

dimensiunile unor preocupări de repertoriu

- „IDOLUL ȘI ION ANAPODA” de G. M. Zamfirescu*
 - „RĂDĂCINI” de Arnold Wesker**
- pe scena Teatrului „Barbu Delavrancea”

Premierele actualei stagiuni a Teatrului „Barbu Delavrancea” nu contribuie satisfăcător la cristalizarea profilului pe care scena din Ștefan cel Mare (stație-pilot în decolarea montărilor spre scenele regiunii) și-l caută de câțiva ani. Cel puțin din punct de vedere teoretic, menirea și rațiunile de existență ale acestui colectiv artistic mi se par limpezi, nu necesită argumentație specială. Și totuși teatrul — care de-a lungul anilor a oferit spectatorilor montări interesante, a căror experiență (repertorială și de spectacol) putea fi mult mai eficient fructificată și consolidată — continuă să dibuie în căutarea profilului, n-a reușit încă să-și definească specificul, contribuția particulară în peisajul teatral bucureștean. Căutările, experimentele își află, desigur, justificarea, dar nu pot servi ca argument pentru absența unei orientări ferme în atingerea finalităților propuse și necesare. Presa a semnalat, în repetate rânduri, golurile de repertoriu ale Teatrului „Barbu Delavrancea”, care știrbesc afirmarea plenară a funcției sale educativ-estetice; fără îndoială, contribuția acestui colectiv sîrguincios la îndeplinirea misiunilor etice și artistice care stau la baza programului său, încă de la înființarea teatrului, poate fi mai complexă, mai rodnică. Recentele premiere, „comedia amară” a lui G. M. Zamfirescu, *Idolul și Ion Anapoda*, și piesa dramaturgului englez Arnold Wesker, *Rădăcini* (dună ștearsa comedie originală a lui Coman Șova, *Iubesc pe-al 7-lea*, după „momentul clasic” Molière cu *Școala nevestelor*, după spumoasa — totuși facilă — comedie *Se caută un mincinos* de D. Psathas, după incerta dramoletă *Noaptea la drumul mare* de Renato Lelli și înainte de comedia *Ariciul de la „Dopul perfect”* de Ion Băieșu), aduc în cadrul preocupărilor repertoriale două tendințe noi, ale căror semnificații și dimensiuni vom căuta să le desprindem în rindurile ce urmează.

* * *

Reluarea unei comedii „uitate” dintre cele două războaie mondiale, cum este *Idolul și Ion Anapoda* a lui G. M. Zamfirescu (de care și-a mai amintit doar Televiziunea în ultima vreme), se înscrie pe orbita unor multe asemenea „redescoperiri” săvârșite de teatrele din țară în ultimii ani (și îndeosebi în ultimele două stagiuni). Dra-

* Regia: Ion Simionescu și Cornel Gîrbea. Decoruri-costume: N. Nobilescu. Distribuția: Cornel Gîrbea și Constantin Rășchitor (Ion); Victoria Dinu și Lucia Burcovschi (Frosa); Maria Burbea și Coca Gheorghiu (Stăvăroaia); Adina Atanasiu (Mioara); Costin Priscoveanu și Al. Repan (Valter); Marius Marinescu și Romulus Bărbulescu (Aristotel).

** Regia: Dinu Cernescu. Decoruri: arh. Vladimir Popov. Costume: Irina Borovski. Distribuția: Victoria Dinu (Beatrice Bryant); Angela Macri (Jenny Beales); Cornel Gîrbea (Jimmy Beales); Eliza Petrichescu și Dodo Iconomu (Mrs Bryant); Sandu Rădulescu (Mr. Bryant); Eugenia Ardeleanu (Pearl Bryant); Doru Atanasiu (Frankie Bryant); Mihai Stan (Stan Mann); Dimitrie Dumitru (Mr. Healey).



