

# ÎNĂLȚAREA COTEI DE ZBOR

Pină nu demult, Teatrul Giulești desemna, pe «harta culturală» a Bucureștiului, nu atât locul unde nu se întâmpla nimic, cât, mai trist, locul unde se întâmplau, cu o frecvență ce devenise aproape regulă, spectacole proaste. Caracteristica s-a menținut, o vreme, și după ce teatrul și-a schimbat numele în «Odeon»; ba chiar părea că i se vor asocia și alte constante, cum ar fi instabilitatea cronică a fotoliului directorial sau certurile interminabile dintre actori. Incepeam să ne obișnuim cu gândul că una dintre cele mai bune săli din capitală-(Majestic) e sortită să adăpostească, în afara turneelor, cel mai rău soi de teatru. Ne mai întrebam doar, din când în când, ce se va alege din finerii chemați, sub scuritul directoratului lui Vlad Mugur, să «reîmprospăteze trupa»... Și iată că, la interval de nici o lună, Teatrul Odeon ne oferă două premiere care, prin importanța titlurilor și prin calitatea reprezentațiilor (mai mult, prin calitatea schimbării de optică anunțată de acestea), îl așază dintr-o dată în fruntea unui ipotetic «top» al scenelor bucureștene. În orice caz pentru prima parte a stagiunii, marcată și de numirea unui nou director, regizorul Alexandru Dabija. Acestuia îi vor reveni gloria și mizeriile menținerii în continuare a Odeonului la «înălțimea de zbor» stabilită de cele două spectacole.

## VIAȚA LA VENEȚIA

**MINCINOSUL** de Carlo Goldoni.

Traducere și adaptare de Vlad Mugur

● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 16 octombrie 1991 ● Regia:

Vlad Mugur ● Decor și costume: Lia

Manțoc ● Distribuția: Horațiu Mă-

lăele (Lelio), Virgil Andriescu

(Pantalone), Mircea Andreescu (Dot-

tore), Florin Zamfirescu (Arlechino),

Ionel Mihăilescu (Pulcinella), Marian

Ghenea (Ottavio), Marius Stănescu

(Florindo), Oana Ștefănescu, Mircea

Constantinescu (Regizorul tehnic),

Diana Gheorghian (Rosaura), Simona

Gălbenușe (Beatrice), Camelia Ma-

xim (Colombina), Mirela Dumitru

(Cântăreața).

Ce înseamnă Veneția pentru noi, cei care n-am văzut-o? Ce înseamnă Veneția ca realitate închipuită, poate dedusă, poate visată? Apă, multă apă, gondole, canale, poduri, străzi înguste, balcoane. Dar Veneția ca imagine culturală? Măști, serenade, commedia dell'arte, farse, Goldoni, Gozzi, un film de Visconti. Ce va fi însemnat Veneția, ca realitate trăită, la mijlocul secolului 18? Intrigi, bani, nobili, negustori, iubiri, trădări. Toate acestea se regăsesc și coexistă organic în spectacolul lui Vlad Mugur.

Pe scena spațioasă, deschisă mult în adâncime, actorii se adună și sfîrșesc să se costumeze sub privirile atente ale celor doi Regizori tehnici dintre care unul va lua asupra-i în cursul acțiunii (cum se petrece în toate trupele mici) și câteva roluri episodice — Un birjar, Un băiat de prăvălie (ne-am bucurat să-l regăsim pe talentatul Mircea Constantinescu într-o «formă» pe care îndelunga inactivitate de pînă acum nu pare să i-o fi afectat). Și iată

