

dintre care una, „Teatrul“, în exclusivitate —, n-avem secretari literari, nu primim subvenții de stat, nu ne bucurăm de sprijinul generos al guvernului și al unui partid, prieten al artei și literaturii. Dar când vom avea toate acestea, va trebui — pe baza învățămintelor culese aici — să le păstrăm cu cea mai mare grijă, să le folosim cu înțelepciune. Trag nădejde să mă întâlnesc cu redactorii-șefi de la „Teatrul“, „Gazeta literară“, „Contemporanul“, cu câțiva secretari literari și directori de teatre, poate și cu cineva de la serviciul repertoriilor din Ministerul Culturii; am să încerc, cu toată delicatețea necesară, să le spun punctul meu de vedere. Cred că mă vor asculta. Până atunci, însă, întrerup, în noapte — am fost la un spectacol și astă-seară —, scrisoarea mea de departe, rămânând al tău devotat

Alvarez TEATRALOS
p. conf. H. DEL.

P. S. După ce am predat misiva mea unui colaborator de la „Teatrul“, pe care îl cunosc, am aflat un lucru foarte neplăcut: ea va putea să apară abia după vreo trei luni, datorită timpului predestinat îndeobște muncii redacționale și tipografice. Mi-e penibil acum să le cer scrisoarea înapoi, cu toate că îmi dau seama că-și va pierde actualitatea. Va trebui să fii și tu, de data aceasta, o victimă, ca toți ceilalți cititori ai revistei, care iau contact — prin forța împrejurărilor — cu materiale... din cale afară de patinate de vreme.

De Filippo, autor cu mesaj

Teatrul Național „I. L. Caragiale“: *Blestematele fantome de Eduardo De Filippo*

Reapariția teatrului lui Eduardo De Filippo (în 1947 s-a jucat la București *Filumena Marturano*) pe o scenă românească s-a produs cu *Blestematele fantome*, pricinuind grave rezerve în sinul criticii dramatice, care a aruncat dubiul nu numai asupra acestei comedii, ci asupra întregii opere a scriitorului-actor napolitan. S-au contestat valoarea și semnificațiile adinci — dincolo de compoziția exterioară — ale comediilor; s-a negat umanismul lor și înseși bună-credința, cinstea artistică a autorului au fost puse în cumpană.

Eduardo De Filippo — jucat cu mare succes de presă și de public în Uniunea Sovietică (vezi entuziastul ecou al *Filumenei Marturano*, realizată la Teatrul „Vah-tangov“ din Moscova), în Polonia, Germania, Franța și în alte țări — a întâlnit la noi unele glasuri dezaprobatoare. Lăsând la o parte lipsa de informație a unor cronici ca Radu Popescu („România liberă“) și Magdalena Focșa („Informația Bucureștiiului“), care să fie oare pricina unei asemenea disproporții în aprecieri față de alte meridiane? (Ne referim, în primul rând, la Uniunea Sovietică și la țările democrat-populare, în general cu aceleași exigențe și principii estetice ca ale noastre).

O cauză imediată e, desigur, lipsa de cunoaștere integrală a operei lui De Filippo, care este astfel judecat după o singură piesă. Dar aceasta nu ar fi o expli-

cație decisivă. Motivul fundamental al falsei înțelegeri a lui De Filippo rezidă — după opinia noastră — în spectacol, în orientarea lui și — mai precis — în interpretarea dată personajelor, mai ales celui principal.