Victoria Dinu (Frosa) și Cornel Gîrbea (Ion) în „Idolul și Ion Anapoda” de G. M. Zamfirescu

maturgia unor scriitori reprezentativi ai epocii respective a fost prospectată în vremea din urmă cu mai multă atenție de către diferite colective teatrale, astfel încît scrieri mai puțin cunoscute, insuficient valorificate pînă acum, din moștenirea artistică a unor nume consacrate — Camil Petrescu, Nicolae Iorga, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Al. Kirițescu, Victor Ion Popa, Mircea Ștefănescu, G. Ciprian, Tudor Mușatescu —, au fost puse, firesc, la îndemîna spectatorilor, prin intermediul unor diferite montări. Reluarea *Idolului*... se integrează organic în acest proces amplu de reprezentare a repertoriului național dintre cele două războaie mondiale, reactualizînd și completînd personalitatea artistică a dramaturgului G. M. Zamfirescu, care nu este (desigur!) numai autorul comediei tragice *Domnișoara Nastasia*. (În paranteză fie spus, teatrele mai au și alte „datorii” față de dramaturgia autorilor sus-numiți și a altora din aceeași perioadă. Și, pentru că vorbim de G. M. Zamfirescu, ne întrebăm care sînt cauzele nereprezentării

uneia din cele mai frumoase piese ale sale, *Sam* Teatrele sînt timorate de limitele viziunii autorului? De dificultățile montării? Nu știm, dar nici una din aceste rezerve — reale — nu ni se pare insurmontabilă, mai ales dacă ținem seama de faptul că în această profundă poveste dramatică „cu mine, cu tine și cu el”, eroul, spre deosebire de multe personaje corespondente surprinse în luptă cu realitățile epocii, caută soluții noi de existență, de îndreptare a răului din societatea contemporană lui.)

Idolul și Ion Anapoda, cu suflul de umanitate care o caracterizează, aduce în scenă profiluri cu revelatoare valențe morale, care-și caută fericirea, împlinirea aspirațiilor, într-o lume ostilă. Tema, generală în dramaturgia dintre cele două războaie, constituie un fel de leit-motiv dominant. Personajele din piesa lui G. M. Zamfirescu au nenumărate corespondențe în literatura dramatică a epocii. Ion, acest personaj „anapoda”, îndeosebi pentru familia spirituală a Stăvăroaiei, are ceva și din credința lui Chirică — straniu — „om cu mîrtoaga” — și din timiditatea visătoare a unui Andronic sau Miroiu, și din stînjeneala în fața vieții meschine din jur a unui Spirache, și din spiritul de bravadă al unui Mitică Popescu. Într-un climat moral care promovează egoismul și lipsa de scrupule, Ion Anapoda ține să trăiască nebăgat în seamă, nu vrea să stingherească pe nimeni, dezvăluindu-și puritatea sufletească, frumusețea caracterului, bună-tatea și cumsecădenia, fără a înceta nici o clipă să viseze — chiar atunci cînd este admonestat în sentimentele sale cele mai frumoase — la o lume pe măsură. Pînă și numele și-l pierde („toți în casa asta îmi zic *dînsu*, un fel de așa sau ăla, un om de pe stradă, fără nume și fără identitate, ca și cum Ion ar fi o vorbă de rușine”), dar este oricînd gata de sacrificiu față de cei apropiați, care nici vorbă că nu-i merită prietenia; numai amărăciunea la fiecare dezamăgire brutală pe care i-o rezervă viața nu și-o poate disimula, dar nici un reproș nu se ascunde în mărturisirile sale de mare tristețe („să știi, frumoasă doamnă — spune el Stăvăroaiei în ziua nunții idolului cioplit care e Mioara — că e și o bucurie a durerii!... Crești și duci pe umeri, ca un hamal, fericirea altora, înflorind și scuturînd, cu fiecare nerecunoscător, un vis nemărturisit). Frosa, alt personaj „anapoda”, alt Ion — pe altă treaptă spirituală —, are și ea corespondențe feminine în literatura acelor ani, aspirațiile o poartă și pe ea spre limanul „Popa Nanului”, visul ei se aseamănă cu visul dintr-o noapte de iarnă al Mariei, vinzătoare într-un magazin de bijuterii. În persoana Frosei, „idolul de vis”, Ion, își găsește într-un tirziu fericirea; dezdomămintul fericit al acestei comedii amare semnifică, desigur, posibilitatea omului de a-și întemeia fericirea sfidînd vicisitudinile vieții potrivnice. De altfel, faptul că *Idolul și Ion Anapoda*, ultima lucrare a lui G. M. Zamfirescu, este și *singura* cu un final tonic (după tragedia Domnișoarei Nastasia și a lui Sam, după realismul sumbru al romanelor sale inspirate din lumea „maidanelor cu dragoste”) devine simbolic pentru evoluția viziunii dramaturgului.

