

Pe această linie, a divorțului dintre text și spectacol, rezultatele nu pot fi consistente. Și când culoarea anticulturală se intensifică, burlescul, oricât de exagerat, nu provoacă decât tristețe.

În principiu este bine ca regizorul să-și afirme cât mai pregnant personalitatea în spectacol. Totuși, spectatorul are dreptul, la teatru, să vadă și piesa *autorului*.

Cele spuse pînă acum vizează *premise* de la care a pornit regizorul. În limitele intențiilor sale, spectacolul este adecvat. Decorurile în sine izbutite ale arh. V. Popov aduc pe scenă atmosfera pe care o dorește regizorul. Costumele (de G. Doroșenco și Georgeta Trofin) au umor. Actorii se supun și ei tonului burlesc general, cu excepția Andei Caropol (Alcmena), care reușește uneori „să iasă” din spectacol și să-l rostească pe Giraudoux, așa cum s-ar cuveni, detașat și surizător. Dimitrie Dunca conturează un Jupiter excelînd în prostie și stîngăcie. Voicu Jorj (Mercur) este o prezență veselă pe scenă, vorbind uneori prea afectat. Dorina Lazăr (Leda) se mișcă pe scenă cu prea multă vioiciune; de altfel, defectul acesta e general în spectacol. Margareta Dumitrescu vede în Eclisa o servitoare bețivă și leneșă. Inegal, Constantin Răschitor oscilează între un Amphitryon prost și demn și un soldat vesel și vulgar. Sosia (Aurel Tunsoiu) și Trompetul (Vasile Ichim) apar puțin și cu destulă discreție.

Toma Pavel

Nimic nu se pierde, dragul meu

de I. HRISTEA

la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Regia : George Carabin. Decorul : Paul Bortnovschi. Costume : Doris Jurgea. Distribuția : Clody Bertola (Maria), Septimiu Sever (Tudor), Sorin Gabor (Ioachim), Lucia Mara (Livia), George Oancea și George Carabin (Radu).

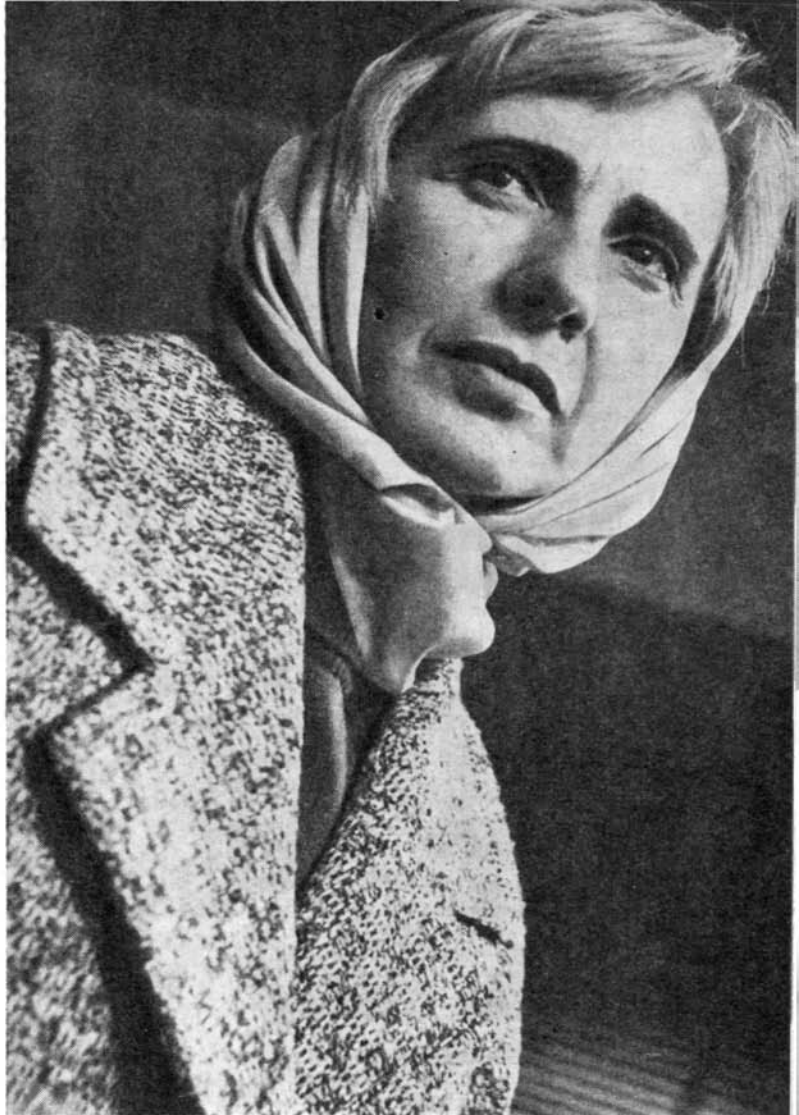
După prima piesă, *O singură viață*, reprezentată aici în urmă cu doi ani, are loc, în actuala stagiune, pe scena aceluiași teatru, premiera piesei *Nimic nu se pierde, dragul meu*. Evoluția de la o piesă la alta nu s-a făcut pe linia speculării mai abile a unor situații și momente de acut dramatism, ci în direcția abordării unor probleme de conștiință, a investigării relațiilor omenești, în zonele lor cele mai delicate. Relațiile omenești, acest domeniu inepuizabil, l-a atras pe Ionel Hristea, de data aceasta în aspectele sale mai puțin spectaculoase, la prima vedere chiar șterse. Preocupat de perpetua „enigmă” — omul —, dramaturgul a pornit la munca dificilă a cunoașterii lui, hotărît să nu se lase înșelat de aparente, de false efervescențe și de false acalmii.

