

La egală distanță de lumea „nebulilor” — a lui Sir Toby și Sir Andrew, a lui Malvolio și Feste și a tinerilor Viola-Sebastian — se află polii pozitiv și negativ ai iubirii-electricitate: Orsino și Olivia. Ileana Predescu, joacă, cu fermecătoarea ei distincție, această aristocrată doamnă a iubirilor shakespeareene, care, spre deosebire de Titania, își consumă experiențele erotice în stare de trezie, trăindu-le cu o lueiditate intensă, și demonstrează, ușor amuzată, o pasiune sublimată. Emmerich Schäffer este un Orsino melancolic și blazat, un „despot luminat,” regal și distant, cu alura unui Ludovic de Bavaria, care, în momente de spleen, își caută un partener de iubire, în fond iubindu-se doar pe sine. Între ei circulă, cu febrilitate „gratioasa Viola”, alias Cezario; Irina Petrescu desfășoară o ardore juvenilă și o seriozitate adolescentină comică, mutind personajul de pe spațiile arse de febra marilor iubiri, — unde l-au plasat cei mai mulți dintre comentatori — pe terenul frivol al marivodajului. În suita personajelor „plebeiene”, Petre Gheorghiu compune un Sir Toby savuros și exploziv, un Falstaff de categoria a doua, încadrând, însă, cu prea multă brutalitate personajul — și în contrast cu delicatețea tușelor psihologice ale celorlalte interpretări — în ramele unui portret tipologic simplificat. Mircea Diaconu (Sir Andrew) confirmă din nou finețea unui registru interpretativ comic, de originală personalitate. În respectiva tripletă hazoasă, Dorin Dron (Fabian) se alătură celor doi cu discreție, întregul grup beneficiind de radiația impetuoasei și dinamice Marii (Mariana Mihuț).

În acest spectacol, de mare clasă actoricească, se disting două interpretări ieșite din comun. Prima: Virgil Ogășanu — Malvolio. În costum negru de puritan, pe scara scenei (a vieții și a piesei), urcă și coboară un personaj ciudat, cu chip prelung și palid, față cindva frumoasă, schimonosită de vicii, reprimată și invidii ascunse, cu un aer aiurit de poet impostor, un Malvolio devorat de ambiție și teamă, personificare insinuantă și fascinantă a dorinței de parvenire, a nerușinării obraznice și friicii de stăpîn. Și, cel fără de care *A 12-a noapte* nu poate exista și nici nu poate fi imaginată, Feste, cel mai înțelept și mai trist bufon din comedile shakespeareene, cu o surprinzătoare viață prin creația lui Florian Pittiş. Un joc de profunzime, interiorizat, cu straturi de semnificații, elaborat cu precizie în gest, privire și cîntec, ne-a relevat un Feste-vagabond, un Charlot „avant la lettre”, cu straietele lui Rică-Fante de Obor, un Feste care fumează cu disperare și înțelepciune, fiindcă știe tot ceea ce se poate ști despre viață și despre moarte, despre dragoste și trădare, despre prietenie și nestatornicie, despre noroc și soartă. Un Feste care deschide și închide pagina spectacolului, îmbărcîndu-ne cu el pe o „Corabie a nebulilor”...

Mira Iosif

Teatrul Mic

STILPII SOCIETĂȚII

de H. Ibsen

Numele lui Ibsen e o emblemă, reapariția lui pe un afiș teatral reprezintă în sine un act de demnitate; cu atît mai mult la noi, unde teatrul s-a format într-o veritabilă tradiție ibseniană, angajînd totodată o anume categorie precisă a publicului. Totuși, din cînt ce considerente de conjunctură, între o montare și alta se întîmplă să treacă ani; ceea ce nu e deloc în favoarea preluării tradiției de către teatrul și publicul tînăr. Iată de ce inițiativa Teatrului Mic de a monta *Stilpii societății* nu e numai o inspirație fericită; această alegere reface legătura cu mai vechi și relativ constante preocupări de program artistic, duce mai departe firul unui gînd de perspectivă asupra personalității distincte a acestui colectiv (personalitate citeodată umbrită, ori pusă într-o lumină falsă, din cauza unor greșite alegeri).

