

ilor pe mare, să ne reprezentăm conturul romantic legendar al proveditorilor florete venețiene, tulburători în curajul și sălbatica lor poezie. Dar cu deosebire impresionant a fost finalul spectacolului: actorul a realizat aici, cu rară expresivitate, clocotul interior suprem al tensiunii ideilor. Împietrit în indiferentism total, într-o grea și lucidă suferință, Pietro Gralla-Kovacs, la masa de șah, o privește pe Alta, aruncând rar și gânditor piesele în sertarul tablei de joc. Dincolo de inerția aparentă și grea, de sminteață reținerii, se simțeau chinurile sfâșietoare ale bărbatului înțelept ce și-a dat seama de desertăciunea și inutilitatea înțelepciunii lui. Aici, interpretul a explicat fără echivoc că marea suferință a personajului său nu vine de la faptul că a fost înșelat, ci că s-a înșelat, îngustând lumea pentru a o face corespunzătoare aspirațiilor sale, căutând absolutul în concret, considerând-o pe Alta „fără greșală”.

Destinul lui Pietro Gralla a căpătat în versiunea de la Tg. Mureș autenticitate, proporții real-simbolice, în funcție de raporturile acestui erou cu celelalte personaje, și ele gândite și interpretate la tensiuni corespunzătoare. Farkas Ibolya a conturat cu sensibilitate și cu forță dramatică chipul frumos al Altei. Farkas Ibolya — Alta a fost și ea prin noblețe și sinceritate, prin inteligență, o excepție a vieții omeneste, pe care însă o clipă de slăbiciune și de îndoială, de înclinare

spre frivol o împinge iremediabil în suferință. Actrița a justificat prin datele și jocul ei pasiunea întemeiată a lui Gralla, a parcurs cu autentică trăire emoțională, destinul nefericit al eroinei.

Bacs Ferenc a dezvăluit la rîndu-i convîgător cele două ipostaze ale seducătorului Cellino: aspectul frivol și ridicol al curtezanului evident preocupat numai de modă și femei, pe de o parte; inteligența și puterea de a-și întări voința și de a-și disciplina sufletul prin regenerare morală, pe de alta. Actorul a subliniat cu sinceritate aspirația ascunsă a bărbatului spre culmi de realizare eroică, spre aerul tare al înălțimilor, atât de familiar lui Pietro Gralla. Nicola a căpătat, în întruparea lui Bartos Ede, caracteristicile slujitorului viteaz și devotat.

Am apreciat frumoasele și elegantele costume create de Florica Mălureanu pentru Alta. Nu același lucru îl putem spune însă și despre decorul lui Ștefan Hablinski, lipsit de nota de rafinament intelectual, cerută de ambianța piesei.

Alături de *Jocul lelelor* de la Teatrul Mic, *Act venețian* de la Teatrul din Tg. Mureș, venit la București cu prilejul celei de a 75-a aniversări a nașterii scriitorului, a impus dincolo de caracterul festiv, omagial, al momentului, calitatea unui adevărat act de cultură.

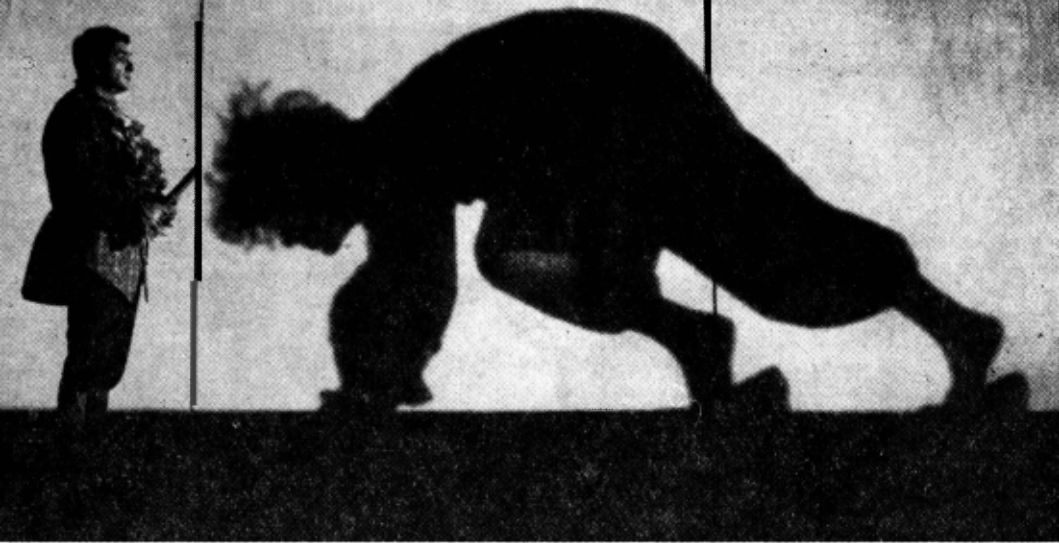
Valeria Ducea

# Constanța

## „VILEGIATURA” de Carlo Goldoni

S-ar fi putut ușor susține — și cîștiga — un pariu mizînd titlul următoarei montări a lui Esrig, într-atît a fost de mare uimirea unanimă: într-adevăr, cine ar fi putut prevedea, după acel incandescent Rameau, și cunoscîndu-i preferințele, preocupările, stilul de lucru, acest pastel ironic-amărui după Goldoni, la Constanța? Evident, sîntem victimele prejudecăților și clasificărilor noastre, poate prea rar contrazise de autentice

