

PRIN

TEATRELE

DIN ȚARĂ

Constanța

- PAPA SE LUSTRIUEȘTE de Spiros Melas
- ANNA CHRISTIE de Eugen O'Neill
- DOI PE UN BALANSOAR de W. Gibson
- HENRIC AL IV-lea de L. Pirandello

În toridele zile de vară când toate teatrele din țară se aflau în convenită vacanță sau în reconfortantă stagiune estivală, colectivul din Constanța era în plină activitate, repetind texte dificile, trebuind să facă față sarcinilor sporite ale vârfului de producție. În ultimele zile ale lunii august, pe afișele teatrului figurau titluri mai vechi, ca *Papa se lustruiește* de Spiros Melas, *Adam și Eva* de Aurel Baranga și *Anna Christie* de Eugen O'Neill; *Doi pe un balansoar* de William Gibson, *Henric al IV-lea* de Pirandello, acestea din urmă premiere de ultimă oră.

Unele sînt piese jucate mai de mult, care-și poartă faima ca pe o lungă trenă, ispitind curiozitatea spectatorilor de azi, fie prin ecourile risipite în amintirea generațiilor mai vîrstnice, fie prin strălucirea unor nume de mari interpreți. *Papa se lustruiește* intră neîndoios în această categorie, sunînd familiar oamenilor de teatru mai tineri, chiar dacă nu l-au văzut pe Maximilian în acest celebru rol din cariera sa. Într-o confruntare directă cu spectatorii de azi însă, asemenea piese se arată comic de înduioșătoare. La Constanța, comedia lui Spiros Melas se joacă de cîțiva ani, programată cu precădere mai ales în sezonul de vară, și e limpede că văditelile strădăniilor ale unor forțe artistice conjugate nu izbutesc să acopere, în ciuda cunoscutei măiestrii scenice a lui Sică Alexandrescu — căruia îi aparține și frumoasa versiune literară —, ridurile melodramatice, să ascundă veștejirea comicului. Istoria teatrului și filmului a demonstrat că nenumărate opere realizate în urmă cu trei-patru decenii au îmbătrînit nespuse, în comparație cu altele seculare; în consecință, bietul „papa”, deși nu are mai mult decît frageda vîrstă de 30 de ani..., trebuie să se pensioneze definitiv. Tehnica directorului de scenă, abilitatea desenării unor caractere, știința fixării situațiilor comice, toate la un loc nu izbutesc să alunge sentimentul de desuet ce-l emană piesa. E adevărat că și cadrul scenografic acum deteriorat al lui Mihai Tofan, sărăcăcios în gust și fantezie,

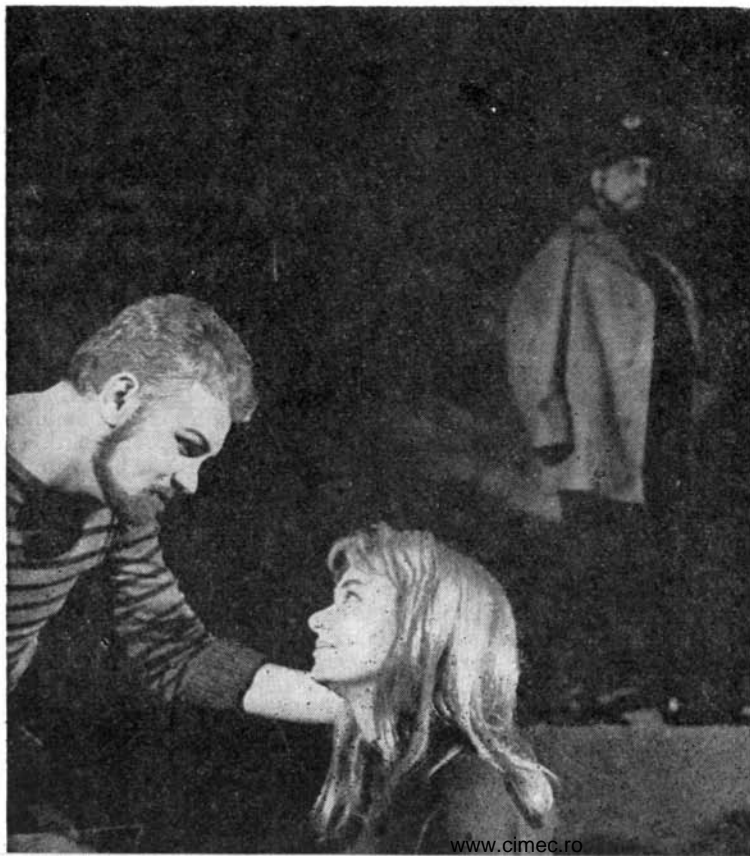
nu ajută defel la întinerirea ei. Surpriza spectacolului o constituie însă prezența lui Marcel Anghelescu.