că în fața noastră învie dintr-o dată Veneția, toate Venețiile. Podeaua e înșesată de mici bazine cu apă (canalele!) printre care se întîlnesc, se ciocnesc, se ciorovăiesc, se alintă, se ceartă, se dezmiardă eroii, îmbrăcați în veșmintele fixate prin tradiție pentru fiecare tip (îndrăgostitul, doctorul, servitorul etc.), comentate însă de ochiul tandru-ironic al observatorului modern (excellentă, scenografia Liei Manțoc). Actorii nu poartă măști — căci nu sîntem în Carnaval —, dar au chipurile acoperite cu un strat gros de fard alb, iar ochii și gura le sînt conturate violent. Doar doi dintre ei arată frapat altfel. Cel dintîi e Lelio, Mincinosul, omul pentru care «nu există nimic sfînt». În hainele sale atemporale și cu obrazul complet nemachiat, Horațiu Mălăele întrupează cu virtuozitate un «mincinos» din nevoie, dar și din plăcere, dar și din principiu, joacă inteligent luciditatea eroului, sarcasmul și amărăciunea lui, dar și fanfaronada sa (totuși) incurabilă. Cel de-al doilea e Pulcinella, servitorul credincios, singurul ins absolut onest din piesă. Și singurul, în spectacol, purfînd masca și costumele, reconstituite în detaliu, ale personajului arhicunoscut din iconografia commediei dell'arte (impecabilă ca plastică a corpului, contribuția lui Ionel Mihăilescu lașă de dorit sub aspect vocal). Făcîndu-și apariția în scenă dintr-o ladă pe care scrie vizibil «recuzită», Pulcinella este, alături de Lelio și ca o față în contrapagină a acestuia, **intrusul**, elementul alogen într-o lume a cărei chimie morală se compune, sub aparența de voioșie nevinovată, din mici și mari meschinării, din rapacitate și desfrîu, din ipocrizie și neîndurare. Căci cine sînt aceia care condamnă atât de vehement (a)moralitatea «mincinosului»? Două finere gata să se mărite oricînd, dar cît mai cîrînd, și cu ocine, dar cît mai bogat și mai «nobil» (amuzante, portretele schițate de Simona Gălbenușe și, mai ales, Diana Gheorghian), un tată gata să

le mărite în aceleași condiții: (măsurat și exact, Mircea Andreescu), o servitoare la fel de ușuratică și de interesată ca și stăpînele (dezinvolt-vulcanică, îngroșînd însă puțin conturul personajului, Camelia Maxim), un june indignat mai mult din invidie decît din onestitate și practicînd cu delicii o artă a cărei «școală» o concura serios, la Veneția, pe aceea a picturii: delatiunea (mai șters, dar corect, Marian Ghenea). Se situează doar aparent în afara acestor coordonate Arlechino (inteligent jucat de Florin Zamfirescu), în fond o făptură primitivă, totodată șireată și stupidă, și Florindo (veritabilă revelație, studentul Marius Stănescu), în fond un prostănac, și nici măcar pur și simplu, ci impur și complicat. O poziție aparte are în spectacol Pantalone, tatăl «monstrului»: își iubeste fiul și e adînc lovit de purtarea lui «nedemnă», dar parcă mai sfîșietor geme orgoliul părintelui tiranic al cărui fecior «îndrăznește» să se însoare după capul lui. Ireproșabil materializat de evoluția savuros comică și, în același timp, discret înduioșătoare a lui Virgil Andriescu, desenul regizoral al acestui personaj insuflă viață palpabilă și emoție vie întregii viziuni de spectacol a lui Vlad Mugur. O viziune construită cu farmec și eleganță, prin care întrezărim și noi poezia și cruzimea Veneției reale a lui Goldoni și, poate, a Veneției «noastre» imaginare.

## «...E IAD UNDE SÎNTEM»

**TRAGICA ISTORIE A DOCTORULUI FAUST** de Christopher Marlowe.

Traducere de Leon Levițchi ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 5 noiembrie 1991 ● Regia: Dragoș Galgoșiu ● Scenografia: Vițtorio Holtier ● Distribuția: Radu Amzulescu (John Faustus), Camelia Maxim (Mefisto), Radu Panamarencu (Cornelius, Papa, Geambașul, Lăcomia), Mircea Andreescu (Valdes, Împăratul, Bătrînul, Invidia), Mircea Constantinescu (Primul învățat, Cardinalul de Lorena, Cîrciumarul, Un cavaler, Trîndăvia), Constantin Cojocaru (Măscăriciul, Ducele de Vanholt, Robin, Desfrînarea), Laurențiu Lazăr (Wagner, Desfrînarea), Marius Stănescu (Al doilea învățat, Ralph, Mînia), Ionel Mihăilescu (Îngerul bun), Dan Bădărău (Îngerul rău), Oana Ștefănescu (Corul, Mîndria, Ducesa de Vanholt).