Ar fi un flagrant neadevăr să afirmăm că Ion Iancovescu — în tripla lui ipostază de traducător, regizor și protagonist — n-a înțeles piesa. Am fi de asemenea în greșală dacă am nega calități evidente ale regizării și interpretării. Monologul final, în care se sintetizează întreaga semnificație a comediei, a fost spus și trăit de Iancovescu în mod ireproșabil, cu intens dramatism. Pasquale Lojaco, „suflet chinuit“, omul care a încercat o sumedenie de soluții pentru a răzbi în viață, recurge la compromisiuri umilitoare și le acceptă din nevoia aproape desperată de a-și asigura un trai cât mai ferit de griji, de teama de a nu-și pierde tinăra soție. El preferă de aceea să transporte realitatea, dureroasă pentru el, a adulterului soției sale, într-un plan fantastic, în care oameni în carne și oase trec drept arătări benigne. A privi în față realitatea ar fi groaznic. A o ascunde îndărătul aparențelor, a o topi în apa tulbură a superstiției și prejudecăților colective iată salvarea. De aceea, Lojaco se destăinuie cu o candidă suavitate amantului, bogat și prin aceasta atotputernic, într-un monolog ce subliniază voita între-

schimbare a planului realității, cu acela al unui dulce coșmar: „...Munca cinstită e dureroasă și plină de mizerie... și nu totdeauna o poți găsi. Și atunci o pierd pe Maria, cu fiice zi o pierd tot măș mult... și nu pot s-o pierd! Maria e viața mea!... Și tu înțelegi că n-am curajul să-i spun... pentru că curajul ți-l dau banii... și fără bani omul devine sfios, fricos... fără bani, omul devine canalie!... Vorbind cu tine mă simt aproape de Dumnezeu, mă simt mititel, mititel... mă simt nimic... și imi face plăcere să mă simt nimic, așa mă pot elibera de povara ființei mele care mă apasă!...”.

Iată cheia simplă și clară ce deschide posibilitatea fundamentalei înțelegeri și interpretări a *Blestematelor fantome*. E o culoare intrucitva inedită, pe care o dă De Filippo procesului de degradare a omului în societatea capitalistă: pierderea umanității, prin reducerea la nimicnicie, prin anularea individualității în fața unicei și necruțătoarei domnii a banului.

Dacă Iancovescu a înțeles mesajul acesta și l-a transmis printr-un joc cu adevărat magistral, mai ales în monologul ultim, unde este atunci viciul de interpretare? În inconsecvență. Eminentul nostru actor a preferat să-și poarte personajul — și odată cu el și piesa — pe undele jucăușe ale situațiilor de comedie (sau ale comediei de situații), pentru a-l dezveli în toată nuditățile modestei sale umanități abia în final. A preferat să-l facă să plutească în echivoc, lăsându-ne să înțelegem că e puțin escroc, puțin întreținut, puțin meșter în șantaj, puțin trintor și epicureic, puțin șiret și canahe, și toate la un loc. Dar acesta e, cel mult, jocul aparențelor. Dacă Lojaco ar fi numai atât, drama lui nu ne-ar interesa. Așa cum am încercat să demonstrăm, drama lui e alta și profund umană.

Iancovescu ar fi trebuit să faciliteze imediat, de la prima intrare în scenă, măcar în linii mari, înțelegerea adevăratului fond sufletesc al lui Lojaco. (De Filippo, actorul, în interpretarea lui scenică, face exact acest lucru: apare dintru început cu aproape imobila-i mască amară, care nu e niciodată sceptică sau deprimantă, dar întotdeauna dureroasă, chiar și atunci când se deschide într-un suris. E înfățișarea unui om trudit de gândul existenței zilnice, a unui om care participă la viață — la tot ce oferă aceasta — dar cu conștiința profundă a propriilor înfringeri și a consecințelor lor. Un om cu aripile tăiate. E un fel de resemnare în atitudinea lui, dar și înverșunarea de a trăi.) Imprimind o asemenea ținută personajului său, Iancovescu ar fi dobândit o mai clară comunicare a mesajului conținut în text. Mai ales că acesta din urmă îi oferea posibilitatea dezvăluirii treptate a personajelor.

