

o mare sete de a iubi, irealizabilă însă, ci doar compensată de mirajul precar ce-l răsfinge asupra-i, rodul creației — celebritatea.

Cei ce viețuiesc în „iadul“ creației, cum sînt în cazul de față sculptorița Simina Stîclaru și fiul ei actorul Damian, sînt de aceea, pe planul alcătuirii lor caracterologice, deliberat construiți pe extreme: extrema devoratoare a creației și extrema nu mai puțin devoratoare a dorinței de a fi și în afara artei. E desigur aici terenul unor puternice tensiuni dramatice, pîndit însă deopotrivă de primejdia livrescului ca și de ispitele speculațiilor pur demonstrative. Existența „mijlocie“ la care în fond aspiră artistul este nu socialmente, ci în virtutea chemării lui, interzisă și alterată. Așa fiind, artistul pentru a se păstra artist e nevoit să renunțe la deliciale vieții în anonim, să vadă în această renunțare prețul plătit pentru justificarea realizării sale în artă. Toate aceste idei fac esența dramei lui Ion Omescu. Mi se pare numai că ele nu ajung să capete destul de limpede și convingător corp viu în imaginile și relațiile conflictuale ale lucrării. Sculptorița care și-a neglijat îndatoririle conjugale și maternelle pînă la sacrificarea bărbatului ei și pînă la primejduirea educației copiilor săi nu ne apare totuși ca o mare creatoare; dimpotrivă, în anii respectivi — ni se face cunoscut — a făcut multe compromisuri cu arta, tranzacții cu substrat comercial, pentru a se păstra în atenția și într-un anumit gust al publicului. La rîndul său, actorul, despre care aflăm ori intuim, că este un mare om de teatru, se zbate meschin pentru a juca în coproducții cinematografice de mîna a doua. Drama piesei pare a se constitui astfel din aparente sau pretinse drame ale personajelor, care-și creează parcă singure în chip livresc, cu argumente de viață prea puțin revelatoare. ba aș zice, bulevardiere, conflicte de conștiință. Actorul, sătul de cariera sa de facil seducător, are revelația iubirii, după ce o seduce și pe iubita fratelui său, care însă, proaspătă Galathee, îl părăsește. Mama sculptoriței eșuează, din pricina fiului ei, actorul, într-o tîrzie încercare de reconstrucție matrimonială; ambii se recunosc, finalmente, incurabil, bolnavi de singurătate. Pe marginea dramei lor, tînăra Ina, învățătoare venită de la țară, cu o candoare inițială, are, în contactul cu lumea teatrului, viziunea iminentei sale prăbușiri în zonele „iadului“ și (întruchipînd „pasărea“) iese din scenă optînd, destul de ambiguu totuși, pentru teatru, deci pentru „iad“...

În contrast cu drama creatorului, personajele contextuale sînt prea senini eroi „fără pată“ (fratele agronom) și de o formație morală terestră, fie resemnate figuri de umbră ca medicul, platonice aspirant la mîna sculptoriței.

Spectacolul Teatrului Național a fost pus în scenă cu o mare credință de regizorul Al. Finți, acest experimentat și riguros director al teatrului psihologic și al dramei realiste. Totuși, nu putem vorbi despre spec-

tacol ca despre o izbîndă. Principala eroare provine, cred, din optica prin care a fost privită piesa: o maximă convingere în adevărurile expuse și lipsă de distanțare critică față de personaje. În decorul voit straniu (și voit vechi) al lui Mihai Tofan, actorii s-au străduit cu evident efort să compună personajele într-un joc încordat. Irina Răchitanu-Șirianu izbutește totuși, dincolo de replice, să impună distincție unui rol cel puțin derutant; actor de mare talent și fină sensibilitate, George Motoi și-a pozat eroul pînă la confuzie cu propria lui viață „jucată“ și, cu excepția unui foarte bun moment de autenticitate din actul III, a consumat drama fără a fi revelat-o pe deplin. Ilinca Tomoroveanu, într-un slalom psihologic cu prea multe obstacole, n-a ajuns să depășească candoarea primei sale intrări în scenă; acțița *devenită* nu s-a impus. Ovidiu Moldovan neindicat, după părerea noastră, pentru rolul fratelui agronom, și-a construit din agitație, alternată cu apatie, momentele rolului său, fără a-l elabora propriu-zis. Virgil Popovici, corect și exact; într-o apariție revuistică, Rodica Mandache a fost un pigment excentric într-un spectacol dominant sobru.