Povestea lui Faust și aceea a lui Don Juan alcătuiesc, împreună și completîndu-se reciproc, unul dintre puținele mituri antropocentrice de sîngine culturală care își datorează desăvîrșirea și consacarea **exclusiv** teatrului. Și, poate, era firesc ca

tocmai singura artă relegată de Biserică să dea glas răzvrătirii omenești împotriva divinității. În cazul lui Faust, revolta e sinonimă cu setea ațotcunoașterii (de fapt, pentru ce altceva a fost alungat Adam din Paradis?), altfel spus, cu năzuința spre absolut, așadar, cu vrea de a deveni egal cu Dumnezeu. Nu altul este, în fond, țelul lui Don Juan când invită la cină statuia Comandorului: a chema la viață, asemeni lui Dumnezeu, materia inertă. Iată câteva motive (studiosii au găsit multe altele) ce ne permit considerarea celor două personaje drept fațete complementare ale unuia și aceluiași arhetip.

Este, de altfel, o observație sugerată de spectacolul lui Dragoș Galgoțiu cu **Faust** de Marlowe, montare ce continuă preocupările regizorului din **Don Juan** de Molière, pusă în scenă anul trecut la Teatrul Mic. Aceste preocupări țin de explicarea poziției omului în raport cu Binele și cu Răul (Cerul și Iadul?), reductibile, în viziunea lui Galgoțiu, la o entitate unică purtând numele de Societate. În ultimă instanță, obsesia regizorului pare a fi soarta individului (excepțional) în mijlocul «celorlalți», soartă definitiv și inevitabil tragică. Înțelegem, în această perspectivă, de ce piesa aleasă pentru demonstrație nu este, cum eventual ne-am fi aștept-

tat, textul goethean, în care spiritul solar al scriitorului și, nu mai puțin, raționalismul epocii luminilor făceau să triumfe «consensul», ci inegală lucrare (scrisă, probabil, în 1592), a lui Christopher Marlowe, geniu dispărut el însuși, în condiții dubioase, la abia 29 de ani. Faust al autorului elisabetan pierde fără a se fi împăcat cu lumea, iar lumea, la rându-i, îl respinge și îl batjocorește. «... e iad unde sîntem și unde-i iadul, noi sîntem de-a pururi» spune Marlowe prin gura lui Mefisto, «Infernul sînt ceilalți» îi va face ecou Sartre, trei secole și jumătate mai târziu. Aceeași e și concluzia spectacolului: așa cum nu există Cer, nu există nici Iad, pactul cu Diavolul rămîne, ca și sfidarea aruncată lui Dumnezeu, un strigăt în deșert. Și așa cum Don Juan l-a așteptat zadarnic pe Oaspetele de piatră, tot astfel Faust va fi silit să recunoască, înfrînt, că puterile de magician în schimbul cărora «și-a vîndut sufletul» sînt o iluzie smintită ce trezește risul disprețuitor al mulții

mii.

Acestea ar fi principalele date ideologice ale montării lui Galgoțiu, expuse într-o imagine limpede, austeră, rafinată. Din păcate, însă, insuficient de pregnantă. Dacă scenografia lui Vittorio Holtier și coloana sonoră (uneori asurzitoare) concepută de regizor «servesc» expresiv spectacolul, evoluțiile actoricești — inegale — par să fi fost neglijate nu doar de către directorul de scenă, ci și de interpretii înșiși. Lucrul e deosebit de supărător în privința rolului titular, abordat de Radu Amzulescu indecis, parcă ezitant, cu mișcări dezordonate și cu o voce slabă, ce face să se piardă aproape jumătate din text. Admirabil e, în schimb, jocul Cameliei Maxim, distribuită în Mefisto (idee regizorală extrem de inspirată): concentrat și plin de forță, cald și nuanțat, vorbele au greutate iar tăcerile au sens. L-am mai reținut pe Constantin Cojocar, Mircea Constantinescu și Laurențiu Lazăr.