Rolul cinstitului cărciumar Procopie Calauzo, silit să se „lustruiască“ pentru a satisface fumurile de parvenire ale feciorului său ministeriabil, și lecția de bun-simț pe care el o dă clanului cu pretenții aristocratice nu au ridicat vreo sarcină actricească deosebită reputatului actor al Teatrului Național din București. Frustrat în ultimii ani de asemenea compoziții colorate și în general prea puțin distribuit în roluri interesante, valorificatoare, Marcel Anghelescu desfășoară aici cu generozitate farmecul său scenic, bucurînd spectatorii cu masca-i bonomă, amestec de candoare și șiretenic bătrînească. Nu e un secret pentru nimeni că Marcel Anghelescu excelează în compoziții de acest gen. În „papa“ el exaltă sentimentul patern, nesfiindu-se de situațiile melodramatice, tincturîndu-le însă cu o ironie subțire, în subtilă complicitate cu publicul; dilată scenele copioase de haz, în spiritul bunei tradiții a școlii actorilor noștri de comedie, și își etalează cu bun-gust maniera de joc proprie lui, înnobilînd cele mai banale și ieftine situații scenice. Prezența sa a antrenat întreaga echipă de interpreți, înviorînd pare-se reprezentația. Marcela Sassu (Aspasia Galantzi), Ileana Ploscaru (Riri), Dan Herdan (Iani), Romel Stănciugel (Aleco Vranios) schițează cîteva tipuri de burghezi parveniți mimînd sorginta nobilă; dar modul în care unii actori iau în serios momente melodramatice, jucîndu-le grav, întristează. Bucurîndu-ne pentru ospitalitatea manifestată de Teatrul din Constanța față de Marcel Anghelescu, nu ne putem abține de la o întrebare: nu s-ar putea găsi piese mai apropiate exigențelor anului 1965, în care să joace Marcel Anghelescu în reprezentație, îndatorînd colectivul mai mult, bucurînd publicul mai mult?

* * *

Anna Christie de Eugen O'Neill, premieră a acestei stagiuni, a prilejuit publicului constănțean prima întîlnire cu părintele dramaturgiei americane. Prezent anul acesta pe afișele mai tuturor teatrelor noastre, îndeosebi cu piese din prima perioadă a creației sale — dramele mării și ale pămîntului abundă —, cu *Anna Christie* rămînem tot în

Romel Stănciugel (Mat), Ileana Ploscaru (Anna) și Jean Ionescu (Chris) în „Anna Christie“





