

pe alocuri și o inexplicabilă șovăială în a interveni în mersul spectacolului. De aceea, montarea de la Teatrul Armatei prezintă și momente în care ideile rostite nu se impun cu toată claritatea.

Și obiecția principală pe care i-o aducem regizorului este neglijarea dinamicii spectacolului. În confruntarea scenică, textul continuă să treneze, scenele sînt aproape toate egale ca desfășurarea ritmică, nu există preocuparea unei alternări vii de planuri, care ar scoate piesa dintr-o monotonie care contaminează sala și goleşte de conținut replicile personajelor. Chiar dacă piesa — în totalitatea ei — nu conține germeii unui dinamism scenic, ideile piesei ar fi fost un bun punct de plecare. Pentru că, altfel, în spectacol există și riscul de a transforma dezbaterile cu implicații sociale ample, într-o piesă de interior, cu contururi limitate și cu sensurile așisderea.

Modul în care au fost distribuiți interpreții a fost însă judicios și de natură să ofere spectacolului, pe acest plan, unele valori care se cuvin reținute. Sandina Stan în rolul „străineii” și-a construit personajul pe linia textului, cu resurse variate, fără asperități în evoluția scenică. Pledoariile Aliciei Harper în apărarea compatrioților ei britanici decurg firesc din modul în care gîndește și acționează, pînă la un moment dat, eroina. Înțelegerea stării reale, de fapte, îi prilejuiește un proces de conștiință complex, care, pe scenă, se produce într-un ritm rapid — prin forța datelor piesei, am zice chiar schematic — dar ale cărui rădăcini au fost marcate progresiv. Rolul pretinde de

altfel interpretului modalități multiple de expresie, posibilitatea unei gradări nuanțate — inexistente în piesă — a evoluției personajului, ceea ce Sandina Stan izbuteste să realizeze cu căldură și sensibilitate. În rolul avocatului Pygmalion Spiropulos, George Sion vedește o ținută scenică lipsită de emfază, este sobru și reținut, iar drumul definirii concepției personajului este redat cu demnitate. Scurta — și unica — apariție a profesorului Harper, tatăl Aliciei, capătă greutate în interpretarea lui Aurel Athanasescu, după cum Geo Maican schițează, în persoana chirurgului Demetrios, profilul unui bun patriot, al unui militant, din comportarea căruia putem întrevedea cauzele ce l-au determinat să treacă la acțiune. Mai ștearsă rămîne figura Electrei, sora lui Pygmalion (Sanda Băncilă), aparițiile ei fiind insuficient de semnificative. (De altfel, în desfășurarea conflictului, rolul ei este încă din textul dramatic foarte sărac în semnificații). Aurel Rogalski, cam unilateral în conceperea personajului (inginerul Joe Nelson), reușește să fie arrogant, insolent și agresiv, fără a face un prea mare efort de compoziție. În general, dacă interpretarea actricească nu ajunge pînă la conturarea unor caractere de mare adîncime, cu implicații mai profunde (în fond, după cum arătăm, nici autorul piesei, nici regizorul, poate doar cîțiva interpreți au urmărit aceasta), locul fiecărui personaj în conflict este în schimb bine definit și, deci, ca purtători ai ideilor mari ale piesei, interpreții își îndeplinesc misiunea.

Călin Căliman

PARAFRAZĂ GOLDONIANĂ

Teatrul Armatei : *Văduva isteafă* de Carlo Goldoni

Premiera : 29 august 1959. Regia : Val Săndulescu. Decoruri și costume : Tony Gheorghiu. Distribuția : Florin Scărlătescu și Mihai Herovianu (Le Bleau) ; Aurel Rogalski (Contele di Bosco Nero) ; Gh. Trestian (Milord Runebif) ; Nicolae Gărdescu (Don Alvaro) ; Napoleon Crețu (Arlecchino) ; Ninetta Gusti (Marionette) ; Migry Avram Nicolau (Rosaura) ; Coca Enescu (Eleonora) ; Niculescu Cadet (Pantalone) ; Nicolae Meicu (Doctorul) ; Lucian Dinu (Folletto) ; Ion Porsilă (Biriș).

