

pîndiți fiind, la mică distanță, de vulgaritate, de care însă interpretii nu pot fi acuzați. Ne-a cucerit jocul Cătălinei Vornic, care posedă o mare expresivitate scenică, calificativul este determinat de evoluția actriței și în cea de-a doua comedie muzicală, respectiv, *Dragoste și aventură*, în care, într-un rol construit pe cu totul alte date, disponibilitățile ei actricești sînt evidente, și, cunoscut fiind că greutatea în acest gen de spectacole cade nu atît pe *ceea ce se spune*, ci pe *felul cum se spune*, putem recunoaște, fără rezerve, că actrița are multă vervă comică, vioiciune, fiind un partener pe care și-l pot dori mulți actori de comedie. Agreabilă, Mioara Babeș (intermezzo-urile muzicale, reușite, pot fi suspectate ca aparținînd unui actor de operetă); Silviu Lambrino, puțin handicapat de momentele revuistiche, (actor de proză prin excelență), a sîrșit prin a fi un bun partener de joc; Titi Dumitrescu a avut mult haz, cîștigat și prin datele fizice de contrast dintre el și Mirel Mîneru, în acesta din urmă identificăm un excelent actor de comedie.

P.S. *Dragoste și aventură* — comedie muzicală de Gh. Dumbrăveanu.

Da! A mai fost o comedie care și-a propus de asemenea să dea rețete de conviețuire conjugală. Aici însă, la banalitatea textului s-a adăugat și pretenția de a impune „rețete” și încă pe un ton foarte sentențios. Nu era cazul!

Irina Toma



Teatrul „Bulandra” PLAY STRINDBERG de Fr. Dürrenmatt

Pentru Dürrenmatt teatrul clasic ca și literatura dramatică de tip clasic, au încetat să mai exercite asupra contemporaneității vreo înrîurire. Și, dacă nu-i neapărat cazul să fie aruncat la coș, teatrul — așa cum l-am apucat și cum l-am cultivat de-a lungul timpurilor — nu ar putea, după el, în secolul nostru, să se valorifice și să fie gustat decît cu funcție muzeală, ca piese de muzeu. (Ceea ce n-ar fi pînă la urmă altceva, decît, eufemistic, o trimitere la... fiare vechi). De aici, de la eufemism, intrăm în zona paradoxului: ca să dăinuie și altfel — activ și actual — teatrul se cere privit ca un continuu „cîmp de experimente” și supus, ca atare, unei neîncetate acțiuni de reani-

mare. În această perspectivă e cazul să ținem seama că, printre altele, omul vremilor de azi ar fi inapoi unei conștiințe tragice sau, mă rog, inapetent pentru tragedie și situații tragice; că răspunsurile vechii tragedii la marile probleme de viață ar dobîndi o mai spornică și mai adecvată rezonanță, dacă ele ar fi convertite (mai bine zis: răsturnate) în grotesc și comic. Cu acest fel de a vedea, Dürrenmatt, firește, nu se află singur; teatrul său a făcut epocă alături de o pleiadă de combatanți ai antiteatrului, ai cultivării — dacă nu chiar ai cultului — grotescului. Și nimeni, nu tăgăduiește rezultatele acestei dispoziții creatoare, nimeni nu le discută.

