

reflexul acestei referințe se descriează atât în elemente de decor (măști, păpuși), cât și în mișcare — pregnant, de pildă, începutul, cu atmosfera de bilei, cu încercarea de a găsi o formă cât mai directă de comunicare.

E limpede că avem un spectacol gândit nu pentru două-trei personaje principale, ci pentru acel întreg pe care-l reprezintă caracterele piesei, în dubla lor mișcare — aparentă, și de influențare reciprocă, de punere în relație prin conflictul piesei. Ritmul celor două mișcări e uneori sincron, alteori într-un decalaj căutat. În fine, personajele se definesc prin joc, nu-și poartă ca un destin caracterul, ci exprimă găsierea acestui caracter.

Am stăruit asupra rezolvării de ansamblu pentru că spectacolul este, în primul rînd, o frumoasă victorie la nivelul realizării concepției sale. Trupa a acceptat atât ideea asumată de reprezentare, cât și mijloacele de expresie pe care regizorul le-a propus. Fără a putea evolua constant la nivelul cel mai înalt, ea este fidelă tipului de joc propus — joc de reprezentare, evident, cu câteva, uneori discutabile, accente afective (ca să nu zicem patetice). În aceste condiții este de subliniat că obișnuita analiză la personaj e poate nepotrivită. La limită, dacă trupa ar fi omogenă (ideal pe care puțin trupe îl ating) fiecare ar putea juca orice rol, și din permutările acestea ar rezulta, în cele din urmă, ca după un lung șir de repetiții, un spectacol teatral în sensul sugerat de regizor.

Place deci mișcarea de ansamblu, place scena introductivă — chiar dacă precizia interpretării ei mai lasă uneori de dorit — și apoi plac, pe rînd, interpretii, dar numai în măsura în care pot și au mijloacele să rămână parte a întregului reprezentației. Cîtăm numele lui Costache Babii (Anton Pann), pe acela al Melaniei Niculescu, al lui Mihai Bălaș și E. Mihăilă-Brașoveanu. Ei, poate cu excepția interpretului rolului titular (despre a cărui interpretare, valoroasă în ansamblu, se mai poate discuta), intră în convenția jocului propus. Colegii lor, în general animați de încredere în acest joc, rămîn totuși, la diferite nivele, în condiția unui alt tip de interpretare. În acest sens, impresionează discreția Măței Indrieș, accentul bărbătesc al jocului lui Ion Jugureanu, precum și modul în care rezolvă un rol linear Nicolae C. Nicolae.

Potrivit intenției regizorale — decorul lui Ion Cristodolu (mai mult nu considerăm necesar a comenta). Bun, pe linia unei seriozități pe care nu sîntem primii remarcînd-o, Caietul-program (nr. 6), redactat de Dimitrie Roman și Carmen Pompei-Cojocaru.

Din lectura piesei, de acum peste 10 ani, (și din culegerea ei la linotip) a rămas, doar ceea ce se cheamă un exemplar — de semnal; din piesa însăși s-a născut acum o frumoasă premieră ce a omagiat, în felul ei, cei 80 de ani scurși de la nașterea poetului.

Mihai Nadin

D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Premiera : 26 decembrie 1974.

Regia și ilustrația muzicală : ROMULUS VULPESCU. Scenografia : CRISTINA URDEA. Coregrafia : MARIUS ZIRRA.

Distribuția : DAN DOBRE (Nac Gîrimea) ; MIRCEA ANDREESCU (Iancu Pampon) ; COSTACHE BABII (Mache Bazachescu) ; MIHAI BĂLAȘ (Un Catindat) ; GABRIEL SÂNDULESCU (Iordache) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Un Ipișat) ; DONA COTRUBAȘ-BREAZU (Didina Mazu) ; PAULA IONESCU CRISTOLOVEANU (Mița Baston) ; ȘTEFAN DEDU FARCA (Un Chelner) ; LULI CRĂCIUN (Femeia de la cabinetul de toaletă).