Încă din vremea scrierii sale, *Idolul și Ion Anapoda* a lăsat limpede să i se întrevadă fisurile. Timpul le-a accentuat, astfel încît spectatorului contemporan îi pot părea desuete unele date ale conflictului (ne vine greu, azi, în 1966, și poate că ne-ar fi fost la fel de greu cu trei decenii în urmă, să credim motivele concrete ale disensiunilor dintre Ion și ușuraticul Valter; ne vine greu să receptăm melodrama, ca și înclinația spre farsa facilă, pe care textul le conține implicit). De asemenea, felurite reacții ale personajelor își relevă neverosimilitatea. Tocmai în aceste condiții speciale era de așteptat ca spectacolul Teatrului „Barbu Delavrancea” să propună o viziune regizorală în spirit contemporan, care să valorifice corespunzător piesa, luminîndu-i pregnant semnificațiile și sprijinînd-o în lupta cu timpul. Înscrierea în repertoriu a unui text „uitat” nu este suficientă în sine, pentru repunerea calificată în circuit a unei lucrări dramatice. Montarea poate atinge sensul și dimensiunile unui autentic *act de cultură* numai prin idei regizorale originale, în spiritul gândirii teatrale moderne, capabile să dea relief artistic și pregnanță valorilor textului. Altfel, reluarea își anulează, pur și simplu, utilitatea.

Din păcate, cam așa stau lucrurile cu spectacolul Teatrului „Barbu Delavrancea”. Deși dublu semnată (sau, poate tocmai de aceea), regia — Ion Simionescu și Cornel Girbea — își lasă ascunsă *concepția*, nu se dovedește în suficientă măsură preocupată de evidențierea semnificațiilor contemporane conținute de text. Spectacolul realizat nu are personalitate, dă impresia unei lecturi — nici aceea tocmai corecte — neinterpretate îndeosebi pentru că nu reușește să impună în prim-plan o *idee directoare* (posibilități erau multiple, în ciuda carențelor, textul fiind, după părerea mea, propriu unui spectacol, gîndit pe coordonate contemporane). Vagi, se întrevăd unele schițe de atitudine — o tentă de autoironie în tratarea unor momente care nu mai răspund sensibilității spectatorului de azi, o estompare pe ici, pe colo a melodramei — dar aceste intenții sînt atît de vagi (un fel de „urme nedozabile”) încît nu au darul să influențeze, cumva, mersul specta-

