

„DE PRETORE VINCENZO” de Eduardo de Filippo

Premiera : 14 ianuarie 1962 Regia : Dinu Cernescu. Scenografia : Jules Perahim. Distribuția : Florin Vasiliu (De Pretore Vincenzo) ; Florica Demion (Portăreasa) ; Magda Popovici (Ninuccia) ; Pompilia Vasiliu (Doamna bătrână) ; Ion Anghel (Subcomisarul de poliție) ; Nicolae Tomazoglu și Nicolae Ifrim (Don Ciro) ; Doina Tuțescu (Doamna străină) ; Tudorel Popa (Domnul străin) ; Luiza Marinescu (Nanina) ; Madeleine Andronescu (Cuconița) ; Ileana Cirstea (Fata ei) ; Nicolae Ifrim (Vinzătorul de ouă) ; Mișu Andreescu (Plăcintarul) ; Ion Popescu (Domnul cu mîncile suflecate) ; Ion Ilie Ion (Agentul de circulație) ; Felix Caroly (Funcționarul de bancă) ; Natalia Arsenie (Maria) ; Cicerone Ionescu (Iosif) ; Marcel Gingulescu (Domnul) ; Arcadie Donos (Petre) ; Nicolae Motoc (Ioachim) ; Dinu Ianculescu (Doctorul).

Poate cea mai la îndemînă modalitate de a pune această piesă a lui De Filippo în scenă ar fi fost cea „neorealită” : un joc bun, cît mai autentic, o descriere aplicată și minuțioasă a mediului, tonul întregului spectacol firesc, apropiat de viața de fiecare zi. În piesă este vorba de doi oameni mărunți, chiar foarte mărunți — un hoț și o fată care spală sticle și vase — care se iubesc și care nu vor să accepte mizeria. Fata, bigotă cu toată candoarea adolescenței, îl îndeamnă pe Vincenzo să caute protecția unui sfînt ; hoțul adaptează acest îndemn la psihologia lui, rugîndu-l pe sfîntul Iosif să-i scoată în cale oameni din cei „care nu se uită dacă aruncă zece sau o mie și dacă aruncă o mie, chiar din clipa aceea, nu se mai gîndesc la ea”. Aici este nucleul, miezul piesei — în discuția hoțului De Pretore Vincenzo cu sfîntul Iosif ; în revolta lui împotriva lumii nedrepte, în care unii se scaldă în bine și alții sint obligați să fure dacă nu vor să se lase copleșiți de mizerie ; în credința că și lui i se cuvine tot atîta bine cît oricărui altui om, că și el are dreptul la un trai îndestulat și frumos. Discuția continuă într-un delir al lui De Pretore, care, împușcat în timp ce încerca „marea lovitură”, se răfuește în închipuire cu tot raiul, cerîndu-și măcar după moarte drepturile. „Ținta” piesei este limpede : eroul se războiește cu toată nedreptatea lumii sale mizere, iar raiul îmbracă, în imaginația lui, înfățișarea celei mai opulente vieți pe care o cunoaște — viața bogaților, așa că răfuindu-se cu sfîntii și cu Dumnezeu, el se răfuește tot cu capitalul și cu misticismul bigot. Pentru un autor care creează în condițiile Italiei contemporane, asta repre-