Lucrurile încep să pară de neînțeles (și greu de acoperit chiar cu argumentul paradoxului) atunci cînd clasicitatea și operele de tip clasic sînt ele însele scoase din muzeul în care Dürrenmatt le asezase, și supuse unui regim de răsturnare, de convertire în grotesc și comic. Nu pot pune, aici, în discuție cazul lui Shakespeare („reanimat” de Dürrenmatt, odată cu *Regele Ioan*, mai recent cu *Titus Andronicus*) pentru că nu cunoșc cazul de cît din zvon public (din relații care insistă, îndeosebi în ce privește *Titus Andronicus*, asupra întîmpinării scandalizate ce i-a făcut-o publicul german). Nici cazul lui Strindberg nu socotesc că ar merita aici o prea îndelungă adăstare. Fiindcă, nu relațiile Dürrenmatt-Strindberg interesează aici, ci fiindcă, după turneul teatrului Kammerspiel din München, cu puternica lui demonstrație actricească, dincolo de această demonstrație și în pofida ei, Strindberg, am credința, n-a suferit, orice s-ar zice, nici o mutație în conștiința publicului nostru, spre grotesc sau spre caraghios — cum pare a fi fost scopul „experienței” lui Dürrenmatt pe opera dramaturgului sued. Dar *Play Strindberg*, această „joacă” împotriva lui Strindberg, a fost pusă în scenă și la noi, la Teatrul „Bulandra”. A fost pusă programatic, pe linia magistrală a programului său, care a pornit de la Gorki și Shakespeare și a trecut prin Brecht și Büchner, în căutarea și punerea în relief a marilor drame și probleme ale umanității. Pe linia acestui program, o haltă a fost încercată și la *Dansul morții*, drama pe canavaua căreia s-a „jucat” Dürrenmatt — retezindu-i, ca plecticos, și mișcîndu-i în poante, dialogul; mai ales reducînd focarul ei tulburător tragic, ca interzis contemporaneității, la un prilej de farsă. Deoarece, în ultimă instanță, peste tot jocul de cuvinte, formulat de autorul adaptării („din tragedia matrimoniuului burghez s-a ajuns la o comedie a tragediilor matrimoniale burgheze”), ba chiar luînd de buni termeni jocului de cuvinte, a subția *Dansul morții* la o mărunță tragedie a matrimoniuului, înseamnă a căuta și pretextul justificativ pentru o „răsturnare” în farsă, chiar dacă s-ar resimți în ea ca o drojdie, amarul tragic din care a purces. Nu e vorba aici doar de o „modalitate lucid-ironică” și

„incisiv-satirică”. (cum, la rândul lui, pretextează Teatrul „Bulandra”, pentru a-și justifica experiența „registrlui” anti-Strindberg), ci de o atitudine față de clasici, pe care nu o putem interzice lui Dürrenmatt, dar pe care o adoptă și Teatrul „Bulandra”. Ceea ce, pentru programul său, e, cel puțin curios. Deoarece, iarăși, dacă sîntem de acord, că nu se cuvine — ca fii ai acestui secol — să fim intimidați (vorba lui Brecht) de clasici, trebuie să fim, deopotrivă, de acord, cînd îi socotim „piese de muzeu”, să-i tratăm ca atare, iar cînd credem că ei ne mai spun totuși ceva, să-i lăsăm să ne spună ce au și ce pot să ne spună (folosind toate mijloacele tehnice pe care am ajuns a le avea la îndemînă, și toate cuceririle expresive de care am ajuns să dispunem, pentru ca spusa lor să ne parvină în tot ce credem în ei încă actual și semnificativ nouă și timpului nostru), și nu să punem pe seama lor spusa noastră. Joaca anti-Strindberg a lui Dürrenmatt, venită într-un moment în care Strindberg este din nou citit și studiat pentru scenă, la el acasă, tocmai pentru a releva contemporaneitatea literaturii lui (vezi *Visul* în regia lui Ingmar Bergman), poate fi privită ca un exercițiu într-un moment de „gol de producție” pentru dramaturgul elvețian. Preluată însă în teatrul nostru, (după ce a cunoscut, la primele sale eforturi de a-l impune pe autorul *Domnișoarei Iulia*, împotrivirea bulevardului decăzut, și după ce, din acest motiv, a ajuns uneoie a ne fi familiar) această „joacă” poate avea drept urmare nu numai o (imposibilă, de altfel) mutare a dramaturgului pe terenul bulevardului, dar și o (aceasta, foarte posibilă și periculoasă) extindere a modelului și experienței pe alți și alți clasici. Greu e începutul. Să fie acesta programul Teatrului „Bulandra”?