E un lucru incontestabil bun să afli în programul de sală un cuvînt al regizorului spectacolului, pentru că, parcurgîndul și apoi vizionînd transpunerea scenică a textului, îți dai seama de unde s-a pornit și unde s-a ajuns. Realizezi însă uneori că ar fi existat premisele unei

munci artistice bine orientate, judicioase (cum se pare că s-ar fi putut petrece lucrurile cu *Văduva isteafă* pe scena Teatrului Armatei), dar că, în mod practic, rezultatele efortului de transpunere scenică a piesei nu reușesc să corespundă concepției de la care s-a pornit.



Dar să ne referim la fapte concrete. Val Săndulescu își mărturisește în programul de sală punctul său de vedere în privința operii goldoniene, a utilității ei pe scenele noastre :

„Comediile lui Goldoni ne oferă moravuri și mentalități ale societății venețiene din cel de al XVIII-lea veac. Întilnim și cunoaștem oameni vii, cu caractere diverse, cu comportări variate. Vechile personaje fixe ale commediei dell'arte — vanitosul Doctor, veșnic păcălitul Pantalone, istețul Arlecchino — chiar când rămân moștenite, în piesele goldoniene, își pierd — odată cu masca — și trăsătura aceea specifică, imuabilă. Ele intervin în arhitectura comediei mai puțin sub aspectul de „emploi“-uri, știute și prea știute, cât sub aspectul lor social. Doar numele și costumele mai amintesc tradiția teatrului de improvizație. Și dacă, altădată, prin ei, bunul simț popular își exprima uneori părerile, convingerile și nechezurile, acum, în opera lui Goldoni, ei își găsesc poziții mai precise, mai conturate, mai active, depășind niște atribute individuale și înscriindu-se tipice, în aria socială“.

Și apoi, mai departe, referindu-se chiar la piesa ce a făcut obiectul preocupării sale directe, precizează :

„În *Văduva isteată*, Goldoni satirizează nu patru pretendenți la dragostea unei văduve, ci o întreagă galerie de tipuri decăzute, reprezentând ordinea feudală căreia i se apropie sfârșitul. Și, totodată, zugrăvind mentalitatea sănătoasă și robustă, bunul simț, optimismul și inteligența oamenilor simpli, pe care-i opune cavalerilor, el își vedește poziția critică, protestatară la adresa aristocrației“.

Așadar, se impunea ca punct de plecare — așa cum de altfel Val Săndulescu sublinia el însuși — necesitatea de a zugrăvi, de a întruhipa scenice *caractere*, reale, convingătoare, complexe, fără de care mesajul și obiectivul satiric al piesei sînt diminuate, dacă nu chiar anihilate. Se naște atunci în mintea spectatorului întrebarea firească : ce va fi determinat schimbarea acestei concepții, mărturisite în scris, în favoarea alteia, ce s-a ivit pe parcursul montării spectacolului și care, de fapt, nici nu se dovedește a fi o concepție, ci pur și simplu o abandonare a spectacolului la discreția „fan-tezia“ și bunul plac sau capriciul interperților ?

Dar se cuvine a sublinia în primul rînd faptul că scenografia lui Tony Gheorghiu, exploatînd judicios spațiul destul de zgîrcit al scenei din Grădina „9 Mai“

a Teatrului Armatei, a oferit nu numai loc de desfășurare pentru acțiune, ci și un cadru de o simplitate și un bun gust remarcabile. Fiecare linie a decorului, a mobilierului, ca și fiecare colț al scenei, avea proprietăți scenografice ce creau o alternanță de planuri și puncte de joc, fiecare detașându-se prin ceva deosebit și formînd totuși un cadru unic.