O piesă în care nu se „întîmplă” nimic, și care totuși reține atenția spectatorului, ridică cel puțin o întrebare fundamentală : prin ce anume reușește să intereseze ? Întîi, prin însăși importanța temei supuse discuției : conștiința. Apoi, prin modul complex și suplu în care se poartă dezvoltarea, acordînd piesei amprenta anului

1965. În sfîrșit, prin rezolvarea neostențativă, simplă, firească a problemei analizate, rezolvare la care este solicitat să participe spectatorul însuși, cu propria sa părere, cu propria sa concepție.

Trebuie să observăm însă că excesul de discreție, de neparticipare (probabil de teama stridenței) în procesul de disecare a unor conștiințe, îl duce pe autor la un rezultat nedorit : apariția, pe alocuri, a unor semne de confuzie. Invitația făcută spectatorului rămîne neclară, răspunsul acestuia — improbabil. Autorul și-a lăsat personajele să se zbată în țesătura de sentimente și atitudini contradictorii, fără să intervină, cum socotim că ar fi fost necesar, pentru a pune o oarecare ordine, pentru a separa esențialul de minor, pentru a indica centrul de greutate și perspectivele. Din grija nobilă de a nu apărea ca un „magician” care scoate soluții din eprubete, I. Hristea a lăsat totuși unele substanțe neclarificate, nu le-a dus pînă la stadiul de precipitat.

În casa lui Tudor Popescu, inginer cu muncă de răspundere într-un institut de electronică, domnește de cîtăva vreme o



animozitate tacită. Ca subaltern al savantului Ioachim (directorul institutului), al cărui ginere este, Tudor Popescu și-a atacat șeful (și socrul) în ședință publică, arătând că eșecul acestuia în construirea acceleratorului se datorește unui complex de cauze, între care, mai întâi, o mentalitate învechită de savant burghez. Ioachim vede în gestul ginerelui său dorința acestuia de a-i lua locul la institut, de a parveni cu ajutorul defăimării. Și unul și