„În viață am încercat de toate, meseriile cele mai umile; am făcut pină și pe impresarul teatral... (ușoară ironie a lui De Filippo la adresa propriului mediu profesional — n. n.), de toate: nu mi-a reușit nimic. Sint însurat și nevastă-mea trebuie să mănințe, eu de asemenea. Viața e as-



I. Iancovescu (Pasquale Lojaco) și Gr. Vasiliu-Birlic (Raffaele)

pră, și nimeni nu te ajută...” — îi spune Lojaco portarului Raffaele în primul lor dialog. Personajul câștigă lumini noi și în actul II, în explicația cu soția.

În ce privește spectacolul, în ansamblu, vom începe prin a ne ocupa de regie.

Regia lui Ion Iancovescu trebuie privită sub un dublu aspect: al înfăptuirii scenice, care, fără îndoială, constituie o pildă, ea aducând suflul nou, larg și generos al unei personalități artistice de mare suprafață, cu o profundă înțelegere umană. Iancovescu are imaginație fecundă, simțul ritmului și știința montării scenice. Spectacolul realizat de el are unitate și ritm.

Unde nu sintem însă de acord cu regizorul Iancovescu, și acesta este al doilea aspect sub care îi analizăm creația, este acolo unde — ca regizor și, în același timp, ca traducător al piesei — face concesii de dragul unor efecte. Traducerea lui Iancovescu este foarte fidelă și bine descurcată din ițele întortochiate — pentru un străin — ale dialectului napolitan. Ne întrebăm însă, de ce avea nevoie să adauge — în gura lui Vasiliu-Birlic (Raffaele) — la

deja grandilocventă denumire spaniolă „Rodríguez Los de Rios” (în text), o întreagă cimilitură, în spectacol: „Caballero d'Alcantara, de Calatrava, de Sant Jago, de Compostella, principe de Francavilla... că așa-l chema pe ăla”?! Simplu efect comic? Dar este un efect obișnuit și, mai ales, nu e cuprins în text! Apoi, de ce era nevoie să se deformeze replica, situația și raporturile dintre personaje, tot la Raffaele (scena cu Maria, actul III). În text, acesta spune atît: „...Dacă aveți nevoie de ceva, chemați-mă, nu mă menajați... Pentru orice, chemați-mă”. În spectacol, portarul precizează cu de la sine putere obiectul chemării: „...Nu mă menajați.. așa de probă, vreo citeva, două-trei perechi de palme, tot vi le dau... chemați-mă...”, la care se adaugă gesturile corespunzătoare. Monologul lui Vasiliu-Birlic rămînea la aceeași înălțime și fără această încălcare a literei textului. De altfel, Vasiliu-Birlic care, incontestabil, are o creație în rolul portarului Raffaele, a fost tentat uneori spre efectele cunoscute, spre gesturi de un comic de care nu era întotdeauna nevoie. Credem că, în intenția autorului, acest rol este menit să simbolizeze o categorie de oameni care trăiesc după concepția minimei rezistențe și pe care De Filippo îi satirizează, arătîndu-le propriile lor deprinderi.