Intențiile piesei lui Caragiale s-ar traduce prin echivalentul modern al jocului de măști umane, remarcat încă din 1935 de Pompiliu Constantinescu. Permanentele răsturnări de registre — comic, tragic — o goană epuizantă după certitudini potrivit unui mecanicism logic frizînd burlescul, scot personajele din cadrul farsei tradiționale. Atmosfera de comedie tragică învăluie lumea lui Pampon și Crăcănel, a Miței și a Catindatului, lume cu existență interioară mimetică, la care noțiunile au un mare grad de uzanță mondenă. Suferința sinceră e alterată de traducerea ei noțională, fapta devenind emanația unui sistem de gândire abrutizat de schematicism. Eroi sînt copleșiți de logica formală a vieții din teroarea de a nu abdică de la un trai familiar, socialmente perfect rotunjit. Ieșirea din tipare înseamnă necunoscut, iar în lipsa unei structuri analitice profunde, acesta aduce deruta existențială. Să se observe frenezia timpă cu care Pampon și Crăcănel acceptă explicațiile lui Gîrimea pentru intrarea cît mai grabnică în confortul inerteiei. Atinși în dignitate, eroii procedează parodistic, în căutarea unei satisfacții corecționale, după rețete consacrate. În această carnavalescă trufă de răzbunare stă caracterul aparent al farsei tipice ; restul, dramele surde, dizolvate instinctual în gesturi fără conținut, aparține teatrului psihologic și este poate contribuția românească cea mai de seamă la comedia tragică universală.



Scenă din spectacol

Pentru vremea noastră, două spectacole de referință au restituit piesa cu întreaga ei noblețe scenică, cele semnate de Sică Alexandrescu și Lucian Pintilie. Desigur, nu va fi indicat să raportăm montările viitoare la aceste remarcabile momente, decât în măsura în care vom saluta de fiecare dată unghiuri insolite de abordare. Se întâmplă, ca în cazul de față, al regiei lui Romulus Vulpescu, să descifrăm foarte serioase intenții de lectură fidelă într-un spațiu de joc devenit tradițional, mai ales cu etapa Sică Alexandrescu. Pe urmele maestrului, traducătorul lui Rabelais decupează din text un documentar psihologic al mahalalei „subțiri”, mereu cu obsesia literară a dramaturgului citită scrupulos și în indicațiile din paranteză. Astfel, regizorul se lasă în permanență controlat de filolog. Desigur, scenografia urmează îndeaproape, dacă nu „după dictare”, intențiile regiei. Decorul respiră puțin aerul mahalalei, fiind mai mult o ambianță sui-generis pentru cavalcada situațiilor. Cadrele — frizeria și sala de bal — au o cochetărie mic-burgeză foarte vag dimbovițeană. De unde și justificarea fondului sonor evocator al Place Pigalle-ului. Vulpescu a introdus un personaj nou, personaj de farsă tragică în accepția contemporană, prin care să replice personal fondului tragic al piesei. De unde vedem că Romulus Vulpescu aderă și la noile interpretări — inau-

gurate de Pompiliu Constantinescu — asupra textului. Femeia de la cabinetul de toaletă, (noul personaj) deși reacționează între decrepitudine și muștrare cu țile, are într-adevăr un fior tragic, dar el, deseori, se pulverizează în atmosfera marcat vodevilească. Așa cum și-a gândit spectacolul Romulus Vulpescu, lucrurile puteau avea o finalitate onorabilă (nu în sensul onorabilității din lumea marelui Iancu!) dacă distribuția ar fi fost, cum se zice, omogenă și dacă s-ar fi înțeles lipsa de ostentație a regiei, regie interesată de fidelități literare.

Crăcănel își traduce porecla în mers cu suspecte reacții clinice. Costache Babii degradează involuntar un personaj de mare frumusețe. Greșit distribuit, excelentul actor Mircea Andreescu n-are cum să afișeze agresivitatea lui Pampon și sînt scene cînd, realmente, Mița (Paula Ionescu-Cristoloveanu) îl copleşte la propriu. Dan Dobre, în Nae Gîrimea, a rămas în faza citirii albe a textului. La fel, Gabriel Săndulescu, în Iordache. Catindatul lui Mihai Bălaș e interesant ca vestimentație; mic funcționar cehovian care nu are „replică” pentru înfățișarea sa. Singura notabilă, Dona Cotruș-Breazu (Didina) răspîndește feminitatea calculată a personajului.

Spectacolul de la Brașov are importanța lui documentară într-o încadrare mai largă

ce cuprinde intelectuali, atrași de mirajul regiilor. Uneori exercițiul este util pentru propria operă, pentru apropierea și în acest mod a universului dramatic. Noi așa înțelegem tentativa lui Romulus Vulpescu.

Ionuț Niculescu

■ LUNA DEZMOȘTENIȚILOR

de Eugene O'Neill

Data premierei : 26 aprilie 1975.

Regia : TUDOR FLORIAN. Scenografia : DOINA SPIȚERU. Traducerea : ANETA DOBRE.

