

de altădată, părcă să fie interpretul ideal al inteligentului Barberini, emanație de tip machiavelic a Benașterii târzii, prototip al lucidității modelate de factorii presiunii. Și Vasile Nițulescu avea toate datele plămădirii oăntărețului de balade, figură și empoi tipic brechtiene, cu un atit de pronunțat fior poetic și haz tehnic... Și decorul, mai exact schițele de decor ale atit de talentatului scenograf-creator-de-viziuni, care este Mihai Mădescu, promiteau — în fuga gătită a drugilor de lemn, în roșul-brun al grinzilor verticale, cu o sugestie rinascentistă în elansare și culoare și cu aluzii sumbre spre spațiul claustrat — un cadru de joc funcțional și expresiv desfășurării dramatice. Dar, în primul rînd, promisiunea cea mare ne-o făcuse directorul de scenă. Intr-un „dialog de atelier“ cu subsemnata *, regizorul D. D. Neleanu ne-a captivat prin expunerea sa clară, concentrată pe un argument fundamental în analiza piesei. „Esențială, în GALILEO GALILEI — spunea regizorul — apare lupta dintre dogmă și spiritul novator. Dogma, reprezentată prin teologie, prin Biserică, ca sistem organizat de opresiune, de sufocare, de înăbușire a liberei gândiri științifice. Spiritul novator, reprezentat prin Galilei. Această teză politico-filosofică la temelia spectacolului reprezintă o sursă continuă de conflict, de intensă coliziune dramatică, de ciocnire permanentă, de ritmizare a montării, de centrare pe esențial și renunțare la amănunte neesențiale.“ Ce admirabil spectacol ar fi fost Galileo Galilei, dacă aceste idei s-ar fi materializat în scenă ! Atunci am fi putut discuta punctul de vedere regizoral, care impunea eroizarea anti-eroului desenat critic de Brecht („o canalie desăvirșită“, menționa Brecht, în indicațiile către Ernest Busch !), atunci am fi putut comenta propunerea de lectură spectacologică, am fi putut compara excursul scenie, raportîndu-l la text sau la alte montări de referință. Ceea ce apare însă cu desăvirșire de neînțele în spectacolul înfățișat este lipsa oricărui punct de vedere asupra textului ; aceasta, în ciuda unui evident și substanțial travaliu la scenă și în scenă, în pofida unei considerabile investiții de muncă și efort, factori care merită a fi avuți în vedere în aprecierea hărăniciei colectivului, nu — din păcate — și în judecata de valoare asupra rezultatului. Dezbaterea promisă este înlocuită, la rampă, cu o poveste sfătoasă, cu o redare ilustrativă a unor momente asemănătoare formulei uzitate în ciclul radiofonic „Figuri de seamă ale istoriei universale“. Atmosfera de climax nu se constituie ; relațiile antagonice nu se împletesc, ideile își pierd subtilitatea, polemica, ținta, spiritul novator, eficiența, teologia, forța distrugătoare și piesa, teatralitatea. Sigur, sînt și scene bine realizate, personaje episodice coerente, momente de interes intelectual și teatral, raze de lumină artistică. Nici nu se poate altfel, cînd pe scenă intră Ionescu-Gion, fluturînd nonșalant, cu inimitabila-i eleganță,

* „Teatrul“, nr. 2/1975.

o grațioasă mască de carnaval, pentru a ne sugera eternul, impenetrabilul și fascinantul chip al versatilității ; la fel cum Ion Marinescu ne convinge, în calmul, tristul și optimistul său final, că Galilei cel învins de timpul său prezent își va răscumpăra osînda prin triumful timpului viitor. Firește, se pot cita și ale momente : discuția Galilei-Călugărul tînăr (personaj ferm și nuanțat realizat de Dan Condurache) ; așteptarea dinaintea abjurării ; mutilarea spirituală a Virginiei, evoluție caracterologică desenată în linii subțiri de Monica Ghiuță, dar cu elemente din recuzita teatrului psihologic, detestată de Brecht ! La fel cum Tatiana Ieckel folosește aceleași ustensile de mică bucatărie melodramatică în portretul doamnei Sarti...

Dar are oare rost să trăsăm un bilanț de „realizări și lipsuri“, așa cum se obișnuiește în cronică dramatică de „mică“ sau „mare“ specialitate, cînd pentru noi Galileo Galilei, pe scena Teatrului Mic, rămîne încă o speranță, care poate... cîndva...