altul par, alternativ, a fi drepti sau a cădea în eroare. Livia, fiica lui Ioachim (și soția lui Tudor), trăiește neliniștea sfîșierilor între sentimentele filiale și cele de dragoste pentru soț. În acest climat tulbure, în care acuzațiile reciproce plutesc în aer fără a se rosti răspicat, își face apariția, ca musafir de o singură noapte, o veche tovarășă a lui Tudor, comunista Maria, care l-a ajutat să se formeze în primii ani de după '44. Astăzi, Maria este

instructor raional de partid și colegă a Liviei la Facultatea de filologie (secția fără frecvență). În intenția autorului, Maria este factorul care declanșează revizuirea conștiințelor. În realitate însă, adevărata cauză a acestui proces o reprezintă acumulările petrecute îndelung în sufletul fiecăruia din cei trei membri ai familiei — tatăl, fiica, ginerile —, cărora li se adaugă un prieten al casei, Radu (cercetător științific la același institut), Maria fiind numai catalizatorul, elementul de confruntare, de raportare a mentalității și atitudinii celorlalți. Dezbaterile este interesantă, eroii învață să se cunoască în fața spectatorilor, să-și explice lor înșiși sau să-și justifice anumite reacții. Prin intermediul Mariei, autorul exprimă un punct de vedere îndebște acceptat, potrivit căruia sînt momente în viață cînd sufletul trebuie „tăiat, curățit și pansat“.

Dar unele intenții bune ale scriitorului nu sînt duse pînă la capăt: lipsa unei atitudini deschise față de un personaj sau altul, a unei depline fermități, îl împiedică pe spectator să perceapă exact care este, în ultimă instanță, concluzia. Nici pînă în final nu reiese limpede în ce constă dreptatea sau culpabilitatea lui Tudor, sau dacă acesta vede panta pe care, abia perceptibil, începuse să alunece. De asemenea, este greu de răspuns dacă dezmoartirea sufletească a lui Tudor, provocată de Maria, care l-a întors, ca într-o oglindă, către tinărul curat, cinstit, avîntat, din urmă cu douăzeci de ani, se va solda cu efectul scontat. Piesa pare o construcție ale cărei schele au fost ridicate numai pînă la jumătate. Ducerea mai departe a conflictului, nu în direcția clasificării și etichetării simpliste a personajelor (Tudor este „rău“, Maria este „perfectă“, Ioachim este „așa și așa“ etc.), ci pe linia creării unor premise care să permită spectatorului concluzii mai certe asupra evoluției ulterioare a conflictului și a eroilor, ar fi fost posibilă, după părerea noastră, dacă autorul ar fi stăruit mai îndelung în finisarea operei sale. O mai netă precizare a intențiilor și a liniei de dezvoltare a personajelor ar fi slujit mai bine țelului educativ al piesei.

Materia acestei piese nu o constituie acțiunea, ci ideile în mișcare. Terenul acesta, foarte ispititor, neexplorat însă în mod judicios, atent, poate ameți pe un autor, atrăgîndu-l în hățișurile unor abstractizări, unor schematizări — logice pînă la un punct, dar descărnate cum sînt toate schemele. Spunem acest lucru, pentru că am avut uneori, și la lectură și în spectacol, sentimentul că înseși personajele s-au transformat în „idei“, cu excepția, poate,

a lui Radu, personaj plin de farmec și de un aer inedit.

Două mi s-au părut a fi principalele căi alese de regizorul George Carabin, pentru transplantarea eroilor lui I. Hristea din paginile textului în ambianța scenei: conducerea interpretelor pe linia unui joc eminamente de finețe, de nuanțe și fior al inteligenței, marcarea momentelor de vîrf ale dezbaterii nu prin accente formale, prin apăsări sau ridicări de tonuri în mod strident, exterior, ci prin recomandarea și obținerea unor tensiuni interpretative lăuntrice maxime.

