

terizat deoptrivă și prin frumoasa scenografie a Dianei și a lui Vladimir Popov: fragilă mobilă stil, flori de lirtie în culori pastelate, splendide costume de carnaval cu tema „Anglia aristocratică la sfârșit de epocă „victoriană” și, mai ales, fermecătoare mașinării demodate, cu care personajele se joacă pline de aiureală și de încinare.

Numai că, foarte repede, rigoarea stilului s-a transformat în tiranie, iar vacanța în supliciu. Obligați să joace într-o manieră foarte curioasă, de parodie împinsă la limita extremă, să frazeze ciutat, să se miște în pași de dans, în salturi și unduiri (nu e oare un pleonasm această manieră aplicată pe o piesă de Wilde, unde viziunea e *structural* parodică?), actorii s-au simțit în permanență și în chip vizibil încetușăți. Farmecul libertății și al spontaneității a dispărut cu desăvîrșire, fără a fi înlocuit de acela al autenticii elaborări. Neasimilat în profunzime de către interpreți, stilul a rămas execuție mecanică și silnică. Nu e de mirare că singurele momente cu adevărat amuzante sînt acelea în care cîțiva dintre actori (Ion Roxin, Elena Gurgulescu, Mircea Cuberschi) scapă de sub control și lasă să se audă, nedeformate, replicile de mare efect ale piesei. Artificialitatea atinge punctul ei maxim în interpretarea lui Nicolai Ivănescu, al cărui Algernon Moncrieff n-are nici un haz, în ciuda marelui consum de energie al actorului. Efectul final este că viziunea contemporană asupra lui Wilde devine mai uscată, mai sofisticată și mai estetizantă decît originalul.

Teatrul brăilean are nevoie, fără îndoială, de o serioasă infuzie de tinerețe. Pare-se, însă, că nu aceasta e direcția în care trebuie să o caute!

Sebastian Costin

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

ROMEO, JULIETA ȘI ÎNTUNERICUL

**dramatizare de Jean Grossu
după Jan Otcenasek**

Dramatizarea este una din operațiile foarte dificile, în urma căreia textul de proză este de multe ori, schilodit, frustrat de specificitățile de limbaj ale romanului. Alături de incompatibilitatea genurilor se mai adaugă o altă dificultate: lirismul prozei este intraductibil în dialog, pe scurt introspecția greu

își găsește analogie printre elementele de limbaj proprii teatrului.

Dramatizarea lui Jean Grossu după romanul „Romeo, Julieta și întunericul” de Jan Otcenasek conține surprinzătoare soluții și rezolvări dramaturgice. Textul se prezintă unitar: paginile de monolog își găsesc o firească justificare; în suita de scene ele sînt ordonate astfel încît devin puncte nodale, momente de tensiune.

Cuplul Paul-Ester a fost încredințat actorilor Mugur Arvunescu și Liliana Lupan. Textul spune despre ei că au aceeași vîrstă — 18 ani. Actorii nu trădeză personajele și nu dezminț sensibila diferență între un băiat și o fată de aceeași vîrstă. Mugur Arvunescu este un adolescent stingaci, patetic uneori, un băiat înalt, subțire care se împiedică în gesturi, stînjinit de mîinile sale, care e gata să lăcrimeze. Uimitor este faptul că-și întreprinde personajul fără șarjă, evitînd în modul cel mai firesc ingredientele pasibile să-l împingă în ridicol sau în act trucat. Rolul este ca atît mai dificil cu cît nu conține acțiuni definitive, situații definitorii. Și, ceea ce este înfinit mai greu, Mugur Arvunescu în acest rol nu este un june prim, ci un adolescent îndrăgostit; realizează un personaj mai mult decît credibil; emoționant. O interpretare săvîrșită cu minimum de mijloace actricești. Ester are 48 ani — ea și Paul dealtfel. Dar, ca de obicei, o fată de 18 ani are un ascendent asupra băiatului de aceeași vîrstă: un anume calm al lucrului știut mai înainte de a fi trăit. Naivitatea acestei fete nu rezultă din neștiința în fața gestului, ci din inocența cu care întîmpină fireasca desfășurare a unei iubiri. O ușoară tristețe însoțește toate gesturile fetei, tristețea momentului în care, secret, un lucru dorit începe să se împlinească. Subtilă această observație psihologică a actriței Liliana Lupan; căci interpretarea ei a prilejuit detalierile de mai sus.

Regretabil e numai faptul că Petru Mihail — semnatul regiei — nu a echilibrat cîteva momente din desfășurarea acestui cuplu; o anume doză de patetism inutil a dus la crearea unor momente de confuzie; nevinovate replici și cuvinte despre cer, despre stele, despre suflet sînt rostite aproape declarativ: adevărate prilejuri de a izbucni în ris. De fapt regia s-a dovedit incomodată și de interpretarea actorului Costel Rădulescu. Acestui bun actor i-a revenit un rol de mare suculență: o variantă a lui Svejck, unul din acele tipuri de oameni cu limba ascuțită, plină de duioșie și de amară înțelepciune folclorică. Petru Mihail n-a găsit mijloacele de temperare și de acordare a actorului Costel Rădulescu în ritmul și tonul celorlalți interpreți: Ion Buleandru, Nicu Niculescu, Mircea Hindoreanu.