M. I.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași

NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR

de Shakespeare

La aproximativ un an de la începerea repetițiilor — un an de muncă în salturi, cu numeroase și uneori lungi întreruperi, cu explozii și disperări, cu dezertări și reveniri, cu înverșunări și resemnări — spectacolul *Nevestele vesele din Windsor* a apărut, în fine, pe scena Teatrului Național din Iași. Desigur că, acum, conform obiceiului, vom discuta doar rezultatele, apreciînd forma finită, ceea ce s-a prezentat în fața publicului. Dar poate că fazele de lucru ale acestui spectacol, consemnate într-un jurnal de bord fidel și obiectiv, ar putea revela detalii instructive, atît pentru realizatorii lui, ca o experiență semnificativă pentru activitatea lor



Teofil Vileu (*Falstaff*), Virginia Carabin-Raicu (*doamna Quickly*), Gh. Marinca (*Pistol*) și Gelu Zaharia (*Nym*).

viitoare, cit și pentru eventualii cercetători, curioși să cunoască mai îndeaproape procesul de elaborare, de închegare, de construcție a unei opere de „artă colectivă”, eum ne-am obișnuit să numim spectacolul de teatru.

Cine intră în sala Teatrului Național din Iași, purtând încă imprimare pe retină imaginii ale unor spectacole mai vechi cu această veselă comedie shakespeareană — să ne amintim doar de cel al Naționalului Bucureșten, pus în scenă de Giurghesu, cu Al. Giugaru în rolul lui Falstaff — sau, mai ales, dacă l-a văzut de curind pe marele și inegalabilul Orson Welles în colosul comic, rămas monument genial al nimieniciei fanfarone, riscă să aibă un șoc.

E bine, așadar, să vezi acest spectacol eliberat de orice amintire și de orice prejudecată. Să uiți că aceasta este comedia shakespeareană cu „locuri adevărate, oameni adevărați, o piesă tipic englezească”. Să uiți că, spre deosebire de celelalte comedii ale sale, Shakespeare a adus aici o lume tipic elisabetană, cu semnificații sociale precise, reprezentând moravuri și relații caracteristice epocii, exprimând procesul de ascensiune a burgheziei paralel cu cel de decădere a nobilimii, într-un vârtej de situații comice, din care nu lipsesc semnificațiile morale și observațiile critice. Să uiți, mai ales, că Sir John Falstaff este același personaj cu cavalerul de dimensiuni comice colosale, din cele două părți ale dramei istorice, *Henric IV*, personaj care aici ar trebui să întruchipeze o întregă lume pe cale de dispariție. Să uiți cuvintele lui Engels care suna că „Actul întâi din *Merry Wives* cuprinde el singur,

mai multă viață și realitate decât întreaga literatură germană”. Eliberat de toate aceste amintiri și prejudecăți vei putea urmări spectacolul pus în scenă de Anca Ovanez, cu scenografia lui George Doroșenco și muzica lui Nancy Brandes, ca pe o succesiune de gaguri, de farse și contrafarse, de giumbușlucuri și năzdrăvăni, menite a comunica o stare de exuberanță și de veselie, mai mult sau mai puțin gratuită, îmbrăcată într-o aură de poezie, cam străvezie ce-i drept, dar pe alocuri vibrând de un lirism autentic.

De fapt „pus în scenă” e un mod de a vorbi, impropriu aici, deoarece „scena” este toată sala teatrului, cu loji, balcoane și parter. Urmindu-și mai departe seria experiențelor privitoare la organizarea spațiului teatral astfel încât să realizeze noi raporturi de comunicare directă cu publicul, Anca Ovanez a lărgit de data aceasta cadrul scenei, cuprinzând în joel său întreaga sală. Publicul se pomeneste, odată cu stingerea luminilor și aprinderea unor reflectoare colorate în albastru, cufundat într-o atmosferă nocturnă, întretăiată de șoapte, de o voce melodioasă, de pași furișaji. Dintr-un balcon, Doamna Quickly rostește cuvinte evocatoare despre „vremea cind curtea era la Windsor”... cind „erau acolo cavaleri, lorzi, gentilomi cu echipajele lor”... Pe intervalele de la parter trece cite o făptură albă, ducind un felinar, și rostind cite o frază, care ar vrea să ne comunice „cheia” personajului. Pe scenă o pereche de îndrăgostiți se sărută...

Atmosfera a fost creată, prin acest prolog, Lumina albă de zi dezlănțuie sarabanda. Pe scenă, o îngrămădeală de oameni în cămăși albe de noapte, lungi pînă în călcăie, se ceartă: fac tumbe, se dau peste cap. E greu să deslușești cine și ce vrea, ce braham poartă fiecare. Toată partea întâi a spectacolului se desfășoară într-o hărămălie cumplită, într-o cascadă de acțiuni fizice care amestecă totul, uniformitatea costumelor — aceeași cămășă de noapte albă — împiedicind definirea personajelor. Ai impresia că te afli în fața unei adunături de vagabonzi, toți o apă și un pământ, care se hărjonesc și se sfădesc, rind pe rind. Nu poți să-ți dai seama care sînt stăpînii și care slugile. Falstaff, despre care se spune că ar fi în vizită la domnul Page, apare într-un butoi tras într-un căruț pe roate, înfășurat în cearcăfuri albe și pîrînd că face baie. Mai tîrziu va apărea și el în cămășă de noapte. Mișcarea scenică dovedește multă inventivitate din partea regizoarei, dar, adesea, această inventivitate se consumă în gol și, acumulată peste măsură, devine obositoare. Sînt totuși momente reușite, care merită a fi reținute. În decorul flexibil, mobil, care se compune și recom-pune la vedere, alcătuit din pinze albe — un joc al scenografului George Doroșenco, un lipsit de ingeniozitate — „nevestele veșele” apar deodată la ferestrele camerelor lor, jumînd niște găini. Fulgii se risipesc în aer și stîrnesc strănuturile personajelor din scenă, care cad la pământ străfulgerate. Mai