Cu Mincinosul și cu Faust, ansamblul Teatrului Odeon și-a fixat singur un nivel artistic sub care nu mai poate coborî de-acum încolo, cel puțin o vreme, fără să dea impresia că s-ar prăbuși. Rămîne doar ca talentul, profesionalitatea și — de ce nu? — ambiția componenților săi să fîntească spre o cotă și mai înaltă.

ALICE GEORGESCU

## CRONICĂ DESPRE STAREA DE GRAȚIE

**REGĂSIRE** de Luigi Pirandello ● În românește de Florian Potra ● **TEATRUL MIC** ● Data premierei: 1 noiembrie 1991 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decoruri: George Rasovszky ● Costume: Carmen Rasovszky ● Distribuția: Valeria Seciu (Donata Genzi), Florian Piersic jr. (Eli Nielsen), Păpăndur (Contele Gianfranco Mola), Julieta Ghiga, Monica Mihăescu (Elisa Arcuri), Eusebiu Ștefănescu (Carlo Giviero), Domnița Constantin (Marchiza Bovenjo), Oana Ioachim, Cătălina Mustață (Nina), Ioan Chelaru (Volpes), Adrian Ciobanu (Salò), Petre Patric Marin, Petre Moraru (Enrico), Ruxandra Enescu, Irina Movilă (Enrica).

Regizoarea Cătălina Buzoianu desăvîrșea prin acel spectacol (început înainte de toamna lui 1989 și sfîrșit în vara lui 1990) viziunea despre un Apocalips trăit și traversat pe viu, secundă cu secundă, neglijînd cele mai elementare legi ale simțului de conservare. **Merlin** era, înainte de orice, contemplarea unui deces și constatarea unui eșec, singulară măturie scenică tulburată și tulburătoare venită din partea celei mai îndreptățite să o facă, așa cum singură o trăise, alături de noi toți, atît de alături încît uitam de multe ori că e inezestrată cu un simț în plus și poate că și cu un drept în plus, acela de a-și spune pe nume în fiecare dintre emoțiile frumosului pe care a știut să ni-l arate, să ni-l împărtășească, de la **Să-i îmbrăcăm pe cei gol la Urșii munților**.

Istoria se prăbușise peste noi și în convulsiva, disperată încercare de-a contrazice această prăbușire neașteptată, artistul Cătălina Buzoianu găsea materia unei tragice autoironii. Regizoarea adunase în **Merlin** imagini-fetiș ale artei sale, teme fundamentale ale unui univers artistic ce-i aparținea în exclusivitate. În spectacol, ea dezmembra singură acest univers, cu rîvna troianului conștiințios la vederea calului din fața cetății. Și universul său, adică acea construcție de semne complicate, acea îngemănare piramidală de hieroglife protejînd cu ferocitate **SENSUL**, sau mai bine spus risipindu-l așa, ca pe

un parfum unic, prin coridoarele labirintului de înțelesuri, se dezintegra docil sub ochii noștri, căci aparținea unui timp revolut. Complicitatea Cătălinei Buzoianu cu metafora, subtilă și trudnică afirmare a unui stil de-a lungul deceniului opt, lua sfîrșit pentru totdeauna.

Ce altceva urma să se întîmple dar decît reluarea, din prisma acestei consumate contemplări autoreferențiale, a temelor artistice predilecte. Premiera **Regăsiere** de la Teatrul Mic le restituie, de altfel, pe cele principale: tema «Pirandello» și tema «Valeria Seciu».

Autorul pare pentru regizoarea de azi un mister dezlegat și deșeu chiar. Asistăm la distanțarea ironică a unui ochi artistic pentru care formele artificiale ale clișeului burghez, ale «dramei burgheze» sînt doar forme. Lumea lui Pirandello este de astă dată (ce paradox!) o lume a kitschului absolut și a falsului ridicol. Jubilația de altădată în fața misterului inefabil al operei pirandelliene, jubilația tradusă prin decoraționism obsesiv și prin fanatica iubire a spațiului și a timpului desfășurării, s-a transformat în deriziune. Măștile nu mai ascund personaje, ci delimitează identități fără de conținut, a căror apariție reală se confundă cu propria caricatură. Spațiul plastic (scenografi: George și Carmen Rasovszky) nu are adîncime, nu are volum, are numai suprafețe pe care, uneori, ochiul rotund al oglinzii le reflectă din