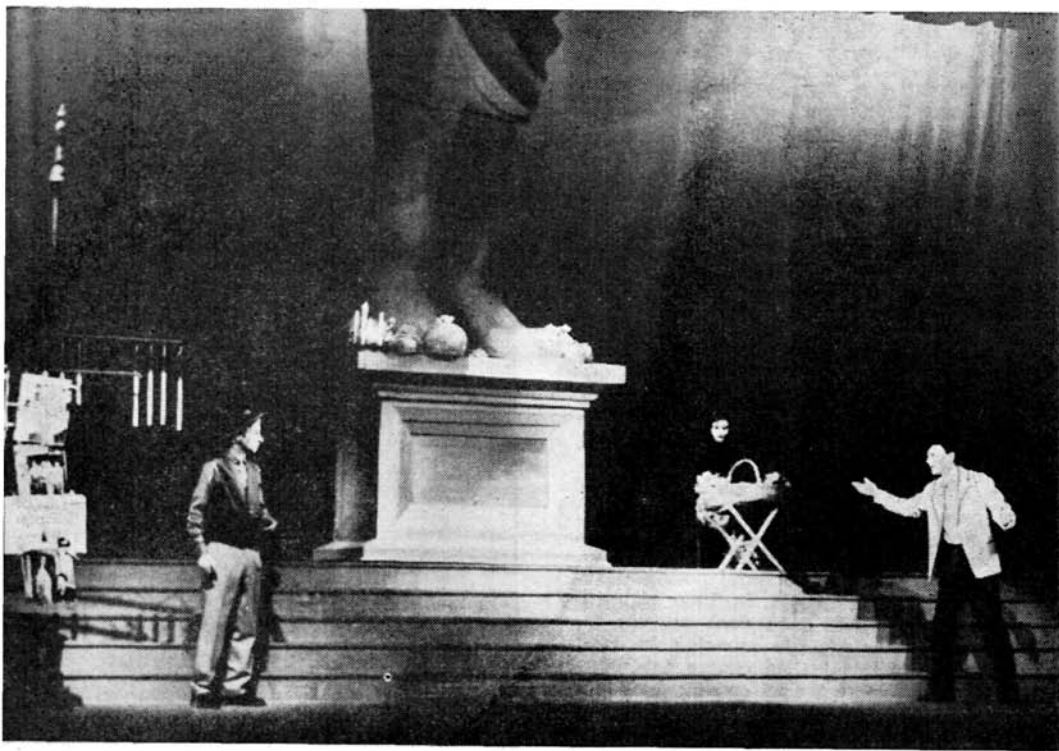
Florin Vasiliu (De Pretore Vincenzo) și
Magda Popovici (Ninuccia)

zintă o poziție curajoasă și foarte înaintată.

De Filippo înscrie această dezbatere în planul — caracteristic pentru neorealism — al faptului cotidian : chiar și halucinația lui De Pretore zugră-

vește un rai care seamănă aidoma cu castelul din satul lui de baștină și în care sfinții „sînt ocupați cu îndeletniciri casnice. Unul curăță o farfurie, altul o piesă de argintărie, altul bate un covor. Unul rade cașcaval“ (așa cum scrie De Filippo în indicațiile de la începutul tabloului). Dar, prin amplasarea viziunii asupra societății bur-

ca mai toate scrierile lui De Filippo, poate fi definită ca o comedie melo-dramatică, cu unele semnificații satirice, spectacolul este hotărît și fățiș satiric. Este o satiră necruțătoare, care se desfășoară pe planul polemicii cu o falsă concepție de viață și cu o lume mincinoasă, satiră cu atît mai vi-guroasă cu cît realizarea ei este sub-



Scenă din actul II

gheze contemporane și prin îndrăzneala generalizărilor pe care le încearcă, chiar dacă nu le duce pînă la capăt, el se ridică deasupra cotidianului mă-runt.

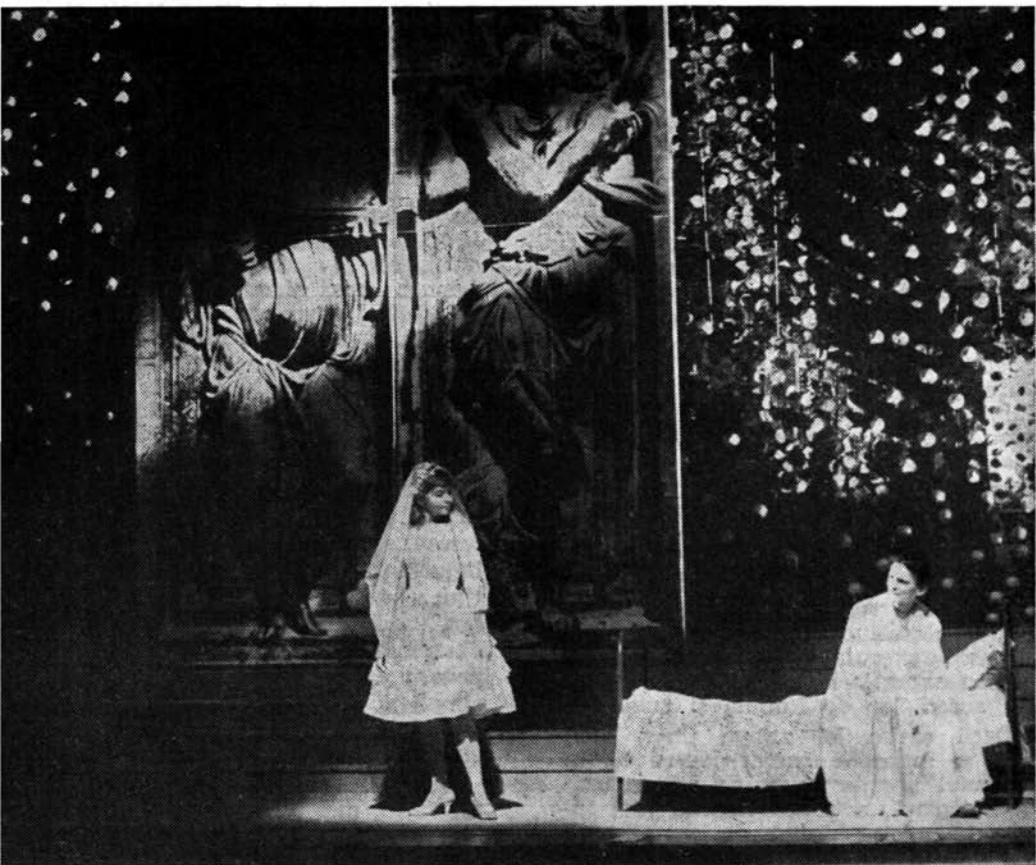
Spectacolul realizat de Dinu Cernescu la Teatrul Tineretului pornește de la aceste premise, pentru a da o expri-mare convențională — cît mai di-rectă și mai pregnantă — ideilor. Spec-tacolul capătă rezonanțe mai acerb critice, mai vehemente: dacă piesa,

