

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,



Al. Demetriad (Shakespeare), Elena Galaction (Elisabeta), Anca Șahighian (Doamna neagră)

sarcasmul pe care autorul l-a dăruit fără rezervă, n-a avut rezonanța necesară, a fost lipsit de incisivitate, ceea ce a făcut ca Shakespeare (Al. Demetriad) să nu fie destul de Shaw, în timp ce Elisabeta, regina fecioară pe care autorul ne-o înfățișează atât de puțin convențional, atât de puțin augustă în castitatea ei neconsimțită, ne apare în interpretarea Elenei Galaction neconvingătoare, șarja fiind deviată spre grotesc. Rolul, destul de inconsistent în piesă, al Doamnei negre, a căpătat pe scenă (Anca Șahighian) doar o prezență acustică. Credem că acest personaj, în privința căruia biograful lui Shaw, Frank Harris, ne spune că autorul l-a conturat fără îndoială după caracterul Cleopatrei, trebuia să capete mai multă consistență decît a avut, și o violență ale cărei cauze să poată fi mai ușor de deslușit.

Iudecat în ansamblu, în afara meritoriei încercări a Dinei Cocea de a ne aduce un Shaw mai puțin cunoscut, spectacolul rămîne nedefinit.

*

Omul destinului — în regia lui Ion Cojar — ne-a oferit un exemplu de distribuție greșită, ceea ce a făcut ca imaginea întregului spectacol să fie falsă.

Shaw a căutat să spargă mitul napoleonian, prinzîndu-l în lumina unei caracterizări puțin măgulitoare — un om capricios, încăpățînat, prost militar, lipsit de scrupule și idealuri, prezumțios, sensibil doar la adulări, cinic, întrecut în abilitate de o femeie, și în sfîrșit, un soț care face tot ce-i stă în putință pentru a pune mina pe dovada infidelității soției, de toamnă ca acest fapt să nu-i compromită ascensiunea

Cu această piesă, Shaw și-a inaugurat seria pieselor istorice și, astfel, s-a angajat și el în lupta dusă de o seamă de oameni de valoare împotriva interpretării idealizant-romantice a unor personalități ale istoriei.

Episodul nu este o simplă ficțiune, un pretext de a-l caricaturiza pe Napoleon, pe atunci generalul Bonaparte, în vîrstă de 26 de ani, însurat de curînd cu Iosefina. Nu departe de Lodi, la un han unde și alesese cantonamentul, generalul Bonaparte a trăit întimplarea. A dat o bătălie lingă podul de la Lodi (pe care istoria o consemnează pe larg) și o alta pentru a nu-și compromite cariera, pentru a nu intra în conflict cu Barras (despre care istoria vorbește mult mai puțin).

Shaw vrea să anihileze mitul napoleonian, arătîndu-ne, cu viziunea și argumentele lui, prin ce mijloace și-a asigurat Bonaparte ascensiunea. Și pentru aceasta ne poartă în epoca primelor începuturi ale generalului, urmărind să ne prezinte chipul viitorului dictator.

Întreaga piesă pornește și se desfășoară în limitele unui paradox schematic, ale unui divertisment pigmentat cu mult sarcasm, abundînd în caricatură (ce dezvăluie o observație subtilă) și șarjă.

Acțiunea este aproape inexistentă, tot dinamismul piesei fiind imprimat de replică, care contribuie de minune la caracterizarea personajului. Napoleon însă (Nicu Dimitriu) a fost un timid, un șovăielnic, aproape o parodie care s-a răz bunat pe Shaw. Ce-i drept, interpretul a folosit și gestul caracteristic și pasul alert al lui Napoleon, dar nu ne-a lăsat nici pe departe impresia generalului Bonaparte de 26 de ani, cu impetuoșitatea juvenilă și chiar cu o anumită candoare care i-ar fi dat personajului culoare și contur. Cît despre acele trăsături de caracter, de care am pomenit mai sus și pe care Shaw i le-a imprimat din plin, ele au apărut doar sporadic, personajul neavînd de fapt, o evo-

luție. Faimoasa tiradă antibritanică, atît de dragă lui Shaw, pe care Napoleon o rostește în finalul piesei, a fost rostită fără nici un fel de culoare, plat, nepunctat, neizbutind să smulgă, așa cum se întimplă pe toate scenele lumii, consensul unanim al publicului.