Marcella Sassu (Marthy) și Jean Ionescu (Chris) în „Anna Christie” de O’Neill

jurul anilor 1920, fără să ni se releve universalele valori ale teatrului lui O’Neill. Într-o măsură mai mare decât *Patima de sub ulmi* sau *Dincolo de zare*, *Anna Christie*, scrisă în anul 1921 (Premiul Pulitzer), dovedește la lectura scenică eroziunea timpului asupra ei. Drama prostituatelor, împinsă de societate pe calea perdiciei, și regenerarea ei morală, în contactul purificator cu marea și oamenii cinștiți ai mării, conține în germene tema unor conflicte o’neilliene, lupta tragică pentru apărarea condiției umane, ciocnirea violentă dintre aspirații contradictorii; dar finalul în happy-end, pitorescul exotic acoperă mult valoarea sondajului psihologic, adevărul dramatic. Tragedia existențelor mizere ce se irosesc cu lucidă disperare, revelatorie în ultimele piese, ca *Fire de poet*, *Luna oropsiților* sau *Lungă călătorie în noapte*, nu e schițată aici decât în germene. De altfel, pe scenele americane, *Anna Christie* se joacă doar ca spectacol muzical. Regizorul N. Al. Toscani nu a căutat să arunce în penumbră petele violente de culoare, să pună surdina tonurilor stridente. Cadrul plastic (scenografia Emil Moise) e sugestiv, ca un mic tablou de gen. Culoarea locală a tavernei rău famate din port are expresivitate; fundalul unui cer învolburat, ca și silueta încețoșată a cheiului pierdut în depărtare, creează o ambianță adecvată tonalității piesei. Spectacolul e construit pe situații tari, brutale, în consecință are accente stridente, gesturi îngroșate. Principala preocupare a interpreților se pare că a fost să recreeze prin mișcări exterioare, voce și atitudine, un mediu, o lume particulară, cu specific... marin. Din această pricină, episoade de un real dramatism sună fals, patetismul e ieftin, sentimentele mimate. Anacronismul, tenta lacrimogenă, „melo”-ul au ieșit la suprafață, inundând întreg peisajul dramatic. Fără excepție, toți interpreții fac compoziție. Ileana Ploscaru, în rolul titular, dovedește o deplină stăpânire a scenei, temperament viguros, larg registru compozițional. Zbuciumul eroinei, pendularea între speranță și rușine, alternarea momentelor de cinism și puritate, ipostazele de femeie pierdută și copilă dornică să regăsească sentimentele curate (!) se desfășoară cu mult simț scenic, cu meșteșug. Dar ca și întregul spectacol, rolul e lipsit de nuanțare, de veridicitate psihologică, de acel adevăr al sentimentelor ce emoționează prin

simplitate și firesc. În rolul bătrînului lup de mare Chris Christophersen, Jean Ionescu compune un personaj suculent. Prima scenă a beției este mult îngroșată — în egală măsură și de partenera sa, Marcela Sassu (Marthy), pitorescul situației teatrale fiind urmărit ca atare; dar el reușește să-și elibereze pe parcurs personajul de încercătura exterioară, ajungînd în final la un ton firesc, adecvat cu drama acestui suflet simplu, într-un continuu naufragiu pe o mare aducătoare de nenorociri. Marcela Sassu aduce multă inventivitate în expresiile fizionomice, iar Romel Stănciugel (Mat Burke) luminează frumos lumea interioară a matelotului scîrbit de murdăria traiului cotidian, exprimînd brutalitatea lui cinstită, dăruirea generoasă, ca și rigiditatea unor norme morale.

* * *

Duo-ul dramatic al americanului William Gibson este un spectacol foarte tînăr, născut în miezul acestei veri. O trăsătură a sa distinctivă este lipsa de asemănare cu celelalte producții de pe afiș. Montarea regizorului Constantin Dinischiotu atestă un nivel superior de muncă cu interpretii, o gândire teatrală improspătată, care a reușit să alunge teatralismul factice, șabloanele de interpretare, poncifile meșteșugărești. Spectacolul are fluiditate, tensiune, un stil al său. Textul tradus scenic se apropie de spectatori ca prin lentila unui binoclu, și fiecare amănunt se amplifică, dezvăluindu-ne fără înfrumusețare

Ileana Ploscaru (Gittel) și Dan Herdan (Jerry) în „Doi pe un balansoar“ de W. Gibson



viața de fiecare zi, cu marile-i mizerii și micile-i bucurii, a unui cuplu ce nu izbutesc să-și găsească echilibrul. Expresivă, și autenticitate artistică, apare uzura acestui cuplu, în zadar avid de fericire. Ambii interpreți, Ileana Ploscaru (Gittel) și Dan Herdan (Jerry) aduc în scenă o personalitate distinctă, o lume de gânduri, fapte și sentimente. Relația lor scenică a funcționat la o înaltă temperatură, într-o comunicare deplină și spontană. Jerry și Gittel se pîndesc neconștient unul pe celălalt, se suspectează fără răgaz, conversează pentru a-și ascunde gândurile și tac pentru a-și exprima adevăratele sentimente. Fiecare caută cu disperare în celălalt o realitate mai limpede, mai bună, un punct de sprijin, o motivare a propriei existențe. Ileana Ploscaru (Gittel) este o prezență originală, strălucitoare, cu multe sclipiri. Are treceri neașteptate de la un haz frust, de la o simplitate cam grosolană, de la o insolență afișată, la duioșii candidi, la o veselie gălăgioasă, falsă. Clipele fulgerătoare de alinare și cele lungi de tristețe reală ascund dispararea surdă a balerinei ratate, panica ei îngrozitoare de singurătate, de pustiu din „orașul cu 14 milioane de pustiuiri“. Ca un mic animal încolțit ce simte primejdia, Gittel se zbate să se apere. Și cînd primejdia e aproape, e reală — telefonul din Omaha sună —, ea luptă nebunește să-l câștige pe Jerry, nu un bărbat, ci o lume a ei. Dacă interpreta ar elimina cîteva accente stridente, unele hohote de plîns neavenite, găsind mijloace mai subtile de a se exprima, acest rol va putea fi considerat ca un punct înalt, cîștigat în cariera ei artistică.