Pentru realizarea deplină a acestor indici generali, a acestor parametri de desfășurare a spectacolului — *finețe și interiorizare* — mai era nevoie de o masivă *infuzie de sinceritate* în jocul actorilor. Acest element s-a dobîndit în mod inegal, diferind de la interpret la interpret, iar uneori chiar înlăuntrul aceleiași partituri, de la o scenă la alta. Iată, de pildă, rolul Maria, interpretat de Clody Bertola. După o lungă tatonare a personajului, actrița s-a apropiat tot mai mult de el, pînă ce, deplin stăpînă pe cumpăna lui interioară, i-a descoperit înțelepciunea, echilibrul, modestia și le-a recompus cu ascuțime de spirit și o mare măiestrie scenică. Dacă, în prima parte, Maria a apărut atît de apăsată de gînduri, această s-a datorat, credem, faptului că actrița a văzut în personajul interpretat pe unul din comuniștii, pe unul din acci oameni cu o formație politică și o structură morală care-i fac să se simtă responsabili de întrebările, complicațiile și problemele de viață ale tuturor celorlalți. Umerii încovoiați, mersul îngîndurat n-au exprimat drame, chinuri, imposibilități de rezolvare, ci conștiința că mutațiile sufletești sînt lucrul cel mai dificil de obținut, mai ales la oameni care se află pe aceeași baricadă. Dacă Tudor ar fi fost un dușman, chestiunea s-ar fi simplificat enorm. El este însă un om foarte capabil, muncitor, animat de gînduri sănătoase, este un comunist care s-a bătut pentru triumful orînduirii populare, este un tovarăș de idei al Mariei; mai mult, aceasta se pare că l-ar fi iubit în urmă cu douăzeci de ani. El nu este un om pierdut; dacă va continua însă să fie ros de ambiții, să trăiască bănuitor, să fie prea încîntat de el însuși, să se manifeste egoist și cu aere de stăpîn în viața de familie, să deprecieze capacitatea altora și, din exces de „vigilență“, să vadă strigoi acolo unde nu sînt de fapt decît erori — ce se va întîmpla în acest caz cu Tudor? Aceasta este întrebarea pe care o supune dezbaterii autorul, un rol important în enunțarea ei avîndu-l tocmai

Septimiu Sever (Tudor) și
Lucia Mara (Livia)



Maria. Confruntările între cei doi protagoniști — Septimiu Sever (Tudor) și Clody Bertola — au pricinuit scene emoționante, unele mai calde și convingătoare, altele mai uscate; marea scenă din ultimul act, jucată fără nici un fel de ostentație savantă, unul lângă altul, așezați pe o canapea în mijlocul scenei, a constituit momentul de supremă sinceritate, în care suflurile s-au dezvăluit până la transparență. Neliniștea, agitația interioară ale lui Tudor au găsit în Septimiu Sever un interpret talentat, capabil să le exprime fără patetism, fără poză, dar cu toată gravitatea și adâncimea lor.

Livia, delicata și inexpressivă soție a lui Tudor (ajunsă la cea de a doua trăsătură din cauza hipertrofiei personalității soțului și tatălui ei), a fost interpretată de Lucia Mara într-o manieră foarte personală: pentru soțul și tatăl ei ea a fost doar o prezență de mic robot, alergând permanent după un pahar cu apă, o tavă cu gustări, un iaurt, o linguriță, un chibrit etc. Pentru Maria și Radu, și bineînțeles pentru spectator, ea a apărut ca un *suflet*, din fericire nevestejit, gata oricând să reînflorească, dacă ochiul soțului ei se va deschide din nou asupra-i. Actrița a fost la fel de patetică și duioasă.

să în rostirea replicii, ca și în tăcerile elocvente cu care și-a compus rolul, sau în trecerile neobservate în planul secund al acțiunii.

De o corectitudine fără vibrație ni s-a părut jocul liniar al lui Sorin Gabor, în rolul, deloc plat, al savantului Ioachim. Evoluția sa monocordă în scenă scade și mai mult dinamica conflictului în care este total angajat acest personaj — în aparență pasiv și resemnat, în realitate decis să se bată pentru demnitatea și cinstea sa.