Pentru scenograf nu a fost dificil să creeze deprimanta atmosferă a ocupației fasciste: rezolvarea este fidelă „ad literam” titlului: totul se petrece într-o scenă neagră, învăluită în întunericul negrelor pinze-fundal; cortina

nu conservă pudoarea detaliului scenografic; sala se prelungește cu un hău întunecos care nu prevestește nimic bun. Soluție simplă și în acest caz eficient: decorul se compune din două practicabile mobile; camera în care e tănuțită Ester este însoțită de o broderie de sirmă care sugerează acoperișul și fereastra podului. Suficientă sugestie a unui fragil ascunziș pentru o hăituță.

Doar regizorului i-a revenit dificila sarcină de a pune pe picioare un spectacol despre iubire. Probabil că textul i-a sugerat nevoia de auster. Cert este că spectacolul se desfășoară simplu — aceasta este o mare calitate. Nota gravă a celor ce se întâmplă a fost transformată însă în linearitate: o cădere dreaptă care undeva se frînge. Textul însă conține germenele *unei alte realități*, al unei alte emoții: Paul și Ester trăiesc într-o lume ca un laț: fiecare replică, fiecare tresărire a fetei — marea morișcă a zilelor își îngreunează mișcarea, — întâlnirile cu Paul din ce în ce mai dificile, spaimele și interdicția mișcării în timpul zilei — toate mărturisesc alunecarea lor în situația de vinovați fără vină. Doar așa se explică dorința nesăbuită a Esterei de a renunța la celula în care ar fi putut rămîne în viață. Spectacolul trece pe lângă această șansă. Sau renunță pentru a oferi doar un desen al posibilei iubiri.

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE — Secția maghiară —

HENRIC IV

de Luigi Pirandello

Regizorul Kovacs Ferenc înfruntă cu spectacolul său textul lui Pirandello: cartea pe care mizează este actorul Csiky Andras.

TEXTUL piesei, chiar și la o fugară lectură își dezvăluie un capriciu greu de mulțumit: din cele 13 personaje, în afara personajului titular, cel puțin alte trei sînt la fel de importante: Matilde Spina, Titto Belcredi, Doctorul Dionisie Genoni.

SPECTACOLUL de la Satu Mare este un spectacol cu un singur actor; se poate spune deci că aceasta este prima eroare. Koresmaros Jenő — în ciuda faptului că realizează funcțiile personajului Genoni, devine — paradoxal — o reală piedică în „desfășurarea” schematizmelor de operetă a cuplului: Soos Angela și Acs Alajos (Matilde Spina-Belcredi). Practic grupul personajelor

care vin să-l revadă pe Henric nu susținea deloc partitura titularului; au chiar o dispunere în scenă similară celei dintr-un prost recital de poezie: în clipa în care recitatorul principal iese la rampă să-și spună versurile, ceilalți se rînduiesc în semicerc și-și așteaptă rîndul.

TEXTUL se constituie din două planuri paralele: Henric al IV-lea și grupul celorlalte (cel puțin) trei personaje; Henric și suita nu-și au rostul în absența celui alt grup; „Landolfo: ...Noi toți patru, aștia de aici, și cei doi nefericiți de colo (arată spre lachei), cînd stau ca trași în țepă la picioarele tronului, sîntem așa, fără nimenia care să ne însuflețească și să ne dea să jucăm vreo scenă. Este — cum aș zice — este forma, dar ne lipsește conținutul!”

Cînd este anunțat grupul care îl va vizita pe Henric, Arialdo spune: „(cătred Bertoldo) Vine să ne dea conținutul, pricepi?” Iată deci că Pirandello s-a ostenit să strecoare și argumentul importanței celorlalte personaje. Astfel că acțiunea se desenează vizibil: din cele două planuri paralele aflate în înfruntare ținesc două săgeți care se îndreaptă una către cealaltă și se vor frînge. Dar mișcarea lor de apropiere se desfășoară „au ralenti”, momentul impactului și zdrobirea lor fiind pregătită cu minuție, cuvînt cu cuvînt, gest cu gest, moment cu moment. „Atmosfera” se încarcă, crește tensiunile pînă cînd cele două timpuri: timpul grupului de vizitatori (prezentul refuzat de Henric) și timpul lui Henric (încrămenit la anul 1071) se distrug și se transformă în durata unui destin și a unei tragedii care se desfășoară pe scenă.

SPECTACOLUL debutează derutant: suita lui Henric (Landolfo, Arialdo, Ordulfo) se prăvălește în scenă ascultînd un tranzistor (deci acest obiect sugerează — vai! — prezentul, spectatorului!) și se hîrjonește în stîngăcii de judo, lecția a treia: cîteva căzături, cîteva îmbrînceli, cîteva cascade de ris ș.a.m.d. Pînă la apariția lui Henric totul se petrece plictisitor. Este așteptat protagonistul. Apariția lui Csiky Andras produce revirimentul: oprește rumoarea din sală; îl urmărești cu încordare; interpretul știe să-și dozeze gesturile, privirile, așteptările și pauzele dintre replici. Această prezență însă este și ultima căci pe traectoria actului I interpretul își desfășoară toată piesa. Csiky Andras și-a intuit personajul: interpretarea din actul I este măsura exactă a înțelegerii rolului; mai departe, însă, regizorul trebuia să-i determine dozajul, să-l oblige la invenție. Fapt care nu se întâmplă. Csiky își prezintă personajul în ipostaza unui „pagliacci”; dar un clovn, un bufon care nu înfruntă pe nimeni, un măscărici obligat să se agite, să vorbească tare, să țipe chiar, vis-à-vis de niște personaje care nu există, dar care-i dau replica, și în prezența unui public privitor, dar nu martor al acelei tragedii, care, în spectacol, nici nu se desfășoară de fapt. Ast-