reușită e secvența în care cele trei femei — doamna Page, doamna Ford și Ann Page — cocoțate pe niște scări, capătă aripi de îngerași, simbolizând în chip ironic puritatea lor ingenuă. Treptat, personajele încep să capete o oarecare identitate. Cămășile de noapte fac loc, încet, unor elemente de costum, apoi unor costume întregi. Asistăm la îmbrăcarea lui Falstaff, dar mai târziu îl vom revedea într-o ținută vestimentară sumară, în butoi sau în cearceafuri. Efectele repetate își pierd eficacitatea, fără a dobîndi o semnificație mai pregnantă. Desigur, sintem departe de cavalerul din dramele istorice, marele fanfaron laș și mineinos, care ajunge să facă pe mortul pentru a scăpa cu viață. Dimensiunile, la care personajul a fost redus în spectacol, sînt cu totul minore față de semnificația sa, chiar dacă s-a intenționat ca, prin simbolul butoiului, să se concretizeze imaginea deplinei sale decăderi. Cînd, îmbrăcat în lungă cămașă de noapte, Falstaff spune cu glasul sonor al lui Teofil Vileu, gîndindu-se la cele două femei : „Ele vor fi Induile mele, de răsărit și de apus, și voi face negoț cu amîndouă”, replica își pierde hazul, fiindcă personajul nu s-a impus publicului ca un simbol al Angliei acaparatoare, în plină expansiune colonialistă în timpul Renașterii.

Urîndu-și ideea de a realiza o „stare”, aceea a jocului, a bucuriei de a face farse, de a exprima predispoziția pentru distracție, pentru amuzament, a omului „în general”, desprins de contextul relațiilor sociale pe care piesa îl conține în însăși substanța sa, Anca Ovanez și-a redus de fapt personajele la niște scheme pe care apoi le-a pus să se miște conform cu linia de farsă a comediei, bogată în peripeții. În amalgamul de situații comice se deslușește greu cele două direcții principale ale acțiunii — avatururile lui Falstaff în cele trei travestiri ale sale, și soarta celor trei pretendenți ai Annei Page — direcții care se întîlnesc în marca scenă a travestițiilor din ultimul act, unde totul se și dezleagă dealtfel, încheindu-se într-o împăcare generală. În schimb, regizarea a subliniat filoul liric, dragostea dintre Fenton și Ann Page, făcînd din Fenton un comentator muzical al dragostei sale (actorul Constantin Popa se dovedește a fi un bun cîntăreț de muzică ușoară) și aducîndu-i pe cei doi tineri pînă la împlinirea totală a dragostei lor, pe un pat cu baldachin roz care plutește în văzduh. Rezolvare ironică desigur, dacă ne gîndim că, mai târziu, doamna Ford îl va aștepta pe Falstaff, pe același pat.

Așa fiind, cu multă inventivitate în mișcare, cu unele rezolvări metafactice reușite, urmînd mai puțin comunicarea unor idei, cît a unor „stări” — la care își dau concursul



Adina Popa (Doamna Ford) și Domnița Mărculescu (Doamna Page).

și jocurile de lumini, manevrate după un cod simbolist al culorilor — spectacolul se desfășoară într-un ritm inegal, alternînd uneori excesul de mișcare cu momente de relaxare și lăsînd, în final, o impresie amestecată, de trecere ușoară pe deasupra unei opere. În aceste condiții, deși actorii au făcut uneori mari eforturi fizice, mergînd pînă la acrobație și gimnastică, nu s-ar putea spune că au ajuns la realizări individuale notabile. Fără îndoială că merită să fie menționat în primul rînd Teofil Vileu prin încercarea de a da contur unui personaj, pentru care n-avea datele fizice necesare (Falstaff), dar căruia i-a sugerat starea de spirit, lăcomia fără margini și lipsa de pudoare. Dionisie Vîtcu a izbutit cu mijloace foarte personale, care-l desprind din ansamblul cam amorf, să creeze un Ford bulnav de gelozie, fără istericale și un Brook plauzibil. Petru Ciubotaru a fost un bun gimnast în rolul valetului Simple, cheltuinđ multă energie. Adina Popa, Domnița Mărculescu, Cornelia Ilincu au realizat un trio „îngeresc” fără mare efort de individualizare, în timp ce Virginia Carabin-Raicu a fost o doamnă Quickly cam lipsită de vlagă și de savoare. În rest, Papil Panduru a fost destul de zgomotos în rolul hangiuului, Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Valentin Ionescu, Alexandra Blehan, Adrian Tuca și alții, izbutinđ să sugereze destul de palid caracteristicile personajelor interpretate. Dar nici nu li s-a cerut mai mult.

Margareta Bărbuță