

Salvador Dali, fixind de bună seamă locul nebunului în scenă. Pe poartă a intrat însă nebunul; Viola a intrat și ea pe aceeași poartă, Sir Andrew... pe lângă poartă, iar Olivia își face intrarea dinspre partea în care se înalță copacul de care vorbeam. Simplă neconcordanță, desigur, dar care ilustrează o stare de fapt sub semnul căreia s-a lucrat, cred, tot spectacolul: insuficienta colaborare între regie și scenografie.

Dar să dăm Cezarului... și să recunoaștem că maestrul Șahighian a înzestrat spectacolul său cu un suflu larg și o vioiciune care îi asigură succesul de public. Să mai recunoaștem că l-a lăsat pe Jules Cazaban să facă pe tema lui Malvolio o demonstrație de virtuozitate actoricească de mare comedian, gustată de public, că i-a oferit Ancăi Verești prilejul de a-și aduce la rampă

frumusețea, de asemenea spre marea desfătare a ochilor noștri (Anca Verești mai are o calitate pe care nu vreau să i-o trec sub tăcere: dicțiunea); că Puiu Hulubei (care și el are o bună dicțiune și mai ales știe să spună versul) a putut, în rolul lui Sebastian, să evolueze cu multă dezinvoltură și cu eleganța epocii. Ni se pare însă surprinzător că a lăsat-o pe Gina Petrini (în Olivia) să treacă pe lângă atit de imbie-toarele atribute de feminitate ale acestui rol, că i-a îngăduit lui Carabin să fie el însuși și doar atit, iar Mariettei Rareș (insoțitoarea Oliviei) să muncească pînă la extenuare. L-am lăsat la urmă pe Ion Manta pentru că lui regia i-a încredințat misiunea de a duce beșiorul cu flamura comediei dell'arte. Și Manta și-a implinit cu zel misiunea.

Mircea ALEXANDRESCU

De Filippo e totuși autor de comedie!

Teatrul „C. Nottara” și Teatrul de Stat din Turda: *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo

Neorealismul, cunoscut nouă mai întâi ca un mesaj înnoitor al cinematografului italiene, își are în dramaturgie un sol iubit de teatru și public: Eduardo De Filippo.

Actorul-actor, profilat, crescut în peisajul napolitan, și-a cristalizat cu fiecare nouă piesă o concepție despre teatru, o estetică teatrală, un mod propriu de a-și transmite mesajul artistic, o viziune personală despre lume. Spectatorii și-l reamintesc pe De Filippo, interpretul unui modest feroviar în *Fetele din Piața Spaniei*, privind universul cu un rictus amar, totuși ca un fel de zimbet care luminează neomogen o față pe care fiecare rid are săpată o poveste a sa...

Italia fără Baedeker, Italia fără Cicerone, Italia văzută pe scara de serviciu, e surprinsă în „studiile dramatice” ale napolitanului care a găsit în limbajul dialectal cheia unei înțelegeri universale.

Actorul nu s-a putut separa indestructibil de autorul dramatic, și asta nici nu era necesar. Hazardată poate, comparația ni-l alătură de G. Ciprian, cel mai actor dintre autorii noștri dramatice.

Teatrul lui De Filippo, atita cit îl cunoaștem noi, e un mozaic dens de reminiscențe

ale teatrului contemporan, în care fiecare pietricică e solid cimentată. În acest mozaic, dramaturgul și-a încrustat viziunea sa dulce-amară despre lume, oameni și mai ales despre Napoli.

Neorealismul italian, plantat în anii descompunerii capitaliste, oferă aparent imaginea unei portocale din care se va păstra doar gustul coji amăruie. Neorealismul, de fapt, accepția modernă, poate, a realismului critic, rămîne același amar protest artistic față de o societate cătușă și jug. Tipicitatea caracterelor, grefată pe situații pline de încheștări dramatice, sugerează negativul unei imagini revelatorii, adesea și mobilizatoare prin incizia adincă pe care o operează. S-a vorbit mereu de lipsa unor soluții, de nodurile gordiene cu care sînt legați eroii realismului critic, nod simplu de tăiat, dar încheștat de limitele celor care l-au legat strins.

De Filippo, actorul, a asortat finalurile pieselor sale cu un aparent optimism, o glazură translucidă care încearcă numai să tonifice o expunere amară.

Filumena Marturano e un itinerar napolitan. Filumena sau Rozalia (bătrina servantă), parazitul Amorosso (ecou al comediei



Scenă din actul II (Teatrul „C. Nottara“)

antice) sugerează periferiile napolitane încinse de soare și duhnind de murdărie, în care mandolinele nu pot acoperi răni adinci și suferința.