Mira Iosif

Teatrul Național din București

COMEDIE DE MODĂ VECHĂ

de Alexei Arbuzov

Data premierei : 6 octombrie 1975.
Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : GABRIELA NAZARIE. Mușica : H. MĂLINEANU.
Distribuția : CARMEN STĂNESCU (Lidia Vassilievna) ; MIHAI FOTINO (Rodion Nikolaevici).

Că butada lui Ibsen — „încep, la o piesă, să scriu ultimul act ; dacă nu e bun, nu mai scriu nimic“ — rămîne doar o butadă ne-dovedește recenta premieră mondială a Naționalului bucureștean, cu cea mai recentă lucrare dramatică a prețuitului dramaturg sovietic Arbuzov. Într-adevăr, nu unul, ci trei finaluri — primul, în care eroii, după un scurt „joc de-a vacanța“, cată a se despărți definitiv, reluîndu-și fiecare drumul său ; al doilea, simțit necesar de dramaturg spre a-l rotunji pe primul : eroina revine, iar despărțirea, care se produce, totuși, e consolidată cu o impresionantă motivație psihologică și



Mihai Fotino și Carmen Stănescu

apoi, în sfârșit, al treilea și ultimul (happy-end !) când, după, ce El era cît p-aci să moară de inimă, eroina revine definitiv... — nu unul, deci, ci trei finaluri, infirmă teoria gigantului scandinav, neizbutițnd să destrame farmecul ce-l degajă comedia aceasta „de modă veche“, care va cunoaște, sintem siguri, un lung, un foarte lung șir de spectacole și un mare succes de public. El și Ea (căci e o piesă cu două personaje și, specificăm, fără telefonul care mai strecoară, în chip subreptice, în scenă, încă unul, două sau chiar trei personaje, adesea personaje-cheie) se află în amurgul vieții, trăite de fiecare în chip deosebit, ba chiar antagonist : Ea, actriță dramatică, apoi actriță de circ, unde acum e casierită, în tinerete „a fost mereu măritată“, acum e singură, după cum singur e și El, medicul care de douăzeci de ani nu s-a recăsătorit, neizbutițnd, sau nedorind să-și vindece sufletul zdrobot de pieirea primei sale soții, eroină a Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Ea, nonconformistă, epicuriană, deliciosă vagabondă sentimentală ; El, riguros de corect, stoic, cavalier de Aquitania cu drapelul în bernă pe vezi. Din înfruntarea lor va rezulta, și asta e evident pentru cine privește prima scenă, o dragoste. E sentimental acesta rezultanta solidă a unui echilibru între antiteze ? Sau sînt cei doi doar două nave ce-și caută, după o lungă călătorie, un port într-un golf liniștit ? Oricum, momentul final (acel happy-end de care vorbeam) e cît se poate de stenic, marcînd un

punct pentru cei ce se situează împotriva „cumplitei angoase contemporane a însingurării“.

Dintr-un text fără „răsturnări de situații“, fără „lovituri de teatru“, fără măcar (nu numai cea finală) o singură bună „cădere de cortină“, Mihai Berechet a realizat, ajutat în mare, în foarte mare măsură de muzica inspirată a lui H. Mălineanu, un spectacol cursiv, elegant, agreabil. Mai puțin inspirate ni s-au părut (dacă nu sînt cumva ale autorului însuși) acele reluări de replici în antracte (cor antic, refren de romanță ?), menite, poate, să suplimenteze zestrea dramatică a finalului de act.

Dacă muzica a ajutat spectacolul, putem spune că cei doi actori i-au dat viață, și asta în cel mai strict sens al cuvîntului. Frivolă și melancolică, vulgară și lirică, extravagantă și romanțioasă, nereducînd nici o clipă o turație aproape ametoitoare, Carmen Stănescu a mînat „à tombeau ouvert“, cucerînd fără rezerve publicul din fotolii. Excelent „sparring-partner“, Mihai Fotino a știut, dimpotrivă, să păstreze, în valoros contrast, un ralenti elegant și altruist, aducîndu-ne în fața ochilor un „laudator temporis acti“ de un fel cu totul aparte (chei, ce frumoase erau vremurile cînd fetele umblau în scurte de piele, cînd n-aveam nici de unele...), un intelectual de provincie care, într-un moment de maximă euforie, avînd ea adjuvant șampania, cutează să gîndească o mare nebulie : hai, zice el (acțiunea se petrece la Riga), hai să luăm acum vaporul și să mergem

până la... Talin. Distanța asta, de vreo 250 de kilometri, adică mai puțin decât de la București la Constanța, pentru marea aventură a vieții, e dimensiunea personajului, o dimensiune pe care numai un actor care a învățat la școală pe Brătescu-Voinești și pe I. A. Bassarabescu putea să o realizeze.