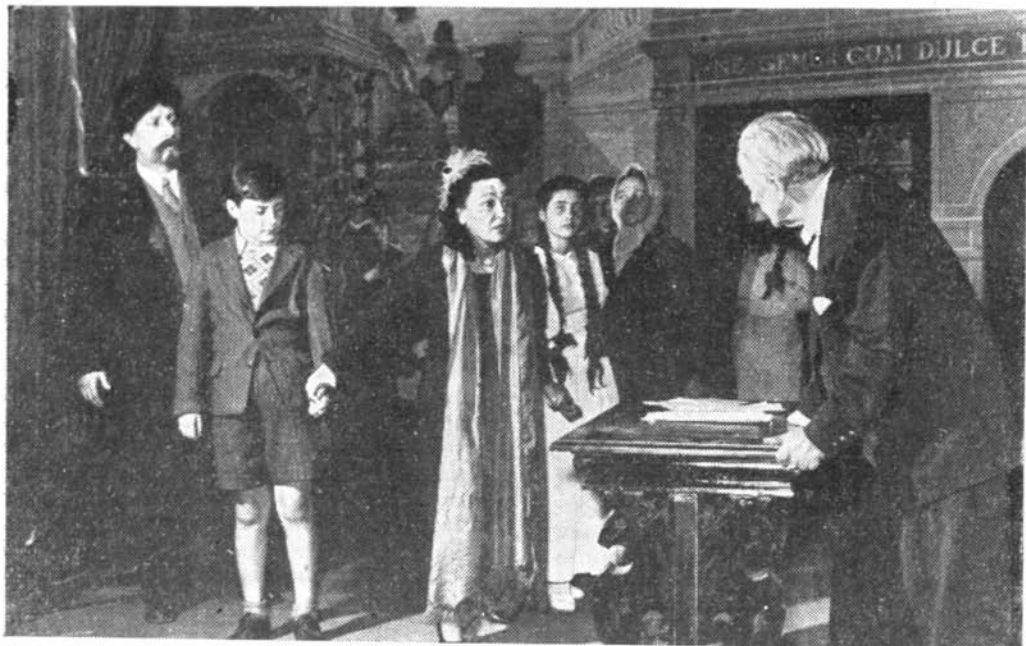
Dar Raffaele portarul are aceeași evoluție ca Pasquale Lojaco și face parte din aceeași familie, cu nuanțe diferite: el e „sufletul negru” al piesei. Amîndoi caută,

prin cultivarea ieșirii din realitate, să înfăptuiască o îmbunătățire a realității, a vieții de fiecare zi. Pasquale primește bani de la „fantome”, Raffaele pune pe seama „fantomelor” toate micile lui furtișaguri. Era firesc — credem noi — ca, atunci cînd Pasquale evoluează spre un deznodămînt de mare intensitate dramatică, ce culminează în monologul ultim, Raffaele să marcheze și el o evoluție către dezvăluirea unor adîncimi sufletești unde zace amărăciunea vieții, cu nevoile și suferințele ei. (Raffaele are o soră care, spune el, a înnebunit din pricina fantomelor. Dar durerea, drama sufletească de a avea o soră „timpită, cretină” nu se poate rezuma la simple efecte comice.)

Simona Bondoc, în rolul Mariei, s-a străduit să încarneze o soție tînără (ceea ce n-a fost prea greu), plictisită de perspectiva sărăciei, nemulțumită de viață, suplinindu-și pornirile afective prin adulter, dar păstrînd în sufletul ei un loc pentru bătrînul ei soț (ceea ce s-a văzut mai puțin).

Eliza Petrăchescu în Armida („suflet trist”) a fost — și o spunem cu regret — greșit orientată în tălmăcirea semnificației rolului ei de soție înșelată, care își revendică soțul. Pe fondul de mare vibrație (din actul II), de atmosferă trepidantă, halucinantă, de vacarm grotesc, în care totul invită la fantastic, se consumă de fapt o foarte reală și concretă dramă familială. Eliza Petrăchescu vine în această casă, însoțită de copiii și de părinții ei, ca să

Scenă din actul II



facă o „scenă” de familie. A izbutit însă să creeze o falsă „inscenare” și să devină ea o reală fantomă.

Privită sub aspectul umanității, al lațențelor ei generatoare de esențiale și grăitoare adevăruri, piesa lui De Filippo rămîne valoroasă. Ne întrebăm dacă — urmărindu-se mai strict justa caracterizare a personajelor și scoțindu-se la lumină pe deplin mesajul pe care piesa îl conține — ar fi trezit în aceeași măsură nedumeriri protestatate din partea unor condeieri care nu-și mai îngăduie răgazul să se documenteze mai riguros?