În interpretarea lui Dan Herdan, Jerry Ryan a devenit un personaj extrem de interesant. O neliniște ascunsă îl macină, o tristețe definitivă dăinuie în el, de aceea, momentele de bucurie, de victorie, par mici evadări din prizonieratul unei înfrîngeri totale. În momentele de singurătate, Jerry Ryan se dezvăluie pe de-a ntregul: e iremediabil învins și conștient de acest lucru. Luciditatea îi cenzurează sentimentele. Tăcerile sale sînt tulburătoare, sinceritatea — copleșitoare. Refuzînd să-i spună lui Gittel, singura ființă de care s-a atașat în imensul pustiu în care trăiește, „te iubesc“ — „asta nu se poate, puștiule, e un jurămint pe care-l faci doar la douăzeci de ani“ —, dă glas profunziunii sentimentelor unui om care nu poate să trișeze cu viața.

Decorul tînărului scenograf Aurel Florea nu sprijină concepția montării și nici nu se acordă cu stilul de joc al interpreților. Inexpresiv, fără idee, cadrul extrem de stilizat sărăcește viața spectacolului; căci, în această reprezentare plină de culoare, amănunțită în reliefarea detaliilor psihologice, se simte nevoia să funcționeze concret și viața obiectelor care-i înconjoară pe eroi. Poate de aceea ne-a rămas în amintire o scenă — singura, de altfel, în care recuzita joacă: în camera dezolant de goală, cei doi stau pe canapea, evitîndu-și privirile. O valiză așezată, parcă din întîmplare, între ei îi desparte inevitabil, sugerînd cu simplitate distanța de nestrăbătut dintre terenul de golf din Omaha și cămăruța balerinei din Bronx. Ne-am bucurat că regia a evitat plantații simbolice, comentarii plastice, elemente exterioare textului. Singura intervenție regizorală manifestată în final e fidelă spiritului piesei: după plecarea lui Jerry, Gittel sună la telefon un număr care nu mai răspunde. Soneria în gol, obsedantă, în lumina ce scade treptat, amplifică pustiul, singurătatea, legăturile tăiate... Un final elocvent!

* * *

Teatrul lui Pirandello, devastat de întrebările grave ale integrității sau evanescenței cului, prin *Henric al IV-lea*, piesă majoră, dramă-testament, confirmă „marea importanță critică“ nu a „pirandellismului“ — consecință teoretică a iubitorilor de sisteme filozofice, „pretinși critici“ —, ci a dramaturgiei marelui și controversatului scriitor, laureat al Premiului Nobel. Tragedia ce se declanșează în clipa smulgerii măștilor impuse de un „destin batjocoritor“, jocul reversibil al farselor triste pe care același „destin“ — cu dimensiuni istorice și geografice lesne detectabile în societatea timpului său — îl hărăzește individului izolat, revoltat față de această lume, au atins înalte culmi în *Henric al IV-lea*. Exegeza pirandelliană a consacrat tomuri întregi filozofiei dramaturgului sicilian, hrănit la școala filozofiei germane și ale cărui căutări și soluții înnoitoare, în tema și tehnica teatrului, își manifestă influențe prolifiche pe o arie mult mai întinsă decît perimetrul teatrului grotescului și absurdului. Critica marxistă este deocamdată încă datoare interpretării profunde, cuprinzătoare, a acestui teatru, pentru a-i clarifica marile-i sensuri critice și a-i sonda semnificațiile, dincolo de stratul „grotesc“, de jocul oglinzilor paralele ale realității și iluziei, ale existenței și aparenței.