Stilpii societății e, prin excelență, „piesa cu teză”, din care s-a hrănit unul din cele mai bogate filoane ale dramaturgiei moderne. Dilema ei e în primul rînd de natură morală: între adevărul primejdios și minciuna profitabilă; între curajul sentimentelor autentice și conformismul ipocrit; între gîndirea liberă, sinceră, îndrăzneată și clișeele normelor burgheze. Ideea morală nu se afirmă însă în sine, ci se sprijină pe argumentul unui caz tipic de competiție socială, înăuntrul unui sistem aflat în plină expansiune; prin aceasta, ea este investită cu nenumărate semnificații apte a se actualiza, capătă un sens larg polemic, o tendință răspicat demascatoare. Cu o lipsă de menajamente rareori egalată, Ibsen acuză aci elitele care practică — în vecii vecilor! — o morală a lupului deghizat în miel, folosindu-se de cele mai respectabile precepte pentru a acapara averi și putere. Virtuoașa familie Bernick — model al instituțiilor sociale burgheze, întreprinzătoare, eficientă, campionă a altruismului și a binefacerilor către comunitate — e de fapt un prototip al coruperii ideii de bine; bunăstarea ei se sprijină pe nedreptatea făcută celor mai apropiați, pe abuzul față de buna lor credință, pe un întreg trecut de minciună și prefăcătorie. Aparenta armonie conjugală parează teama de indiscreție, ascunde un soi aparte de opresiune tiranică; pînă și solicitudinea față de Dina Dorf e un gest de răscumpărare al conștiinței vinovate, deformat și acesta prin puritanism steril. Un întreg angrenaj, perfect pus la punct, condiționează opinia publică, statornicind ce trebuie să se

pună și să se creadă — despre mersul treburilor în oraș, despre progresul public, despre cetățenii de vază și acțiunile pe care ei le întreprind. Astfel se naște acea atmosferă apăsătoare și glacială, specific ibseniană, în care norme, dogme și interese sînt atît de strîns legate laolaltă, încît, dacă o singură lărmă s-ar desprinde din întreg, totul ar amenința să se prăbușească. Tocmai de aceea, moralisții sînt atît de minioși și de amenințatori, iar atunci cînd fac răul, coborișul lor nu mai cunoaște limită.

Fiind o piatră de temelie, piesa poartă virtuțile și servituțile poziției sale; pe de o parte, sînt concentrate aci motive, situații, personaje pe care le vom regăsi apoi mereu, în variante, nu numai în scrierile ulterioare ale lui Ibsen, dar și în cele ale urmașilor săi, îndeosebi americani; pe de alta, articulațiile conflictului, riguros construit, sînt încă rigide, delimitarea albului de negru e dusă, în unele puncte, pînă la schemă. Deznodămîntul stă sub semnul unui idealism etic, în esență naiv. În operele mai tîrzii, acesta se va transforma într-o nuanțată înțelegere a conceptului de dilemă. Din acest motiv, aș fi preferat, în ce mă privește, reprezentarea dramei *Un dușman al poporului*, a cărei claritate de cristal nu e compromisă de happy-end; dar, firește, e o preferință subiectivă, care nu influențează în nici un fel receptarea acestei piese și a acestui spectacol.

Semnat de D. D. Neleanu — poate cel mai consecvent dintre directorii de scenă în ce privește *seriozitatea* întreprinderilor sale —, spectacolul ne impune propria sa problemă: aceea a existenței (sau inexistenței) unei concepții care să-l structureze. Ca întotdeauna, lectura regizorală este limpede și îngrijită, textul „se aude”, momentele importante sînt corect reliefate. Cîteodată nu numai corect, ci de-a dreptul inspirat: de pildă, în scena explicației dintre consulul Bernick și Lona Hessel, cu protagoniștii așezați la cele două capete ale rampei, vorbind cu un fel de calm, parcă detașați de propriul lor destin, contemplînd formidabila irăsire a tineretii lor. Regizorul e un exersat analist, de aceea, pe anumite zone, se disting atît bușele puternice, cît și nuanțele fine; dar nu se încumetă — și rău face — pe tărîmul sintezelor personale.