Filumena va lupta să-și câștige o poziție matrimonială, să dea un nume celor trei fii, aduși pe lume fără o stare civilă clară. Dorința Filumenei e mai mult un fel de tiflă dată prejudecății, o frondă la adresa conformismului, dar e și un ecou al ancestralului simț matern egoist. Băieții se descurcau destul de bine și fără noua lor stare civilă; Filumena, de asemenea. Dincolo de aparenta păstune meschină a „însoțirii legale“, Filumena vrea să intre în rind cu lumea, sfidind-o și demonstrându-i că o fostă prostituată poate fi oricând la fel de onorabilă ca orice doamnă care și-a căpătat un nume oficializat de notar și preot. „Copiii sînt copii“ e mesajul final al Filumenei, trădînd unele concesii făcute prejudecăților catolicismului.

Mai puțin spirituală decît *Blestematele fantome*, mai puțin dramatică decît *Napoli orașul milionarilor* sau *Minciuna are picioare lungi*, *Filumena Marturano* e mai ales o suită de momente actricești. Actorul Filippo a creat viitorilor săi interpreți momente diverse: monologul biografic patetic, scena explicației, un ușor quiproquo, urmat de o mică scenă melodramatică etc.

Observați, în teatrul său nici un erou nu e dezavantajat, fiecare are „menu“-ul său complet, chiar dacă e o simplă subretă sau primul chelner.

De aceea, teatrul lui Filippo cere proeminențe actricești, care să valorifice indicațiile date de autor în context. Altminteri, piesa poate ușor fi acuzată de banalitate și clișeu, mai ales că, spre deosebire de lucrările franceze ale genului, umorul de situație și replică nu abundă, dimpotrivă.

Două teatre au prezentat aproape simultan în premieră comedia lui De Filippo: Teatrul „C. Nottara“ și Teatrul de Stat din Turda. Există între aceste două colective un paralelism cu privire la modul în care textul dramatic a fost abordat. În ambele viziuni scenice, povestea Filumenei a fost privită ca o dramă umană puternică, s-a căutat a se face un simbol din suferința fostei prostituate care acum aprinde luminări Madonei cu trandafiri. Spectacolele surprind oarecum prin decalajul dintre text și realizare. Pozitiv e însă faptul că, în ambele spectacole, s-a încercat o linie simplă, fără complicații și rezolvări spectaculoase.

Regia lui Marius Popescu — la Teatrul „C. Nottara“ — a încercat să aducă și un ritm potrivit cu bătaia rapidă a replicilor.

La Teatrul „C. Nottara”, ca și la Teatrul de Stat din Turda, decorul nu a sprijinit suficient spectacolul (gustul îndoielnic al casei lui Soriano și-a găsit, din păcate, o expresie scenografică de un gust tot îndoielnic în viziunea lui Nemeș Mihai, la Turda, și a Margăi Ene, la București. Primul a făcut ca scena să fie dominată de o statuie de gips a lui Soriano-tatăl, scenografa de la București s-a oprit la un amestec de desen incert și decor de operetă). Ana Barcan a creat în scenă o Filumenă tragică, energetică, îndărătnică și voluntară, care știe să dea valoare cuvintului. A convins în scenele patetice, compuse cu discreție și fără emfază, dar s-a ferit oarecum de umorul picant al napolitanei, care ar fi dat mai multă coloratură textului. Imaginea finală, a Filumenei care-și regăsește lacrima, a emoționat, în timp ce aceeași interpretă a estompat, de pildă, „aparté”-ul comic din actul I, în care Filumena asistă la confesiunile Dianei; dar personajul a fost creat!

Diferit ca stil, Aurel Munteanu, condus parcă de alt regizor, a compus un Domenico autentic, infuzie de plictis și patimă mocnită, servind poanta dezinvolt, cu o manieră care-i este proprie. Aurel Munteanu a fost mesajerul comediei lui De Filippo într-un

ritm care a urcat act cu act, încununat de un final în care a știut să evite aproape inevitabilul: melodrama.

Am urmărit la un spectacol compoziția realizată de Neamțu-Ottonel. Ei bine, Alfredo Amoroso a jucat întreaga piesă, a jucat cu fiecare personaj, cu o discreție și o finețe a amănuntului ce presupun nu numai o bogată tehnică ci și o conștiințiozitate profesională rar înfîlțită. Amoroso, unul din puținele personaje care nu-și face autobiografia verbal, și-a „scris-o” pe fundalul spectacolului, simplu dar elocvent, „acoperind” ca un adevărat veteran o mișcare scenică uneori stingace.