tilă, niciodată lipsită de măsură. Se deslușește lîmpește aici avansul gîndirii unui regizor care judecă de pe pozițiile artei socialiste, față de limitele unui realism critic chiar foarte înaintat.

Dinu Cernescu se străduiește să prin-dă nemijlocit ideea în imagine, să o exprime vizual și, de cele mai multe ori, izbutește. Decorul lui Perahim este, din acest punct de vedere, de însemnătate esențială în spectacol,

sugerînd, în chiar imaginea pe care o vede spectatorul la ridicarea cortinei, înțelesul acțiunii care încă n-a început. Imaginația lui Perahim conferă expresivitate pregnantă ideilor. Spectacolul ni se înfățișează ca un întreg în care evoluția scenică a acțiunii și cadrul ei plastic se completează organic. Un exemplu: convor-

tutungerie); în mijlocul scenei se ridică, masiv și alb, pedestalul unui colos — statuia. Discutînd cu acest coplesitor monument, rugîndu-se uriașelor degete desculțe și aruncîndu-și strigătele spre înălțimi — acolo unde bănuim că trebuie să se afle capul sfîntului — De Pretore discută cu în-treaga sa lume, înfruntă cerul și pe



Magda Popovici (Ninuccia) și Florin Vasiliu (De Pretore Vincenzo)

birea cu sfîntul, „înțelegerea“ lui Vincenzo cu patronul ales, are loc în piesă, în fața unui mic tabernacol pe care se află o statuie a sfîntului Iosif. Perahim răstoarnă însă raporturile dintre erou și interlocutorul său mut: monologul se desfășoară pe o platformă înălțată cu cîteva trepte față de nivelul scenei, aproape pustie (într-un colț se zărește un felinar, în avanscenă se află etalate pe un panou mișcător revistele de reclamă de la o

toți puternicii, se răfuieste cu ei. Monologul capătă înzecit mai multă forță decît în piesă. Fiecare frază pe care hoțul o rostește din alt loc, învîrtîndu-se în jurul colosului, sau cățărîndu-se pe pedestal spre a-i fi mai aproape, capătă o nouă semnificație, cu atît mai mult cu cît scena este foarte bine jucată de Florin Vasiliu, cu gesturi alese cu zgîrcenie, care se desenează frumos și precis în decor, cu pauze bine gîndite și cu nuanțări și grada-

ții executate abil. Și deși publicul hohotește neîntrerupt — când De Pretore se linguește pe lângă statuie spunându-i „sfinte Iosifelule“, sau cind mărturisește că nu mai vrea să fure... fără să știe de la cine fură —, scena are în subtext multă tristețe: însăși neșicairea albă și tăcută a marilor picioare de ghips, în albastrul nopții, sugerează zădărnicia strădaniilor celui care se zbate pentru a obține o viață omeneasă.