Iată o ocazie excelentă pentru a confrunta teoria despre translația pe scenă, ca atare, a textului clasic, cu realitatea unui spectacol actual. Dacă există pe lume piese în stare să justifice și să susțină o asemenea teorie, acestea ar trebui să fie tocmai cele ale lui Ibsen — cu armătura lor solidă, cu rădăcinile lor ramificate, cu pulsul bătînd energie și ritmat. După cum se vede însă, lucrul nu mai e cu putință; înscenată artizanal, piesa nu moare „de tot”, dar nici nu trăiește cu adevărat, pare o imagine mică și îndepărtată, privită prin lentilele unui binoclu; firește, acestea o clarifică, dar nu înlătură senzația de prag — senzație proprie



Gh. Ionescu-Gion (*Consulul Bernick*)
și Olga Tudorache (*Lona Hessel*)

vizitatorului care contemplă expozate în sălile unui muzeu, am însă și spectatorului venit la teatru *să participe*. Zbuciumul lăuntric se înăbușă în detalii, precizări, explicații și controverse; în raport cu concizia tipului modern de demers al ideii, acestea apar azi ca parazitare. Exigența unei interpretări *creatoare*, care să ierarhizeze sensurile, să compună o unitate dinamică și vie, e de neocolit.

De vreme ce nu adoptă fățiș, cu toate riscurile ei, această atitudine, regizorul nu i se deschid prea multe posibilități. Ca și în *După cădere*, el se concentrează asupra scenelor-cheie și a personajelor principale; acolo, rezultatul era precumpănitor bun, datorită compoziției speciale, de monodramă; de data aceasta, spectacolul e însă mereu amenințat să se desfacă în serii paralele de momente — unele dramatice, electrizante (cînd ideile și oamenii piesei se înfruntă în-

tr-adevăr), altele, cam dezordonate și fără înțeles (de regulă, atunci când pe scenă e multă lume). E uimitor cât de spontan reapar, în acest caz, la actori cu bună reputație, tot felul de șabloane în mimarea sentimentelor, în comportare, în gest și intonație (filmate și proiectate, fotografată cu fotogramă, secvențele respective ar furniza interpretelor un revelator material de auto-analiză). Firește, aceasta provoacă spectacolului sincope: legătura afectivă, abia înfiripată, se rupe, atenția se desprinde și începe să vagabondeze, agățându-se de cite o poză fals patetizantă, de cite o compoziție școlărească, de cite o inadverență de scenografie (imposibilele costume ale celor sosiți din America !).

Cei care refac de fiecare dată fragilul echilibru, purtând pe umerii lor greutatea spectacolului, sînt Gh. Ionescu-Gion și Olga Tudorache. La drept vorbind, jocul lor nu se armonizează, actorii fiind tot atît de deosebiți ca stil precum sînt vocile celebre ale lumii reunite în marile montări ale „Scalei” din Milano: talentul, însă, îi unește. „muzica” devine cu puțință. La Ionescu-Gion, totul e cerebral, totul e logică și rigoare: în clipa în care actorul e într-adevăr captivat de sensul celor ce se spun pe scenă, aparenta răceală se transformă, fulgerător, în pasiune arzătoare. Acest actor atît de fidel sîcși, de constant de la spectacol la spectacol, ne oferă o temă de meditație importantă: fără a fi urmărit vreodată cu tot dinadinsul să se arate „la page”, dimpotrivă, afișînd un soi de stil „vieux jeu”, el ni se descoperă fundamental modern prin precizie, prin subtilitate, prin știința de a juca ideea. Olga Tudorache aduce acestui dialog forța temperamentului ei dramatic, o mare căldură omenească și un neabătut simț al realului: intrarea ei în scenă dă literalmente alt tonus spectacolului, permițîndu-i „să facă priză” cu sala.