Henric al IV-lea n-a mai fost de mult jucat pe scenele noastre, interesul stîrnit de această reprezentare ni se pare așadar legitim, inițiativa Teatrului de Stat din Constanța înscriindu-se ca un temerar act de cultură. Regizorul Ion Olteanu, colectivul de actori și protagonistul Dan Herdan s-au aflat în fața unei misiuni dificile de con-



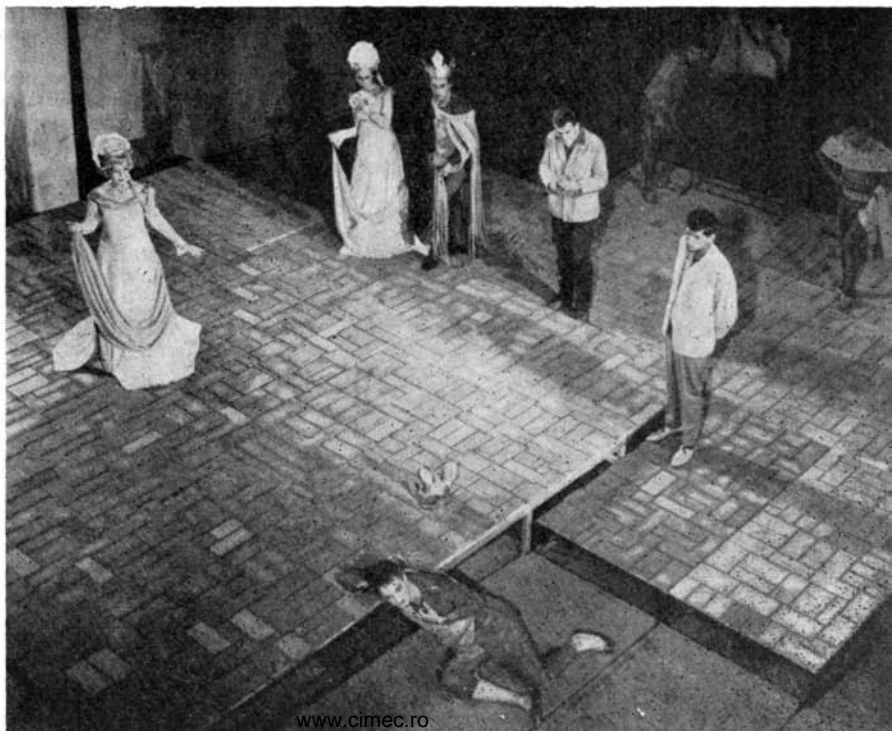
Dan Herdan în rolul titular din „Henric al IV-lea” de L. Pirandello

cepție și interpretare, nemaivorbind de specificul stilistic propriu teatrului lui Pirandello, care solicită o traducere scenică corespunzătoare. Dacă se poate vorbi despre o concepție a spectacolului, ea s-a exprimat prin interpretarea personajului central. S-au urmărit relevarea umanismului covârșitor al piesei, limpezirea ideilor și sublinierea critică a ineficienței împotrivrării singure și singulare. Clausturarea involuntară a eroului în eposul unui timp legendar este doar preludivul spectaculos, teatral, al tragediei propriuzise — tragedia cunoașterii; abdicarea voluntară și definitivă, refuzul integrării în lume, soluția izolării totale, nu numai într-un spațiu delimitat, dar și într-un timp obligatoriu, se arată logice, necesare. Prin structura sa funciară „normală”, „nebulul” Henric nu poate adera la normele falsificate ale lumii sale aristocratice, fiindă sa e inadapabilă într-un climat ostil umanității. Marele merit, deopotrivă al regiei ca și al interpretului rolului titular, este înlăturarea concluziilor pesimiste, sceptice, fără a se altera prin aceasta răscolitoarele sensuri tragice ale piesei. Dimpotrivă, absurditatea soluției finale, acceptarea clausturării pe viață, dă măsura dezgustului, a revoltei față de lumea lui Belcredi și Di Nolli. Spre explicarea ideilor tinde și decorul semnat de Aurel Florea: o imensă plasă de păianjen acaparează scena, frîngii se întind peste tot, alcătuidu-se în coloană, în rețea, vorbind metaforic despre neputința ieșirii, despre scufundarea în desiușul, în capcana captivității și ficțiunii. Deși simbolul nu are suficient rafinament, totuși ambanța scenică degajă o atmosferă ușor stranie, neliniștitoare, prielnică desfășurării acțiunii. Dintre costume (Elena Forțu) cel al lui Henric ni s-a părut cu drept cuvînt inspirat. E veșmîntul unui bufon tragic, sugerînd deopotrivă costumul de curte și salopeta zdrențuită, peste care o mantie de șiac și din aceleași frîngii împletite are de asemenea dublu sens: e rasa penitentului de la Canossa și hlamida farsei burlești, pe care „nebulul” o poartă, rîzîndu-și lucid de ceilalți, adevăratele „paiațe”.