colului spre un făgaș actual. O greșeală de interpretare vădită, în rolul lui Ion, contribuie la caracterul desuet al montării: în interpretarea lui Cornel Gîrbea sînt aprofundate tocmai acele date ale personajului care-i știrbesc verosimilitatea (naivitatea extremă, sentimentalismul exagerat, neîndemînarea cronică), deși o interpretare contemporană cerea evidențierea puternică și revelatoare a purității sale morale, a trăsăturilor nobile de caracter (actorul nu face suficient distincția: Ion e considerat „anapoda” de lumea meschină din casa Stăvăroaiei, nu trebuie receptat, într-un mod exagerat, „anapoda” de către public; atunci înseși sensurile piesei se dizolvă). Mai bine, deși anumite momente sînt excesiv șarjate, este înfățișat principalul personaj feminin: Victoria Dinu parcurge cu umor etapele devenirii Frosee — de la umilita și desconsiderata fată în casă, din primele apariții, spre ființa demnă din final —, dezvăluind latențele sufletești ale eroinei. Interpretarea celorlalte roluri oscilează stilistic, fapt care îngreunează relațiile firești dintre personaje și care denotă, și el, absența unei idei directoare în spectacol. Cîteva bune momente de comedie se datoresc Mariei Burbea (Stăvăroaia), dar „pasta” este aruncată uneori mult prea gros pe portretul văduvei tomatice, „care n-a renunțat încă la viață”; Costin Prișcoveanu (Valter) surprinde cîteva din trăsăturile determinante ale mult descursărețului personaj, deși pare uneori „spieriat” și se precipită în relațiile cu partenerii: Adina Atanasiu (Mioara), pe o partitură destul de dificilă, datorată absenței unor detalii particularizante, este mai mult frumoasă și mai puțin proastă, deși autorul a definit-o fără echivoc: „o nepoată frumoasă și proastă”; intermezzo-ul datorat lui Marius Marinescu (Aristotel) are umor.

Decorul, urît, foarte urît, neartistic, semnat de N. Nobilescu, contribuie la impresia amorfă, de ansamblu, a spectacolului. Cele cîteva momente comice izbutite, care vor continua să facă „acroșajul” la public, sînt insuficiente pentru valorificarea corespunzătoare a textului lui G. M. Zamfirescu.

La cîteva săptămîni de la premieră, odată cu intrarea unor noi interpreți în roluri (Constantin Rășchitor-Ion și Al. Repan-Valter), realizatorii spectacolului și-au revizuit „în mers” concepția regizorală, ținînd seama și de unele sugestii critice apărute în presă. De remarcat în acest sens că eroarea de interpretare din rolul lui Ion este eliminată cel puțin parțial. În interpretarea lui C. Rășchitor, personajul este mai verosimil, joacă mai ritmat scenele, fără a fi încurcat de propria sa persoană, cum se întîmpla la premieră cu C. Gîrbea (în paranteză, notăm că și concepția acestuia din urmă asupra personajului a evoluat spre bine); totuși, în actul al treilea al piesei, melodrama rămîne stăpînă pe situație, nici noul interpret nu reușește să depășească momentele critice ale rolului. În ceea ce-l privește pe noul interpret al lui Valter (Al. Repan) lirizează excesiv și impropriu în actul întîi, se „descurcă” mai bine spre sfîrșit, rămînen la părerea că primul interpret (C. Prișcoveanu) este, cu limitele semnalate, mai „în rol”. Decorul, și în viziunea revizuită a spectacolului, rămîne neschimbat, la fel de urît

* * *

Montînd *Rădăcini*, Teatrul „Barbu Delavrancea” investighează un alt filon, a cărui prezentă devine necesitate în peisajul nostru teatral: dramaturgia universală modernă.

Dramaturgul englez Arnold Wesker — un „tînăr furios”, deosebit de confrății săi de generație și atitudine, mai ales prin tematica scrisului său, care concentrează aspecte din experiența mișcării muncitorești din Anglia — își propune și în *Rădăcini*, ca și în alte lucrări ale sale¹, să înfățișeze aspecte ale capitalismului contemporan. Am asistat, cu patru ani în urmă, la premiera primei sale piese, *Bucătăria*, pe o scenă pragueză. Dincolo de naturalismul montării (pe care piesa îl poate presupune), această piesă a dramaturgului englez, cu aparențe aride, șochează printr-un ridicat coeficient de adevăr înfățișat scenic cu forță și originalitate; trăind experiența unor ani de ucenicie în bucătăria unui mare restaurant, autorul imaginează metafora unei lumi-bucătărie („bucătăria aceasta rău mirositoare e ca lumea”), în care „totul se desfășoară într-o iuteală prea mare ca să-ți dai seama ce se petrece”, în care oamenii intră și ies într-o mare învîlmășeală și asurzitoare gălăgie. Pregața ideilor devine explicită, și deși spectacolul praguez era pur și simplu sufocat de detaliile tehnice ale imensei bucătărie înfățișate pe scenă (benzi rulante, cuptoare masive, sute, mii de farfurii, vase, tacîmuri), valoarea politico-socială protestatară a piesei răzbătea cu acuitate.