În sfîrșit, spectacolul (regia Liviu Ciulei). Gîndit în litera textului adaptării, ba chiar în foarte mare măsură, în datele modelului scenic, realizat de însuși autorul adaptării, spectacolul n-a ajuns să adauge peste linia profesională știută cu care ne-a deprins teatrul de pe Șchitu Măgureanu, nimic revelator. După gorkianul Protasov, din *Copiii Soarelui* și după *Danton*-ul lui Büchner, Liviu Ciulei actorul, excelează acum în poziția groasă a unei atitudini rigid militariste, și a unei ostentații morbid cinice (din care se vrea configurat, pe registru grotesc, chipul căpitanului Edgar). Clody Bertola, nevoită a juca „anti...”, în răceala „incisiv-ironică” cu care își colorează chipul nevestei acrite de ratare, de căsnicie plăată și claustrare, e totuși vizibil trasă spre apele adînci și tulburi ale stilului Strindberg și, fără voie, deci, psihologizează, literaturizează. Iar Viotor Rebenigiu, acest actor de nemijlocite și bogate resurse pentru teatrul nou, conversativ, este o prezență parecă stingherită de sine însăși. (deși îl recuperează o anumită, ascunsă, — și de bună calitate, ironie, față de rol dar

parecă și față de textul „meciului”. (*Play Strindberg* e construit pe datele și în ritmul unui meci de box). În orice caz, acea „unitate acrobatică” realizată dintr-un trio actoricesc, la care rîvnea Dürrenmatt transformînd *Dansul morții* („piesă de actori”) în *Play Strindberg* („piesă pentru actori”) e greu să fie sesizată în formula încheiată la Teatrul „Bulandra”.

Fl. T.

RECITAL

În Otilia Ghiulea

Nu e nou fenomenul! Actorii vor să devină cîntăreți, și exemple ilustre stau în slujba acestei temerare încercări. Să fie aici oare vorba de vechea tradiție baladină a truverilor populari care recitau, cîntau, dansau și dresau nu numai inimile spectatorilor, ci și animalele sălbatice?! Craioveanul Tudor Gheorghe a deschis apetitul muzical al colegilor săi, și iată-ne acum în fața unui nou recital teatralo-muzical: În Otilia Ghiulea. Sensibilă actriță, cu o mare înclinație pentru lumea cuvîntului scris, cu lucrări tipărite (piese, versuri), În Otilia Ghiulea luptă, de una singură, de multă vreme pentru a-și afirma personalitatea muzicală (cea teatrală apărînd sporadic pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”), evoluînd chiar și în ipostaza de cîntăreață de local sau bar, pentru a se confrunta cu publicul, pentru a-și modela noul gen. Găzduită pe scena Teatrului „Țăndărică”, ale cărui „Nocturne” s-au împus spectatorilor care nu mai sînt copii, I.O.G. abordează un repertoriu electric — un fragment din Brecht, un cîntec din repertoriul lui Piaff, altul din cel al lui Bécald, multe versuri proprii (purtînd șăgalnica nostalgie a orașului natal — Iași), cu o ardoare ce sugerează strădania de a se dovedi „actor total”. Actrița recită — cu un patetism grav, cîntă, mai ales piese dramatice, cu o intensitate și o vocație proprie, se adresează euritmiei cu egală dăruire. Ea își conturează un autopoortret complex, din ale cărui chenare, răzbate mereu interpreta scenică. Munca de elaborare a unui asemenea program, exercițiile îndelungate, la care se adaugă personalitatea și farmecul personal, ne fac să consemnăm acest portret, invitînd totodată spre asemenea inițiative și alți actori, pentru care lăudabila „luptă cu inerția” a Inei Otilia Ghiulea poate constitui un îndemn.

A. P.