Dina Cocea a fost o Doamnă de o prezență scenică atrăgătoare. Ea nu ne-a lăsat însă să întrevădem caracterul personajului ei.

Locotenentul de cavalerie (Mihail Berchet) n-a avut nimic din hazul, din verva nesilită și din coloritul atît de viu al acestui personaj. A rătăcit permanent și cu o stăruință exasperantă pe lingă rol. În hangiu-lui Giuseppe, Aurel Munteanu a căutat să satisfacă cu corectitudine exigențele personajului, mai ales pe linia farmecului bonom. Nu știm dacă este o improvizație a sa, sau o simplă greșeală de traducere, replica în care Giuseppe vrea să ne spună că tremură „come una frunza” (!?). De asemenea în portul hangiu-lui credem că este o greșeală atît căciulița de pe cap cît și cercele din ureche, acestea fiind elemente de tradiție populară a Italiei meridionale.

Mircea ALEXANDRESCU



Nicu Dimitriu (Napoleon) și Dina Cocea (Doamna)

Intre iluzie și adevăr

Teatrul Național Cluj : *Copacii mor în picioare* de A. Casona

Nu este în intenția noastră de a nega ceea ce constituie elementul de artă și de mesaj în piesa lui Casona, *Copacii mor în picioare* (premieră pe țară la Teatrul Național din Cluj). Chiar dacă anumite efecte și mijloace întrebuițate amintesc de-a-proape unii maeștri ai teatrului apusean (Pirandello, Giraudoux), ele apar totuși proaspete și, ca atare, emoționează și conving.

La meridianul nostru însă, Casona poate și trebuie să fie criticat, pentru că anunță, într-un titlu de o filozofică vibrație, o piesă în care problemele morale și ideologice nu sînt decît pretext, decît punct de plecare pentru o poveste sentimentală; trebuie să fie criticat pentru că vede destul de mic-burghez nevoile psihologice ale celor care suferă (oare, mamele care își pierd copiii din neglijență, judecătorii care nu au inimă, vînătorii fără noroc și pungașii de buzunare reprezintă ceea ce e mai tipic în suferințele acestei lumi?); și mai trebuie să fie criticat pentru că ambalează într-un sentimentalism cuceritor unele confuzii de principii, ce ne pot deruta.

Întreaga piesă e axată pe contradicția între iluzie și adevăr. Într-o societate în care se întimplă de multe ori ca adevărul să fie o simplă iluzie, iar iluzia unicul adevăr, se naște, la un moment dat, acea suspensie dramatică ce îi obligă pe oameni să devină lucizi, să pună problemele la temperatura cea mai acută și să opteze.

În piesa lui Casona există o pledoarie sinceră și convingătoare pentru adevărul vieții — și alta, pentru necesitatea de a îndulci viața prin poezia mai mult sau mai puțin autentică a unor ficțiuni, a unor iluzii. Tema e veche: au trăit-o și Don Quijote și Madame Bovary, o trăiesc aproape toate personajele pirandelliene. Teatrul modern occidental și-a făcut un punct de sprijin din tendința de a înlocui realitatea cu o ficțiune, trăirea cu o poză, ființa concretă cu o multiplicitate de măști și atitudini contradictorii. Casona nu merge atît de departe. Pune problema, apoi desface-o poveste sentimentală (cu multe și emoționante scene ce nu au de fapt nimic comun cu problemele filozofice ce s-au a-