surprize: Esrig n-a făcut altceva decît un gest profesional firesc, un antrenament de „menținere în formă”; mai important este că, în această stagiune, unii dintre cei mai de frunte regizori ai teatrelor bucureștene și-au folosit pauzele de lucru montînd spectacole pe scenele din provincie: Radu Penციulescu, la Tîrgu-Mureș, Valeriu Moisescu, la Craiova. E un bun prilej pentru colectivele respective de a înnoda legături artistice, de a în-



În plan real : Dan Herdan (Leonardo) ; umbra : Virgil Andriescu (Servitorul Cecco)

vesti efort și talent, de a-și reîmprospăta „tonusul creator”.

Acest Goldoni ales de Esrig nu sună chiar în tonalitatea consacrată de tradiția scenei noastre: simplitate francă și odihnitoare, nițel greoaie și bolovănoasă, tipuri și situații limpezi, o desăvârșită mecanică a comicalului, peste care a suflat viața duhul spontaneității... Trilogia *Vilegiaturii*<sup>1</sup> e minată — abia vizibil, dar fără scăpare — de viermele ambiguității: sînt la locul lor și tipurile din descendența viguroasă a commediei dell'arte, și caruselul încurcăturilor amoroase, și preocuparea moralizatoare a teatrului vremii pentru îndreptarea păcatelor burghezului. Mereu e însă ceva în plus, care dezarticulează schema perfectă, un grăunte care

modifică dozajele admise în circulație; omenescul păcat al goanei după plăceri deșarte, care-i obligă, în fiecare vară, pe orășenii cu pretenții să-și petreacă vilegiatura la țară, cheltuind mai mult decît îi ține punga, nu e atît poftă de jocuri și petreceri în societate, cit nevoia unei iluzii, a unei vieți plăsmuite după un model inaccesibil... Trufie? Parvenitism? Existență parazită și inconștientă? Desigur, dar nu numai... Nici Filippo, clasicul tată al clasicei ingenuue, nu e numai naivul cu principii și intenții bune, ușor de îmbrobodit: e în atitudinea lui o umbră de înțeleaptă detașare, un fel de „laissez aller”, în care generozitatea paternă se îngemănează cu o senină indiferență. Ingenua însăși, Giacinta, e atît de vicleană, de emancipată și de virtuoasă totodată... dar vai, victoria finală a istețimii ei e o amară înîrîngere! Pînă în ultima clipă, jocul perechilor de îndrăgostiți s-a desfășurat reglementar, însă iată, după atita veselie, la sfîrșitul verii,

<sup>1</sup> *Patima pentru vilegiatură, întîmplările vilegiaturii, Întorcerea din vilegiatură*, prezentate la Constanța într-o formulă inedită de „teatrul serial”, regrupate în două spectacole consecutive, intitulat *Patima pentru vilegiatură și Urmările vilegiaturii*.

vom fi păcăliți, nu ni se va servi așteptatul happy end: „on ne badine pas...”. Numai că lucrurile nu se încheie mussestian, într-un nobil acord tragic, ci, realist și amăru, în două căsătorii fără dragoste — aranjamente de conveniență, de rațiune socială și mai ales de bani... Observația ascuțită asupra vieții n-a încăput în tiparele convenției comice obișnuite în acea vreme: sigur că, în ultimă instanță, Goldoni și-a exploatat subiectul la dimensiunile unei trilogii îndemnat mai ales de considerentul succesului; dar există un fel de indecizie în fața tuturor ramificațiilor subiectului, o neputință de a încheia ciudatele avataturi, o schimbare de registru, ce se simt în construcția pieselor și care, paradoxal, sună azi mai adevărat decât multe din „capodoperele exacte” ale genului...

Esrig nu „modernizează” facil, forțând temele, însă utilizează această elasticitate a contururilor pentru a pune în evidență mai ales invizibilele „alunecări de teren”, surprinzătoarele „dublete” ale sensurilor, printr-un alfabet teatral modern. Așa cum a fost gândit, acest spectacol se constituie în replică spirituală împotriva tendinței de superficială parodie în interpretarea comediei clasice: e, dacă vrem, teatru de epocă „comentat”, comentariul fiind incorporat partiturii, ca o nouă orchestrație la o melodie cunoscută.