În *Blestematele fantome*, deși implicațiile ei sînt realiste, cu adresă la viața contemporană — Eduardo De Filippo se îndepărtează de la o tratare unitar realistă a materialului ales pentru scenă. Vrem să spunem că, recurgînd la elemente fantastice, fie chiar în sens polemic și ironic, De Filippo a înlesnit răstălmăcirea din par-

tea unor regizori și actori neavertizați, insuficient de atenți.

Tocmai de aceea, ne-am gîndit că alegerea Naționalului s-ar fi putut opri cu mult mai mare succes la o comedie reprezentativă pentru realismul dramaturgului napolitan, adică la o comedie care să conțină trăsăturile caracteristice ale unui mod specific de a denunța carențele sociale și morale, de a transmite mai direct și mai limpede mesajul autorului. De ce nu s-ar putea monta, de pildă, *Filumena Marturano*, *Glaserile dinlăuntru* sau *Comoara mea, sufletul meu* (aceste două din urmă, încă netraduse)? Alta ar fi imaginea operei lui De Filippo. S-ar înțelege că *Blestematele fantome* nu constituie decît un aspect particular, una din formele de excepție prin care se exprimă valorosul comedian.

Roadele improvizației

Teatrul Național „I. L. Caragiale” : *Doamna neagră din Sonete* și *Omul destinului* de G. B. Shaw

„Shakespeare e ca mine” spunea odată Shaw într-una din rarele împrejurări în care vorbea despre William Shakespeare, căruia îi plăcea să-i impute doar o lipsă de „modernism”. Făcînd însă această paralelă, Bernard Shaw și-a deschis calea unei *substitutio in persona* pe care avea s-o materializeze în piesa într-un act, *Doamna neagră din Sonete*.

Scriind-o, Shaw a intenționat ca prin gura personajului Shakespeare din piesă să vorbească el însuși, să vorbească vremii aceleia, să se adreseze Elisabetei, societății de pe atunci, dar și celei de azi, să-i împrumute lui Shakespeare mijloacele verbale, argumentele, punctele de vedere ale lui George Bernard Shaw din secolul XX. Și de-a lungul unei piese într-un act să critice stări de fapt de pe atunci și de azi (Marea Britanie nu are nici acum un teatru național). Fabianul Shaw critică conducerea țării, se adresează omului din popor din a cărui înțelepciune se inspiră, militează pentru un teatru național. Face critică socială și chiar literară, forfecîndu-l pe Shakespeare însuși, a cărui operă încearcă s-o filtreze și să-i verifice durabilitatea în perspectiva veacurilor. În această atmosferă specifică lui Shaw, *Doamna neagră din Sonete* îi aduce spectatorului o

imagine cu totul nouă, o interpretare neobișnuită a unor fapte istorice sau oameni, dînd naștere unui fel de joc magic, ce pare că incurcă veacurile, le amestecă și le confundă. Un glas obișnuit nouă celor din acest veac grăiește în vremea Elisabetei, Shakespeare devine un familiar al argumentelor noastre de azi, iar costumele, ești înclinat s-o spui, nu se justifică decît prin nevoia de culoare a epocii. Și din tot amalgamul de idei și teze, persoane și fapte, îți dai seamă, în primul rînd, că te afli la teatru, pentru ca apoi să-ți mărturisești: „Shaw însă nu e ca Shakespeare!” El este al vremii noastre, indiferent în ce veac și-ar purta gîndul și curiozitatea.

Pe scena Studioului, *Doamna neagră din Sonete* a avut momente în care erai înclinat să crezi în realitatea unei întîmplări asemănătoare în vremea Elisabetei, ceea ce a dăunat perspectivei panoramice pe care Shaw a vrut s-o dea faptelor observate. Regia (Dina Cocea) a înțeles în parte ideea piesei și a căutat să dea relief satirei lui Shaw. N-a izbutit însă să afle soluția artistică a punerii în scenă. Această „disucție dramatizată” (cum o numea Shaw) a rămas de multe ori o simplă debițare a replicii respective. De asemenea, satira,