunoaștem că maestrul Șahighian a înzestrat spectacolul său cu un suflu larg și o vioiciune care îi asigură succesul de public. Să mai recunoaștem că l-a lăsat pe Jules Cazaban să facă pe tema lui Malvolio o demonstrație de virtuozitate actricească de mare comedian, gustată de public, că i-a oferit Ancăi Verești prilejul de a-și aduce la rampă

frumusețea, de asemenea spre marea desfătare a ochilor noștri (Anca Verești mai are o calitate pe care nu vreau să i-o trec sub tăcere: dicțiunea); că Puiu Hulubei (care și el are o bună dicțiune și mai ales știe să spună versul) a putut, în rolul lui Sebastian, să evolueze cu multă dezinvoltură și cu eleganța epocii. Ni se pare însă surprinzător că a lăsat-o pe Gina Petrini (în Olivia) să treacă pe lângă atit de imbie-toarele atribute de feminitate ale acestui rol, că i-a îngăduit lui Carabin să fie el însuși și doar atit, iar Mariettei Rareș (însoțitoarea Oliviei) să muncească pînă la extenuare. L-am lăsat la urmă pe Ion Manta pentru că lui regia i-a încredințat misiunea de a duce bețișorul cu flamura comediei dell'arte. Și Manta și-a implinit cu zel misiunea.

Mircea ALEXANDRESCU

## De Filippo e totuși autor de comedie!

Teatrul „C. Nottara” și Teatrul de Stat din Turda: *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo

Neorealismul, cunoscut nouă mai întâi ca un mesaj înnoitor al cinematografului italiene, își are în dramaturgie un sol iubit de teatru și public: Eduardo De Filippo.

Actorul-autor, profilat, crescut în peisajul napolitan, și-a cristalizat cu fiecare nouă piesă o concepție despre teatru, o estetică teatrală, un mod propriu de a-și transmite mesajul artistic, o viziune personală despre lume. Spectatorii și-l reamintesc pe De Filippo, interpretul unui modest feroviar în *Fetele din Piața Spaniei*, privind universul cu un rictus amar, totuși ca un fel de zimbet care luminează neomogen o față pe care fiecare rid are săpată o poveste a sa...

Italia fără Baedeker, Italia fără Cicerone, Italia văzută pe scara de serviciu, e surprinsă în „studiile dramatice” ale napolitanului care a găsit în limbajul dialectal cheia unei înțelegeri universale.

Actorul nu s-a putut separa indestructibil de autorul dramatic, și asta nici nu era necesar. Hazardată poate, comparația ni-l alătură de G. Ciprian, cel mai actor dintre autorii noștri dramatice.

Teatrul lui De Filippo, atita cit îl cunoaștem noi, e un mozaic dens de reminiscențe

ale teatrului contemporan, în care fiecare pietricică e solid cimentată. În acest mozaic, dramaturgul și-a încrustat viziunea sa dulce-amară despre lume, oameni și mai ales despre Napoli.

Neorealismul italian, plantat în anii descompunerii capitaliste, oferă aparent imaginea unei portocale din care se va păstra doar gustul cojii amărui. Neorealismul, de fapt, accepția modernă, poate, a realismului critic, rămîne același amar protest artistic față de o societate cătușă și jug. Tipicitatea caracterelor, grefată pe situații pline de încheștări dramatice, sugerează negativul unei imagini revelatorii, adesea și mobilizatoare prin incizia adincă pe care o operează. S-a vorbit mereu de lipsa unor soluții, de nodurile gordiene cu care sînt legați eroii realismului critic, nod simplu de tăiat, dar încheștat de limitele celor care l-au legat strins.

De Filippo, actorul, a asortat finalurile pieselor sale cu un aparent optimism, o glazură translucidă care încearcă numai să tonifice o expunere amară.

*Filumena Marturano* e un itinerar napolitan. Filumena sau Rozalia (bătrîna servantă), parazitul Amoros (ecou al comediei