Era firesc deci ca avînd un astfel de cadru, să așteptăm un spectacol care să rimeze cu el, să aflăm la interpreți linia studiată a personajului și, în ansamblul său, reprezentarea să aibă, la rîndul ei, unitate și profunzime, simplitate și bun gust. Am asistat în schimb la o întrecere, deloc spectaculoasă, a unor actori, în a dezgropa gaguri, trucuri și „cîrlige“ din bagajul teatrului din alte timpuri, „efecte“ comice care, pe atunci, făceau serviciul de a alimenta prostul gust al unui anumit public ce își continua „educația“ după un astfel de spectacol, imitînd ceea ce văzuse și trezind risul celor ce le pretăuau stupiditatea. Adesea, Florin Scărlătescu, Gh. Treștian și Nicolae Gărdescu au ajuns a face din teatrul lui Goldoni un fel de schechieri, improvizații (nu înțelegem de ce numele lui Goldoni se asociază la unii interpreți cu commedia dell'arte, mai ales prin prisma ideii de improvizație — pe care de fapt el o combătea). Și convinși, probabil, că Goldoni n-ar putea fi jucat fără îngroșări și împliniri chiar de text, N. Gărdescu și Florin Scărlătescu au introdus, în locul unei munci de aprofundare și subliniere a datelor ca-

racterologice și de semnificație ale personajelor intrupate de dînsii, o preocupare de divertisment, așa-zis ilar. Și iată cum: Gărdescu are o „găselniță“. Cînd vine în vizită la Rosaura, face tot ce poate ca să ajungă să se așeze într-o pernă cu ace. Și pentru că s-a ris o dată, repetă gestul și cînd Rosaura ține pernița cu ace în mîna, și, în sfîrșit, cînd obiectul țepos se află pe masă etc. Intrările sale în scenă sînt „aparitii“, însoțite de un întreg aparat de sforăieli și interjecții menite să-l „caracterizeze“ pe Don Alvaro (în ce fel, nu știm). Florin Scărlătescu face doar monoloage revuistice, chiar cînd de fapt este în plin dialog și primește sau dă replica. Gh. Treștian este un „solo“ în scenă și toți cei trei comici sînt convinși că fac comedie cînd, în realitate, își caricaturizează personajele în linii groase, nestudiate. Cu siguranță că o preocupare mai atentă de omogenizare a distribuției pe linia unei concepții unitare despre această piesă ar fi evitat ca unii interpreți (Aurel Rogalski, de pildă), să facă dramă, alții (Ninetta Gusti) să joace comedie vo-devilească și, în sfîrșit, Migry Avram Nicolau să încerce a face față ambelor tendințe ce-și fac loc în spectacol. Din această incertitudine, pe scena Teatrului Armatei a rezultat un spectacol nedecis, pe un text ce nu și-a putut comunica, din motivele de mai sus, adevăratul lui mesaj. Dar regretul Val Săndulescu ne mărturisează altceva în programul de sală, în orice caz, o concepție temeinică despre ideile și rosturile acestei piese în repertoriul nostru.

Mircea Alexandrescu

EXCES DE FIDELITATE FAȚĂ DE TEXT...

Teatrul de Stat din Sibiu: Poarta de Paul Everac

Premiera: 9 iulie 1959. Turneul la București: 11—12 septembrie 1959. Regia: Radu Stanca. Decoruri și costume: Olga Muțiu. Distribuția: Teodor Portărescu (Stancu Văratecu); Angela Costache (Safta); Eugenia Barcan (Gherghina); Constantin Stănescu (Tomîță); Stelina Stoicovici (Leana); Mircea Hîndoreanu (Vasile); Ovidiu Stoichiță (Gheorghie); Cezar Teodoru (Moș Gavrilă Ciochină); George Georgescu (Nae); Grigore Alexandrescu (Secretarul organizației de partid); Boris Trenciuc (Grigore); Constantin T. Stănescu (Băluță); Ștefan Dunca (Niță).

Așa cum s-a arătat cu alt prilej în paginile revistei noastre¹, piesa de debut a lui Paul Everac surprinde în cîteva trăsături veridice un aspect caracteristic al

satului nostru de astăzi, și anume: destrămarea clasei exploataoare. Dar ea prezintă, în același timp, și unele servituiți care solicită discernămintul critic al regiei și al interpreților. Dacă autorul a reușit pe plan psihologic o interesantă investigație, urmărind pînă în cele mai discrete nuanțe gândurile și sentimentele per-

¹ Emil Mandric, „Ăpusul individualismului în lumea satului“, „Teatrul“, nr. 7/1959, p. 23.