Ca întotdeauna în spectacolele sale, intențiile regizorului se transmit limpede și fără echivoc în imaginea concepută de colaboratorul său constant, scenograful I. Popescu Udriște. Scena — mereu aproape goală, cu cite un element-două — e organizată ca o suită de perspective,

Agata Nicolau (Sabina) și Sandu Simionică (Filippo)



Anca Neculce-Maximilian (Giacinta) și Virgil Andriescu (Guglielmo)



paralelipiped așezate în scară, în lungul căreia evenimentele se apropie și se despărțesc: micile certuri, încurcături, busculade se consumă în prim-plan, înstel evoluează spre orizont, stingându-se încet în lungul șirului de perspective. Pe fundalul curat și neted, colorat dulce și odihnitor, se decupează — apariție șocantă! — două reflectoare; ele vor contura pe ecranul mobil ce traversează scena (îndeplinind mai multe funcții — de cortinetă, de perete despărțitor) siluete ce scapă din realitate, jocul de umbre înfățișând celălalt plan, cel al proiecției ideale. Duetele și terțetele se desfășoară după regulile unei orchestrații savante: uneori, personajele sînt împreună în „planul imaginar”, și-atunci liniile și proporțiile se acordă; alteori, unul este de-o parte, celălalt, de alta, și-atunci contrastul (ființa concretă agitîndu-se în jurul umbrei impasibile și insesizabile) e și comic; și puțin trist, și cumva foarte poetic. Prin costum, prin perucă, prin linia mișcării, personajele sînt astfel conturate încît să poată funcționa pe ambele planuri: în imagine directă, liniile sînt rotunde, bogate, suculente, culorile se grupează în palete delicate; în imagine proiectată, contururile sînt netede, pure, stilizate, are o grație de album, personajele par figurine-prototip, mici modele ale genului. Proiecția introduce și o variație de dimensiuni: omul în mărime naturală, în dialog cu o siluetă uriașă, încovoindu-se sub povara obsesiei sau tinzînd spre visul său inaccesibil. Două dintre aceste personaje sînt reușite totale, fiind, din momentul sesizantei apariții în scenă, „teatru în stare pură”, prin simpla lor înfățișare: batrina Șabina, pătimăș lansată în căutarea unui soț, sosește fremătînd într-o superbă rochie din văluri cenușii, ale căror zbateri și fluturări sugerează imediat nocturna lume a liliacilor, a insectelor cu elitre subțiri, fragile și transparente; Tognino, nevîrstnic amoret și imbecil student în medicină, se împiedică în haina mult prea lungă subtilizată tatălui său, orbecăind prin scenă cu pălăria căzută pe ochi. Fără a fi la fel de frapante, și alte personaje sînt prezentate cu o desăvîrșită eleganță a desenului: Giacinta, cu toaletele ei de o candoare rafinată; Cecco, mizer și desirat, parcă desprins dintr-o gravură veche; Brigida și Paolo, pitorrești și colorați.

Acest „plan vizual” al spectacolului este cel în care intențiile se pot recunoaște pînă la capăt: materia moartă e

mai docilă, mai ușor de minuit... Materia vie — actorul — e desigur mai bogată, mai plină de taine, dar răspunsurile ei corecte, mai greu de reglat; ies acum la iveală dificultățile speciale ale unui spectacol aparent lesnicios, dar care nu-și poate găsi nici un punct de sprijin în „mesajul” textului, în surprizele unei „story” inedite, în adîncimi psihologice, ci trebuie să se bazeze exclusiv pe virtuozitate în execuție. Orice sincopă a ritmului, orice pană de inventivitate, cea mai mică biblăială amatorescă rupe imediat vraja: orlogeria, cu o clipă în urmă pusă la punct, se rostogolește în piese dispartate. Lucrul acesta s-a întîmplat la Constanța mai rar în primul și mai des în al doilea episod al serialului, pentru că din ce în ce mai puțin actorii au știut să-și desfășoare, cu siguranță și promptitudine, „variațiile pe temă dată”: e o dificilă probă profesională presupunînd un îndelungat antrenament. Textul ca atare neavînd substanța salvatoare, ceva s-a diluat, și a apărut, fatală, plictiseala.