Momentul este caracteristic pentru viziunea regizorului asupra textului, viziune în care totul converge spre crearea imaginii unei lumi nemiloase și neînduplecate față de omul mărunț — lumea burgheză contemporană. El este cuprins în cea mai reușită parte a spectacolului, tablourile 3 și 4, legate printr-un hazliu intermezzo imaginat de regizor — renovarea statuii. În sunete vesele de cha-cha, De Pretore conduce baletul unei trupe de preoți, cam grași și cam murdari, care spală statuia. În timpul renovării, lumina se schimbă, fundalul devine verde-deschis, aproape transparent, statuia se colorează într-o strălucire nouă. Totul se încheie cu răsplătirea părinților de către De Pretore: hoțul împarte bancnote, tot în ritm de dans. Regizorul tinde să se exprime prin toate componentele spectaculare: plastica scenei, cu luminile și culorile pline de strălucire, interpretarea actoricească executată cu multă atenție pentru expresia ei vizuală, muzica, jocul accentelor de lumină și sunet.

Dacă satira își atinge ținta, aici, asta se întâmplă tocmai pentru că, în decursul spectacolului, ea nu se unilateralizează, acțiunea nefiind nici îngroșată, nici sărăcită de semnificații de altă natură, de lirism, de pildă. Este frumoasă scena dintre cei doi îndrăgostiți, din actul I, care se desfășoară sub fundalul albastru pe care fug norii și în care micuța Ninuccia plinge cu hohote, în timp ce se dezbracă.

În tabloul paradisului, spectacolul oferă un bun prilej de reflecții asupra noțiunii de convenție teatrală. Pentru că ceea ce vedem este evident teatral, născocit de regizor și realizat în așa fel încât să ne dăm tot timpul seamă de asta, și totuși ne fură, ne amăgește. Este o convenție în care credem și nu credem, un adevăr teatral care cerește, în ciuda teatralismului său voit și declarat, și de multe ori tocmai prin asta. De Filippo descrie paradi-

sul din halucinația hoțului ca un loc din satul Melizzano. La Perahim, apariția din vis este mult mai frumoasă: la ridicarea cortinei vedem, într-un plan destul de înaintat al scenei, un portal greu, întunecat, încadrat de o parte și de alta cu un fel de fantastică broderie verde pe care sclipesc niște rotocoale mari roșii-aurii. Sint merele din visul lui Vincenzo — ne dăm seama cind lumina crește și umple scena. Dar momentul de uluire și admirație, pricinuit de prima viziune a acestui covor vertical de fructe, înainte ca noi să izbutim să înțelegem ce vedem, a fost deajuns pentru a crea starea de spirit a eroului, făcându-ne să pășim în plin vis. Deci, credem. Cînd însă, în această lume a halucinațiilor apare un sfînt Iosif îmbrăcat în jachetă, dar cu cap de sfînt, ca în icoane, cu bărbuță albă frumos tunsă și cu aureolă, însoțit de o sfîntă Marie ce poartă o rochie neagră, croită după ultima modă, percepem instantaneu convenția, ideea regizorului exprimată direct: sfînții, ca și paradisul, sînt o imagine a lumii „bune“, iar această lume bună, burgheză, nu are nimic sfînt.

Accentele de satiră fățișă vor reveni în tabloul paradisului, dar ele nu rup țesătura acțiunii. Atmosfera de vis, de halucinație, și lirismul dureros al ultimei bătălii purtate de acest sărman hoț („Am dreptul la intrare!“) nu se destramă. Satira este viabilă, tocmai pentru că nu se reduce la afirmarea simplistă a ideilor regizorului, ci caută să se desprindă din multitudinea de emoții insuflăte de piesă.

Desigur, se pot aduce obiecții spectacolului, mai ales pe detalii. În final, Dinu Cernescu se trădează singur: de unde pină atunci el a știut să evite cu dibăcie melodramatismul prezent în piesă, în ultimul tablou, de dragul unei încheieri „de mare spectacol“, el o pune pe biata Ninuccia să se rotească pe scena pustie sub un fundal de nori în mișcare, filozofînd: „Nu se poate ca totul să se încheie astfel... Nu se poate... Nu se poate...!“ Sensul piesei, mai ales așa cum a văzut-o regizorul, era răfuiala cu lumea banului, și această răfuială s-a încheiat odată cu moartea lui De Pretore. Ultimele vorbe ale Ninucciei nu au alt rost decît acela al unui foarte discret acord liric: amplificarea lor este nejustificată — deși ea poate fi fundamentată „teoretic“, ca un început de

gîndire protestatară a eroinei —, nu decurge organic din desfășurarea spectacolului. Gratuitatea și lipsa de miez a acestei scene generează melodramatismul.