Cu rolul lui Henric, Dan Herdan ne descoperă profunzimea talentului și varietatea registrului său artistic. Pirandello se autodefinie ca un scriitor din categoria acelor „care nu admit decât personaje, peripeții și peisaje îmbibate — dacă se poate spune așa — de acel sentiment particular al vieții, care le conferă o valoare universală. Aceștia prin natură sînt scriitori-filozofi. Din nefericire, aparțin acestei categorii“. Henric, fără să fie un Hamlet modern, este un erou-filozof, și Dan Herdan nu „joacă“ filozofia personajului, ci o exprimă organic, preluînd, transmițînd, acceptînd și respingînd idei, cu simplitate și inteligență, fără artificii, fără poză în voce și gest. Vădînd un studiu serios și aplicat, rolul mai necesită totuși aprofundări, nuanțări mai distincte, mai precise, eliminarea unor pauze în mișcările imperceptibile ale jocului sensibil dintre aparență și realitate.

Spectaculoasă este intrarea lui Henric în scenă. Desculț, ținînd în mîinile mînjite cu cărbune papucii grosolani de lemn, bufonul care vine în întîmpinarea vizitatorilor curioși de afară are o expresie stranie ce zguduie și ținutește. Pe obrazul mînjit cu roșu, se așterne o grimasă batjocoritoare, care contrastează cu privirea lucidă, tristă, rememnată, a omului căruia i s-a făcut o îngrozitoare nedreptate. Cumplita suferință a însingurării silnice arde în acești ochi. Ideile au incandescență topită în pasiune, dizolvarea reflecțiilor în sentiment capătă relief dramatic, vibrînd cu oscilații intense, teatrale. Una din cele mai interesante scene realizate în spectacol este confesiunea, smulgera măștii de nebulă în fața celor patru tineri siliți, pentru a-și câștiga existența, să joace rolul „consilierilor secreți“. Fericit că poate dialoga, comunica pe planul realității, Henric își dezvăluie luciditatea. Încrederea nu i se acordă credit. Sincerității i se ripostează prin batjocură, adevărul nu este recunoscut. Atunci Henric mimează delirul, acceptînd situația tragică a măștii, singura condiție a puterii, a autorității sale: conștient că doar nebulonia îi este acceptată și recunoscută, el îi silește să se supună nebuloniei sale. Actorul domină situația, refuzînd să joace nebulonia, afișînd dimpotrivă luciditate, demonstrînd o înțelegere

Scenă din „Henric al IV-lea“



plină de compasiune pentru cei ce se înșeală. „Arta mea — spune Pirandello — eplină de compasiune pentru toți cei ce se înșeală, dar această compasiune nu poate să nu fie urmată de ferocea batjocură a destinului, care condamnă pe om să se înșele.“ Tonul lui Henric e blînd, scăzut; imposibilitatea dialogului, neputința comunicării au densitate și volum, iradiind un suflu tragic. Temele universului pirandellian, obsesia aparențelor, fragilitatea realității, falsitatea judecăților de valoare, se adună într-un sens clar, limpezit, spectatorului. Henric își strigă revolta neputincioasă a omului zdrobit de coaliția minciunii. „Ce reușesc ei să impună: vorbe, vorbe... și vai de cel care se vede într-o zi pecetluit cu una din aceste vorbe pe care le repetă toți...“ Elogiul nebuniei, al bătrînului Erasmus, are chipul unui biet tînăr îmbătrînit.