Evoluînd într-o a treia modalitate stilistică, Vasile Gheorghiu a realizat o compoziție de caracter nuanțată și densă, în plus surprinzător de savuroasă. Ion Marinescu n-a găsit în materia rolului un stimul pentru obișnuita sa concentrare; ea atare, l-a traversat ușor, cu naturalețe, discret, fără a mima false profunzimi. Ileana Dunăreanu — solbră, atentă, plăcută; Mihai Dogaru — cu un bun dozaj de virtute, aereală și fățarnicie. Fără a-și egala propriile performanțe de originalitate, Vali Gios definește exact personajul unei soții inhibate, ale cărei splendide șanse de înflorire au fost brutal stopate la ieșirea din adolescență — ceea ce-i dă reacțiile unui copil speriat și îmbătrînit.

În restul distribuției: Maria Potra, Victoria Gheorghiu, Monica Ghiuță, Elena Pop, Ion Cosma, N. Irim, Jean Lorin, Stamate Popescu, Arcadie Donos.

Ileana Popovici

Teatrul Evreiesc de Stat

NATHAN ÎNȚELEPTUL

de Lessing

Repertoriul Teatrului Evreiesc se arată a fi nu numai în intenții ambițios, ci și în realizări. După premiera — pe țară — a piesei lui Ștefan Tita, reprezentarea uneia dintre cele mai cunoscute opere ale literaturii clasice germane, *Nathan înțeleptul*, e un autentic act de cultură. Teatrul lui Lessing, autor mai puțin jucat la noi, cunoscut publicului mai ales prin *Mîna von Barnhelm*, vine să întregască astfel coordonatele repertoriale, acțiunea de valorificare a marelui patrimoniu universal. *Nathan*, operă de maturitate (1779) a celebrului autor al *Dramaturgiei hamburgheze* și al lui *Laokoon*, este o dramă morală, cu o teză adine umanistă, cu un punct de vedere extrem de înaintat pentru epoca sa: respingerea diferențierilor rasiale, pledoaria pentru egalitatea oamenilor, socotind că gîndirea, spiritualitatea, sufletul pur, sînt, dincolo de orice bariere, singurele apte a apropia oamenii. De aceea, piesa-moralitate, capătă un caracter de fabulă: un evreu, un cavaler cruciat și un arab, reușesc să se apropie între ei, dincolo de deosebiri de credință religioasă. Celebra, faimoasa parabolă a celor „trei inele”, atît de frecvent citată, studiată, comentată, evocată, e punctul nodal al demonstrației lui Nathan, filozof umanist și luminat, și totodată prilej de transformare structurală (credea Lessing) a eroilor săi. Fără îndoială că piesa, al cărei conflict e un adevărat joc al întîmplărilor, mersul acțiunii rezolvîndu-se prin stabilirea unor alte identități a personajelor, trăiește mai mult prin replică și demonstrație etică, mai puțin prin fantezie dramatică și autenticitate umană.

Teatrul Evreiesc a încredințat regizorului George Teodorescu montarea piesei (excellent tradusă de S. Rubinger și Israil Bercovici). Directorul de scenă a gîndit spectacolul într-o viziune strîns legată de valențele colectivului său, prin prisma mesajului piesei și a filozofiei sale, nu prin ceea ce obișnuim a numi „mare montare”, printr-un spectacol de cameră, armonizînd individualitățile, orchestrînd vocile, conducînd mișcarea scenică spre o armonie și un echilibru de bun gust. Într-un decor simplu, cu un fundal sugestiv, ce invită spre atmosfera de epocă, (Diana Ioan-Popov), actorii au la îndemînă un spațiu de joc, în afara căruia, „la vedere” ei își așteaptă intrarea în scenă, scurtînd astfel considerabil durata timpului de joc, eliminînd pauzele între tablouri și hiatus-urile.