Distribuția : VIRGINIA ITTA MARCU, RUXANDRA IONESCU (Josie Hogan) ; GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Phil Hogan) ; MIRCEA BREAZU (Mike Hogan) ; DAN SÂNDULESCU, DAN DOBRE (James Tyrone-jr.) ; GABRIEL SÂNDULESCU (T. Stedman Harder).

Primul spectacol de anvergură pe o scenă profesionistă (după un fericit debut cu un recital eminescian) îl confruntă pe tânărul Tudor Florian cu una din marile teme ale teatrului. Cutezanța și performanța regizorului de a realiza scenic ipostaza o'neilliană a categoriei dramatice a dezmoșteniților soartei probează o vocație clasicistă ce nu poate decît să ne bucore.

Așadar, un spectacol de regizor, un spectacol străduindu-se să circumscrie tragica dimensiune a unei realități morale și sociale, ce alienează individul. Familia Hogan, măruntii fermieri cu spaima disimulată a depozitării de pământ, trăiește coșmarul vieții într-o lume crâncenă, obligînd la duritate și circumspecție. Viața dublă a eroilor — fiecare voind să-și probeze sieși gradul de rezistență cotidiană, ascunzînd cu grijă căldura tinjitoare a ființei — schimbă mereu unghiul regizoral de abordare. Ritmul frazării scenice trebuie aflat la un metronom reglat de o mină de dirijor al sonorităților patetice. Enigmatică Josie, vulgară din teama de a nu trece drept slabă într-o lume în care slăbii sînt pierduți, dar pură, cu disperarea de a nu se dezumaniza ; bătrînul Hogan,

fanfanon în voinicla lui fadă, iarăși cultivată din rațiune exterioară ; James, scepticul vlaguit, ce nu mai poate trăi o reală iubire fiș și tirzie, — sînt individualități cărora regizorul Tudor Florian le-a aflat ritmul de care vorbeam pentru a potența în fiecare registru al dramei și în același timp pentru a stabili o corelație pe fondul general al obseșiilor dramaturgului. Reușita viziunii regizorale stă în această permanentă convergență de intenții, investite în fiecare erou, intenții care marchează tarele lumii vizate. Concilierea ultimă între epic și liric, cerută de Hegel pentru poezia dramatică, are în O'Neill o confirmare sublimă. Lumea înstrăinării din piesele sale devine tragică toemai prin undele lirice ce aruncă fascicole orbitoare pe un cer căzut și sumbru.

Scenografia e realizată în tonuri aspre, chiar insistent preocupată de a se pune de acord cu substanța cenușie a vieții din piesă. Planuri adinci, podețe abil aruncate peste viraajele unei proprietăți părăginite, fragmente de locuință mizeră, sfidătoare, sînt tot atitea reușite picturale ale Doinei Spițeru. Perfecta înțelegere între regie și scenografie oferă spațiul de joc unei echipe actoricești ce trăiește și sentimentul rar al unui act de cultură. Dan Săndulescu (James Tyrone) convinge de multiple resurse interpretative, de la gratuitățile frivole pînă la disperarea singurătății. O mască spectrală, de suferind condamnat, menținută cu o consecvență remarcabilă ca fond justificativ, ne-au dezvăluit un actor tragic despre care se va vorbi. Vechile state de serviciu ale lui George M. Gridănușu l-au recomandat, ca interpret al lui Phil Hogan, în primul rînd măsura reacțiilor într-o partitură cu multe tentații de exteriorizare. Bătrînul agresiv și duos a fost interpretat cu finețea cerută de situațiali-mită a eroului, lămurit de zădărnicia în care se zbate. O memorabilă Josie Hogan reușește Virginia Itta Marcu, actrița cu o uimitoare stăpînire a temperamentalului interpretativ, cu o rafinată știință a jocului tăcerilor, îndemnată cu succes să-și scoată efectele din îndelungi preparații plastice, creatoare de atmosferă și de comunicare. Probabil este, pînă azi, rolul carierei, într-atît actrița se identifică scenic cu Josie ! Un aristocrat de opulență burgheză, cu îndrăzneala lașității refulate realizează corect Gabriel Săndulescu (Stedman Harder). Candid, înduioșător de convins că dincolo de fermă e întronată fericirea, Mike Hogan, în rostirea lui Mircea Breazu, convinge de virtualitatea unor confuzii de planuri în această tipologie a dezmoșteniților.

Sentimentul fățîș al satisfacției de a fi asistat la un debut regizoral plin de responsabilitățile nobile ale meseriei ni-l dorim trăit cît mai des, căci îndeletnicirea noastră ni se pare că viețuiește în primul rînd pentru asemenea ocazii.

I. N.