Actorii, uniți printr-un real efort comun și o disponibilitate cuceritoare, și-a dus reușitele pînă la niveluri diferite; ceea ce-i desparte sînt mai puțin diferențele de nivel, cît modalitățile diferite prin care au încercat să intre în acest întreg; unii au încercat să urce pe treptele mai dificile ale unor compoziții speciale de voce și mișcare, izbutînd împreună cîteva momente de vîrf, riguros ritmate; alții s-au bizuit pe farmecul scenic propriu, pe spontaneitate, pe o vechie și exersată știință a captării publicului. Rezultatele celor din prima categorie, chiar dacă inegale și fără suficient suflu pentru a se ridica pînă la eleganța gestului spontan, sînt mult mai caracteristice, exprimînd acest spectacol. Cele mai „integrate” interpretări aparțin Ancăi Neculce-Maximilian (plăcută, destinată, promptă, cu o franchete simpatică și directă); lui Virgil Andriescu (al cărui Cecco, mai ales, e o compoziție savuroasă și concisă); lui Petre Lupu (care are darul pericolului al comicalului „enorm”); Aurei Simionice (într-o dificilă încercare de registru vocal încă neîncheiată, cam monotonă pe alocuri, dar explodînd în cîteva momente excelente, dintre care cel al scrisorii); Ilenei Ploscaru (exactă și profesională, dar avînd încă de trecut pragul ce desparte elaborarea de libertatea interioară în joc).

Aceeași libertate interioară e, dimpotrivă, în exces la Jean Constantin: ac-

torul nu-și poate disciplina cele o mie de tentații simultane. Dan Herdan a apărut de data aceasta indecis, mișcându-se între aproximații. Agata Nicolau și Sandu Simionică au mers fiecare, cu destul aplomb, pe drumuri paralele, care — paradoxul talentului — s-au întâlnit totuși citeodată.

Adriana Popovici și-a lucrat foarte scurtă apariție cu o aplicație de bună calitate, încercînd mereu mici acorduri noi. Iosif Buibaș și Constantin Guțu au

cîntat poate excesiv pe o singură coardă, dar au făcut-o cu reală participare.

Cu atîtea demarcații speciale, e firesc că spectacolul s-a oprit înainte de a-și atinge ținta. Nu se poate ști cu cît înainte; poate că era foarte aproape, în clipele ultimelor asamblări și finisaje. Oricum, rămîne cel mai coerent dintre spectacolele văzute în ultima vreme la Teatrul din Constanța.

*Ileana Popovici*

*Cluj*

## „FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ” de W. Shakespeare

Închipuiți-vă că, mergînd la teatru, personajele îmbrăcate în fastuoase costume de epocă vă întîmpină încă de la intrare, vă rețin cîteva minute în hol — unde, pe o estradă, cîntă și declamă — și că vă conduc apoi pînă în sala de spectacole, grijulii să vă găsească locurile și stingînd, una cîte una, luminile...

Convenția este acceptată fără reticență, cu zîmbet deloc malițios, chiar de la bun început. Scena elisabetană a fost reconstituită la dimensiunile și posibilitățile zilelor noastre, și un spectacol cu piesa Femeia îndărătnică în asemenea montare depășește evenimentul unei simple premiere prin verva sa.

Montat la Naționalul clujean, spectacolul (regia Victor Tudor Poșă; scenografia Th. Ciube) își propune a fi un „spectacol total”. Estrada ridicată la intrare, cu binecunoscuta inscripție The Globe, oferă un prolog original prin cîteva texte shakespearceene inteligent îmbinate, între care al cincizecizidoinlea sonet și „monologul către actori” al lui Hamlet. Aici publicul asistă în picioare, întocmai ca spectatorul de un penny din sala The Globe sau Essex House, primind programe de sală cu autografele interpretilor.

Cortina este deschisă și decorul vizibil de la intrare: două platforme cu un sun-

dal de pinză în centru, pe care apare inscripția ce definește locul și timpul acțiunii. Decorul lipsește, așa cum a lipsit și la prima reprezentare a piesei, acum patru sute de ani. De o parte și de altă a platformei stau două căruțe, binecunoscutele „căruțe cu paie”, încărcate cu lăzi de costume, recuzită, decoruri. Locul acțiunii e platforma care se prelungește în proscaenium, iar marginile scenei devin spații convenționale, unde actorul care părăsește acțiunea se odihnește, își reface machiajul, își aranjează ținuta... Pînă și suflerul, îmbrăcat în haină lungă, de catifea, apare cu textul în față, lingă „scena în scenă”, străduindu-se să-și îndeplinească misiunea, dar devenind implicit, personaj al comediei. Eroii piesei intră din culise, din sală, din căruțe, din cele mai neașteptate locuri, salutînd cu condescendență pe spectatori, strîngîndu-le mîna sau rugîndu-i să aibă grijă de pălărie și de spadă, pe care le lasă, dezinvolt, pe marginea lojei.

Petruchio (Gheorghe M. Nufescu) are o intrare triumfală prin ușa din fund străbătînd întreaga sală în zornăitul pîntenilor, însoțit de Grumio (Gheorghe Radu), a cărui partitură comică are drept sorginte „commedia dell'arte”. Monologul final al Catarinei (Melania Ursu) se adresează direct publicului, devenind astfel