Florin Vasiliu, care realizează, uneori chiar cu strălucire (în actul II, cum am arătat), un rol nou pentru el, nu izbuteste încă să înfrîngă toate dificultățile partiturii scenice. De pildă, în scena discuției cu „Domnul“, jocul lui nu mai este atît de nuanțat, atît de precis ca în cealaltă mare scenă a spectacolului — monologul de la statuie. Aici, imploră mai mult decît se luptă, ceea ce din nou aduce pe scenă o ușoară nuanță melodramatică. Figurația, frumos dispusă plastic, rămîne prea puțin caracterizată în joc. Ideea de a „italieniza“ personajele în vorbire e puțin cam bizară; pornind la asemenea intenție, putem juca piețele rusești cu accent slav, iar cele englezești, cu intonații anglosaxone. Specificul național trebuie căutat aici mai mult în ritmul lăuntric al interpretării decît în datele ei exterioare.

Dar aceste neajunsuri — dintre care

cele de joc se mai pot remedia — nu trag prea greu în cumpănă față de ansamblul armonios al spectacolului. Jocul actorilor, fundamentat pe o înțelegere superioară a rolurilor, este bine executat. Magda Popovici (Ninuccia) are multă spontaneitate, prospețime și putere de a crede în acțiunea pe care o interpretează, deși personajul schițat de ea suportă o nuanțare mai variată. Tomazoglu, ca de obicei subtil și degajat, declanșează cu un gest minim cascade de ris. În scurta apariție a turiștilor americani, Doina Tuțescu și Tudorel Popa își satirizează cu vervă personajele — manechine cu vorbire mecanică, prețioase în mișcări și strident îmbrăcate. Meritul principal al spectacolului rămîne dezvoltarea îndrăzneată a ideilor autorului și strădania de a întrupa gîndirea regizorală într-o imagine scenică vie, cu înțelesuri multiple, realizate prin sinteza componentelor spectaculare — adevărat protest împotriva teatrului inexpressiv.

Ana Maria Nartî

TEATRUL MUNCITORESC C. F. R.

„FATA CU PISTRUI“ de A. Uspenski

Premiera : 22 decembrie 1961. Regia : Stelian Mihăilescu. Decoruri : Eugenia Bassa Crișmaru. Distribuția : Maria Georgescu-Pătrașcu și Elisabeta Raicu (Glașa); Mircea Cruceanu (Alexei Roscin); Kitty Mușatescu și Dory Nichita (Ana Petrovna Roscina); Constantin Lungeanu (Rubțov); Astra Dan și Ileana Codarcea (Zoia); Mircea Dumitru și George Păunescu (Mișo Gusev).

„OAMENI ȘI UMBRE“ de Șt. Berciu

Premiera : 13 ianuarie 1962. Regia : Geta Vlad. Decoruri-costume : Sanda Mușatescu. Distribuția : Iulian Necșulescu (Marius Bozianu); Corado Negreanu (Florian Papadopol); Sabina Mușatescu și Elvira Manolescu (Sidonia Pretorian); Eugenia Bădulescu (Olga Pretorian); Athena Zahariade Demetriad (Marga Pretorian); Marga Anghelescu și Lulu Nicolau (Teodora Ganovici); Dana Comnea (Lola Caliopi); Ioana Oancea (Coana Jana); Al. Azoitei și Mihai Constantinescu (Lt. Dan Olteanu); Ștefan Bănică (Marcel Bondea); Cornel Vulpe (Gică Frumosul); Titu Vedeș și Minel Klepper (Paul Dobrotă); Ion Aurel Manolescu (Ioachimescu); Dori Costin (Lt. Smaranda).

Fata cu pistrui de A. Uspenski, în ciuda aparentei referiri la o sferă de preocupări restrînsă la consecințele unui mariaj pripit, are o semnificație mult mai cuprinzătoare. Glașa, care la prima vedere nu se deosebește de alte fete decît prin faptul că are un născu foarte-foarte pistruiat, se dezvăluie surprinzător soșului ei, Alexei, și implicit spectatorilor, ca fiind o vrednică comsomolistă, și calitatea aceasta însumează toate atri-

butele proprii unui om nou, constructor al societății comuniste, și-i conferă o neasemuită frumusețe morală. Prin Glașa, autorul vorbește despre influența hotărîtoare a colectivului asupra omului, vorbește despre fericire înțeleasă în consensul ei social, vorbește despre raporturile dintre oameni, întemeiate pe înaltele principii ale moralei socialiste. Refuzul acestei fete aparent neînsemnate de a-și începe viața cu o renunțare la credința ei