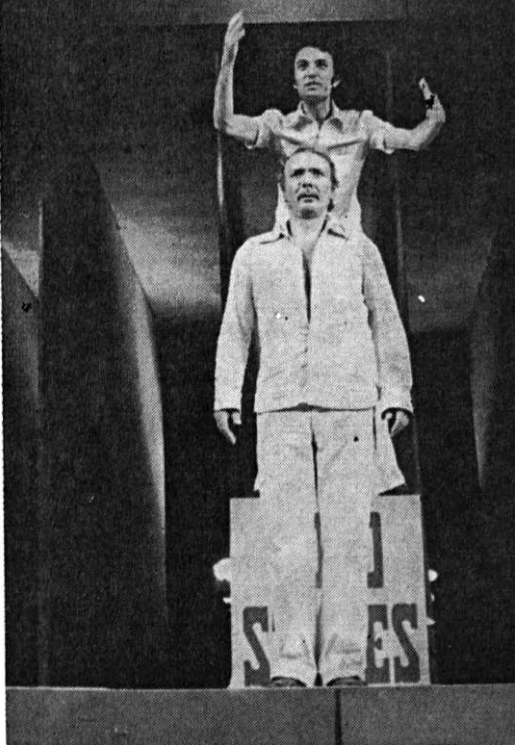
Foarte frumoase costumele Ei, realizate de Gabriela Nazarie.

Radu Albala

Teatrul Municipal
din Ploiești

SIZWE BANSE A MURIT

de Athol Fuggard, în
colaborare cu John Kani
și Winston Ntshono



Constantin Drăgănescu (în plan secund)
și Nicolae Praidă

Data premierei : 4 octombrie 1975.

Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.

Distribuția : CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Styles și Buntu) și NICOLAE PRAIDĂ (Sizwe Banse).

Cînd, cu aproape un an în urmă*, propuneam atenției piesa încununată cu „Premiul criticilor engleze“ a lui Athol Fuggard, mă gîndeam, desigur, și la posibilele ei puneri în scenă : cu grijă, dar și cu acea curiozitate și speranță ce izvorăsc din încrederea criticului în fantezia și inteligența oamenilor de teatru, în neprevăzutul căutărilor scenice.

Îmi dădeam seama, de pildă, că extraordinara forță a mesajului general uman din *Sizwe Banse* rezultă din *autenticul detaliilor de viață*; și că — așa cum s-a întîmplat — întruchiparea piesei de către artiști de culoare în fața unui public de culoare sau a unor spectatori confrunțați *direct* cu problemele rasiale a avut un rol însemnat în marele succes sudafrican, londonez sau new-yorkez al acesteia. Mă întrebam dacă absența acestui *tip de impact* nu va greva simțitor lectura scenică românească și audiența piesei la noi. Mă întrebam — oprindu-mă la un amănunt nu chiar atât de lipsit de impor-

tanță, cum ar părea la prima vedere : dacă vopsirea cu negru a chipurilor nu va da un efect operetistic montării, ori, dacă, dimpotrivă, renunțarea la o asemenea soluție (avînd ca urmare diminuarea sugestiei realiste, atenuarea concreteții împrejurărilor de viață evocate și implicit a autenticității reacțiilor omenești) nu va afecta calitatea particulară a piesei.

Premiera pe țară cu *Sizwe Banse a murit* de la Teatrul Municipal din Ploiești pune capăt acestor frămîntări, confirmînd, încă o dată, valoarea universală a piesei. Actorii ploieșteni intră convingător în pielea personajelor de culoare, fără să facă apel substanțial la grimă. Și *Sizwe Banse*, piesă ce luminează destinele unor băștinași sudafricani în luptă cu sărăcia și asprele, inumanele legi ale segregăției rasiale, realizează o comunicare perfectă cu publicul românesc, pentru că *Sizwe Banse* este în primul rînd — cum am mai scris, de altfel — o piesă a cărei substanță aproape documentară capătă puternice semnificații umane, o metaforă tulburătoare a forței omului de a rezista, de a supraviețui nedreptății sociale, dificultăților existențiale.

Regăsim în spectacolul ploieștean cu *Sizwe Banse* un mod de a lectura scenic textul dramatic cu care ne-am mai întîlnit la Pro-

* „Teatrul“ nr. 1/1975.