O replică rostită de un personaj tipic pentru teatrul weskerian, Sarah Kahn din *Supă de pui cu ovăz*, poate fi pusă drept motto programatic tuturor lucrărilor autorului: „Omul poate fi frumos. Urăsc oamenii urîți, urăsc invidia, nîmnicia, meschinăria. Am nevoie de lumină. Sînt o femeie simplă, Ronnie, dar am nevoie de lumină și de dragoste”. În fond, influența lui Ronnie (alt personaj de largă circulație

¹ Vezi „Teatrul” nr. 2/1966.



Eliza Petrăchescu (Mrs. Bryant) și Sandu Rădulescu (Mr. Bryant) în „Rădăcini” de Arnold Wesker

în teatrul weskerian) asupra eroinei din *Rădăcini*, tinăra chelneriță londoneză Beatie Bryant, are ca punct de plecare tocmai aceste precepte de conduită morală exemplară. Perspectiva unor astfel de idealuri, teatrul lui Wesker le impune consecvent (fie prin afirmarea lor directă și brutală, în pasaje întregi voit aride, chiar moralizatoare, fie prin negarea la fel de directă și brutală a falselor principii de viață care sclerozează spiritul și adorm conștiințele). Indiferent de deznodământul pieselor — dramatic uneori, ca în cazul de față, când Beatie este părăsită de Ronnie —, mesajul weskerian are tonalități optimiste; Beatie ajunge să recepteze organic ideile revoluționare ale iubitului ei, aceasta însemnând nu numai desăvârșirea ei morală, dar și o nouă adeziune conștientă la cauza luptei.

Spectacolul Teatrului „Barbu Delavrancea” pornește astfel încît ne facilitează constatarea că regizorul Dinu Cernescu a intuit bine specificul piesei. Mediul moral din familia tinerilor Beales (exponenți, prin descendență directă, ai „clanului” Bryant, obiectivul principal prin care autorul țintește spiritul conservator, incultura, refuzul de a gândi, pasivitatea de acțiune) își înfățișează pregnant tarele care îl rod pe dinăuntru: lașitatea, frica de a lua hotăriri, teama de nou, de orice ieșire din obișnuințe.

De la începutul spectacolului și apoi pe parcursul montării este convingătoare de asemenea preocuparea aplicată a regizorului Dinu Cernescu de a evidenția „detaliul weskerian”, definitoriu pentru realismul (uneori naturalismul) scrisului său. Pe scenă se spală vase, se gătește mîncare adevărată în oale adevărate, Jimmy Beales își ține bicicleta în casă, Beatie face baie, ascunsă după o perdea, de față cu spectatorii, iar ploaia torențială de afară se vede, se aude și parcă se simte. Toate acestea — în fond, detalii de atmosferă — sînt evidențiate în spectacol nu numai prin cadrul scenografic semnat de arh. Vladimir Popov, înzestrat cu toate mărunțișurile unei gospodării (foarte reușit interiorul familiei Beales; parțial realizat, cu mici abateri de la exactitatea notației plastice, decorul casei lui Bryant), ci și prin valorificarea lor regizorală. Detaliile contribuie în mare măsură la caracterizarea personajelor, la definirea lor socială și caracterologică, constituind totodată unul dintre „argumentele” stilistice, atît ale montării bucureștene cît și ale dramaturgului englez.