Regia a epurat cu îndrăzneală, a estompat înțelept momentele de intrigă, motivările simplificatoare. Pasiunea rededeptată în Henric de Frida (Smaragda Olteanu), care, aparent, motivează uciderea lui Belcredi, trece pe plan cu totul secundar. Lovirea lui Belcredi apare ca un act disperat și firesc, unica modalitate pentru a-și putea perpetua viața. Dan Herdan — precum spuneam — a evitat să joace „nebulia“ cu laturile ei aparent spectaculoase, dar superficiale, a renunțat la dansul pe sîrma tulburătoarelor incertitudini. El exprimă cu degajare artistică viața scenică a ideilor.

Acest Henric este ars de febra căutării adevărului și silit să opteze. Opțiunea — mantia nebunului în locul fracului aristocratic — apare ca un gest logic, dictat de logica umanității nealterate, care a izbutit să se apere. Trista ei apărare, absurdă (nu ridicolă); întoarcerea cu spatele către viitor și îmbrățișarea fantasmelor trecutului, acceptarea unei lumi de umbre capătă în spectacol — reacția dorită — neadeziunea publicului.

Consecință reală a poziției în fața limitelor soluțiilor oferite de Pirandello.

Dacă regia s-ar fi preocupat în egală măsură și de celelalte laturi ale piesei, de luminarea multiplelor relații ce se iscă între erou și lumea inconjurătoare, întregul spectacol s-ar fi ridicat la valoarea unui autentic act artistic. Neglijarea portretizării exacte a grupului format din Belcredi, marchiza, Carlo di Nollî etc., pe de o parte, a grupului celor patru, de altă parte, naște confuzii și afectează nu numai ținuta reprezentației, dar chiar, în anumite scene de relație stringentă, rolul central. Aceste „paiate“, fantoșe dintr-o lume reală, mai fadă, mai inconsistentă decît lumea de ficțiune în care trăiește Henric, personaje specific pirandelliene, din păcate nu au în scenă sarcina electrică complicat negativă cu care le-a investit autorul. Marcela Sassu (marchiza Matilde Spina) joacă cu demnitate remușcările, afișează compasiune, dar se pare că a preferat un rol nemeritat de victimă. Romel Stănciugel (Belcredi) aduce în unele momente o mărginire infatuată, o suficiență impertinentă, dar e lipsit de mobilitatea spirituală, de rafinamentul pervers al castei, mîrșăvia nu-i este acoperită cu distincție, întunecînd astfel cauzele urii eroului față de acest personaj, personificare a lumii „exterioare“. Inconsistența tipologică atenuază violența conflictului. Polii ce se resping nu au forțe egale... Întunecate ni s-au părut și primele scene, momentul expozitiv, jucat nu se știe de ce într-un fel de parodie a commediei dell'arte și cu o dicțiune neglijată și neglijentă. Montarea unei asemenea piese presupune o muncă colectivă nuanțată, gîndire și studiu atent în caracterizarea fiecărui personaj, în marcarea fiecărui moment. Monologul dramatic nu se poate realiza decît în continuă relație, în neîntrerupt dialog. Întreprindere ambițioasă și prestigioasă, spectacolul *Henric al IU-lea* merită finisarea, excelent mijloc de exercițiu și creștere profesională pentru actori.

* * *

Însemnările de față nu s-au vrut un „profil al teatrului“, deci nu vor avea concluzii despre repertoriu, criteriile programării, stadiul de dezvoltare al trupei etc. etc. Proiectele aflate în mapa secretariatului literar sînt deosebit de interesante, promisiunea unui Brecht inedit — *Capete rotunde și capete țuguiate*; a unui Ibsen mai puțin jucat — *Femeia mării*; recitalurile de poezie dramatică, de selecțiuni din teatrul contemporan occidental, fapt obișnuit în activitatea acestui teatru preocupat de diversitatea formelor și formulelor în educația estetică a publicului. Toate acestea ne arată că, în prezent, colectivul se află în fața unei noi etape de vădită maturizare.

Finalul trecutei stagiuni trebuie alăturat deschiderii celei viitoare. După montări ca *Doi pe-un balansoar* sau *Henric al IU-lea*, e de așteptat ca Teatrul din Constanța să ocupe un loc mai reprezentativ pe harta scenelor noastre.

Mira Iosif