Intr-o distribuție de calitate a celei de față, actorul George Oancea, având de făcut față unei foarte valoroase companii, a izbutit să-și treacă în prim-plan personajul (Radu), căruia i-a dat un profil uman

cuceritor. Actorul a jucat cu strălucire și partea profundă, serioasă a personajului, și aparența sa de teribilism sau superficialitate, fără a semăna vreo clipă confuzii asupra valorii morale reale a lui Radu.

Realizările actoricești au fost stimulate și de cadrul plastic asigurat de Paul Bortnovschi. Decorul acestuia, de o inspirată viziune arhitecturală, utilizând toată adîncimea scenei, a oferit actorilor o multitudine de spații de joc, potrivit gradării momentelor și intensității crescînde a dezbaterei.

Nimic nu se pierde, dragul meu constituie un spectacol care valorifică în condiții superioare piesa lui I. Hristea.

Mihai Florea

Spectacol Prévert

la Teatrul Mic

Un spectacol de poezie constituie, în general, o triplă piatră de încercare: pentru regizor, pentru actori, pentru public. Această artă sintetică și concentrată, difuză totuși, prin nimbul ei de sugestii și asociații, pune probleme speciale de interpretare și înțelegere. Nu rareori, excelenți actori de dramă și comedie nu dau rezultatele scontate în recitarea versurilor care, cum s-a mai spus în discuții și în presă, constituie o disciplină aparte, meritînd, poate, o catedră specială la Institutul de teatru. De asemenea, publicului larg, deprins a urmări pe scenă evenimentele în desfășurare, îi slăbește atenția sau interesul atunci cînd i se prezintă un recital de poezie insuficient compus sau animat.

Merită de aceea felicitări Teatrul Mic și regizorul Radu Penciulescu, pentru inițiativa de a recomanda poezia lui Jacques Prévert, o poezie prin excelență multicoloră, dinamică, accesibilă și de o fantezie exultantă.

Mai întîi, salutăm alegerea repertoriului. Au fost selecționate, în traducerea exactă și plină de farmec a lui Gellu Naum, bucăți dintre cele mai cunoscute, ca și unele de o circulație mai restrînsă, fără rigidități tematice, respectîndu-se verba imaginativă a poetului și varietatea lui prozodică. Astfel, au fost ilustrate mai toate laturile caracteristice ale lui Prévert: lirismul și sarcasmul, visul transparent și explozia grotescă, expresia lapi-

dară și inventarul interminabil, amêțitor, inefabilul și concreteța crudă, brutală.

Spectacolul de la Teatrul Mic are o incontestabilă ținută artistică. Într-o atmosferă de suavitate și grație, cu un element de decor pe deplin adecvat (Victor Cupșa), actorii se mișcă liber, tinerește, întonînd cu inteligență, nesilit, textul adesea dificil. Faptul că limbajul poeziei conține nenumărate armonice — acele sunete, abia auzite, care însoțesc în muzică tonurile fundamentale, făcîndu-le să reverbereze — îi duce, de obicei, pe recitatori, la o tremolare perpetuă, obositoare, care nivelează orice specific, reducîndu-l la o artificioasă și cam ridicolă „stare de inspirație”. Această manieră a fost refuzată, cu o lăudabilă fermitate, de interpreții spectacolului Prévert, ceea ce dovedește respect pentru actul poetic și o fină pătrundere a partiturii rostite.

Dar aceiași respect pentru poezie poate genera atitudini excesive, puriste, inhibitorii. Așa îmi explic, în cazul nostru, timiditatea înscenării, nuditatea unor anumite momente. Majoritatea poeziilor prezentate puteau suporta — ba chiar ar fi solicitat o mai bogată contribuție din partea regiei și a pictorului decorator. Puteau fi folosite — în perfectă concordanță cu factura poeziei lui Prévert — o serie de elemente accesorii, mișcarea putea fi mai variată și mai surprinzătoare, întreaga gradație a spectacolului putea fi