Dacă regizorul a simțit „pulsul” piesei, este de remarcat că nu întotdeauna intențiile sale au fost duse pînă la capăt. Nu a fost ajutat, suficient, nici de actori. Victoria Dinu, în rolul principalului personaj feminin, Beatie, personaj insolit și nu prea facil — e drept —, evoluează de-a lungul spectacolului pe o gamă relativ redusă de stări sufletești; actrița îi conferă eroinei o identitate veridică, dar nici veselia contaminantă a acesteia, nici, prin contrast, drama din final (extremele unei partituri foarte diverse, chiar dacă este dominată de un anume aer moralizator) nu capătă adîncimile cuvenite. Protagonista are cîteva momente bune în spectacol: apariția explozivă în casa surorii, discuțiile neutre sau contradictorii cu Jimmy — în general, momentele din actul prim. Apoi, însă, am fi simțit nevoia să ne destăinuie mai mult din firea tumultuoasă și controversată a eroinei, tocmai pentru ca transfigurarea să ne convingă. De la mimarea unor precepte morale se pînă la înțelegerea acestor precepte, Beatie — care în final ajunge să descifreze cauze ale antagonismului de clasă din societatea în care trăiește („De două mii de ani lumea evoluează neconținut și noi nici n-am băgat de seamă. Nici măcar nu știm cine sîntem, nici de unde ne tragem. Ceva, cineva, ne-a desprins de începuturi, ne-a amputat de rădăcini”), exprimînd și punctul de vedere al autorului — are de parcurs o traiectorie complicată: prin simplificare, prin apropierea extremelor, personajul — și implicit piesa, spectacolul — riscă anumite platitudini.

Tipologia variată a piesei lui Wesker, de la șeful clanului Bryant (interpretat cu umor, cu reacții spontane și viguroase de către Sandu Rădulescu) și pînă la epizodicul rol al bătrînului paralic Stan Mann (reținem în mod deosebit compoziția lui Mihai Stan prin care eroul e înfățișat naturalist — foarte în spiritul textului), oferă fizionomii morale diverse, care-și cereau o portretizare actoricească exactă. Mai bine reușesc aceasta Cornel Gîrbea (Jimmy) și Angela Macri (Jenny). Primul conturează un profil de muncitor rural, pe cît de viguros fizic, pe atît de firav în mentalitate. Actrița desenează mîrginirea, lenea spirituală a unei ființe abrutizate de cotidianul unei existențe dificile, schițînd în final gestul unei compasiunii pentru destinul tinerei Beatie, prin aceasta dezvăluind virtualele resurse ale fondului său uman. N-a reușit să ne convingă, deloc, interpretarea ștersă pe care Dodo Ionomu — spre deosebire de Eliza Petrărescu — o dă Mamei, personajul pierzîndu-și semnificațiile originale ale acestui tip uman satisfăcut cu ușurință de „produsele de calitate a treia”; tirul întreprins de autor împotriva inculturii — sursă de anchilozare și amorțeală — nu își atinge ținta. Celelalte personaje, și respectiv ceilalți interpreți (Pearl Bryant — Eugenia Ardeleanu, Frankie Bryant — Doru Atanasiu, Mr. Healey — Dimitrie Dumitru), sînt mai mult pitorești decît convingătoare.

Poate surprinde faptul că regizorul Dinu Cernescu — foarte întreprid de obicei, cu sugestii originale de spectacol, adesea tentante cînd continuă spiritul textului — este pentru prima oară „cuminte”, tocmai în montarea piesei lui Wesker. Cred că și aici se ascunde cauza unor platitudini ale spectacolului; ariditatea textului devine în spectacol (mai ales cu cît ne apropiem de sfîrșit) evidentă. Montarea cere un efort suplimentar în receptare și credem că aceste dificultăți „create” (la care se adaugă dificultățile reale ale textului) sînt improprii, poate și în perspectiva deplasărilor colectivului pe scenele regiunii, dar mai ales pentru că nu contribuie eficient la evidențierea psihologiei personajelor. În ultimă instanță, *Rădăcini* își ascunde forța dramatică în sondajul psihologiei umane.

Călin Căliman