La Turda, Elena Cenariu a compus o Filumenă care a accentuat tragismul pînă la silueta unei drame schilleriene. Regia (Nella Comloșan) a folosit sensibilitatea acută a interpretei, linia ei de feminitate, dar a ratat scenele de explicații și violență, în care Filumena e definită plastic. Elena Cenariu va trebui să dea mai multă greutate personajului, să-i impună mai acut prezența scenică, prezența pe care a învăluit-o într-o nejustificată distincție, făcînd ca Filumena să ne apară doar ca o schiță dramatică. Aceeași distincție, uneori excesivă, a arborat-o și Ion Lupu (interpretul lui Domenico), care a știut totuși să se

Scenă din actul III (Teatrul de Stat din Turda)



impună, dar uneori pe cont propriu. Pregnantă siluetă, C. Miron (Alfredo) a fost adesea principalul ferment al comicului. O gândită compoziție, gradată și cu un fin înțeles al „subtextului”, a realizat Rodica Radu (Rozalia), refuzând ostentația, spre deosebire de interpreta de la București — Dona Carozzi — care a îngroșat, a exagerat, a caricaturizat personajul.

La Turda, a avut haz și grupul celor trei băieți, care au adus în scenă o undă tonică de bună dispoziție. Bine distribuiți, N. Ciocoiu (nonșalant și infatuat), Ionel Banu (un personaj luminos), Iuliu Grigoriu (cu un aer trist de mic intelectual) au servit spectacolul mai mult decât colegii lor bucu-reșteni: Gh. Crișmaru și M. Badiu (teatral entuziaști). Doar C. Lipovan a avut sa-voare, bonomie, legată direct de o fizionomie adecvată.

Elocvent pentru inconsecvența stilului in-terregului spectacol e faptul că tinărul actor

Nicu Iacob (avocatul Nocella) și-a compus un cap de carton, cu un nas de carnaval, mizind pe efecte facile, în timp ce la Turda, Vl. Eggert a schițat un reușit personaj, ce amintea de „avocații” lui Vittorio de Sica.

Neconvingătoare a fost schița creionată de Valeria Cios (ostentativă, dublura ei, Viorica Verbițchi), în timp ce la Turda, Viorica Faina a sugerat bine ipocrizia sub o mască de candidă. Roluri mici, dar bine servite: N. Ifrim (la „Nottara”), A. Besoiu, Kitti Moisiu-Mantu (la Turda).

Inegalitatea valorică a rolurilor, sublinie-rea unui personaj în detrimentul altuia pot fi explicabile și prin tinerețea profesională a celor doi regizori (Nella Comloșan din Turda e debutantă), dar și prin căutarea unor hiperprofunzimi inexistente în piesa lui De Filippo, la care eroii și personajele sînt limpezi, clare.

AI. POPOVICI

Depășirea tradiției

Teatrul Național din Iași: *Despot Vodă* de V. Alecsandri

La aproape 80 de ani de la prima re- prezentare (9 octombrie 1879), *Despot Vodă* oferă oamenilor noștri de teatru un text ce se poate acorda tonalității și exi- gențelor moderne ale scenei, datorită unei limbi cu rezonanțe proaspete și cu valori poetice expresive, precum și unei construc- ții dramatice îndeajuns de solide. Dar pro- blema esențială nu rezidă în mijloace și procedee, ci în concepție.

Întreaga critică, literară și dramatică, tradițională consideră *Despot Vodă* ca produs romantic și acesta e adevărul. Spi- ritul, mărturisit, în care Alecsandri și-a conceput și elaborat piesa, e de răsărită amprentă romantică, iar modelul e hugo- lian. Dar dacă acest spirit a dat aripi inspirației lui Alecsandri, tot el i-a deter- minat și limitele. Căci, în definirea perso- nalității Eraclidului, poetul a oscilat între rigoarea adevărului (istoric) întrezărit „pe cărările abia indicate de cronicari” și postulatul romantic al fantaziei, al inter- venției libere întru urmărirea și contura- rea romanțioasă, plină de neprevăzut, a

eroului. Figura lui Despot ne apare, astăzi, ambiguă și derutantă: fascinează pe de o parte, irită și respinge pe de alta. Este Despot un erou generos, simpatic (eram gata să scriu: pozitiv), așa cum îl vedea critica vremii, victimă aproape inocentă a ambiției și a fatalității (a fatalității cu care personajul se disculpă în final)? Sau, dimpotrivă, e un aventurier abject, lipsit de scrupule, gata să se vîndă și să vîndă pe alții, un popor întreg, pentru un crîmpei de putere? Iată o dilemă, astăzi de loc romantică, pe care sîntem chemați s-o rezolvăm.

Mulți exegeți ai operei lui Alecsandri s-au extaziat în fața „brizei de Renaștere apuseană” adusă de Eraclid „peste înce- țoșatele tărîmuri de la poalele Carpaților”, și s-au întemeiat pe inșiși — realele, într-adevăr — afirmații ale poetului, ca și pe text (mai ales pe tiradele lirice ale eroului central). N-aș vrea să fac impie- tatea de a-l învinui pe Alecsandri de inconsecvență sau de contradicții, care sînt ale concepției romantice inșiși. Dar pot