

# BUCURIA JOCLUI ȘI FARMECUL COPILĂRIEI

**HARAP ALB** după Ion Creangă  
● **TEATRUL ȚÂNDĂRICĂ** ● Data  
premierii: 14 februarie 1992 ● Regia  
și scenariul: Cristian Pepino ● Sce-  
nografia: Daniela Voicilă ● Muzica:  
Nicu Alifantis ● Distribuția: Elena  
Săndulescu, Cristina Popovici, Maria-  
na Zaharia, Ștefan Săndulescu, Simo-  
na Grozăvescu, Ionuț Brancu.

Nimic mai firesc ca prezența lui Creangă pe afișul teatrelor noastre de păpuși. Nu și mai simplu, transpunerea scenică, în limbaj specific, dovedindu-se adesea greoaie și anevoioasă, tocmai datorită lipsei de fantezie și de imaginație a celor ce se încumetă să-l «dramatizeze» sau să-l «adapteze» pentru scenă. Iată de ce, luând în discuție spectacolul lui Cristian Pepino de la «Țândărică», va trebui să subliniem mai întâi calitatea scenariului său de spectacol, care simplifică la maximum meandrele poveștii, dar îi păstrează firul conducător și, nu în ultimul rând, suculența umorului popular, devenit principiu activ în conceperea unor episoade și chiar în construcția păpușilor, ca și în muzica de scenă compusă de Nicu Alifantis. Regizorul a «văzut» și a coordonat totul, făcând liantul spectacolului din acest umor popular, ce se regăsește în toate compartimentele sale, inclusiv în spirituala și sugestivă scenografie a reprezentației, creată de Daniela Voicilă.

Iar pentru că spectacolul se adresează copiilor de azi, care nu mai cred chiar atât de ușor nici în omul spin, nici în fata Împăratului Roș, vom avea și un soi de

teatru în teatru, povestea jucându-se, chipurile, la un iarmaroc, prin improvizările sătenilor, ceea ce are darul de a o face mai atractivă, mai puțin înfricoșătoare pentru cei mici. Căci Spînu, să zicem, cîț e el de rău, rămîne tot o păpușă, chiar dacă de dimensiunile unui om, ale omului care se vede că intră în «pielea» Spînu-lui, potrivit acelu «ziceam că tu erai...» pe care copiii știu să-l respecte mult mai mult decît adulții.

Sînt la început și cîteva poticneli, în prea căutatele (și cam fără de haz) bîlbîieli ale fiilor lui Alb Împărat, după care însă nimic nu mai împiedică fluența poveștii, aproape fiecare nouă apariție păpușărească fiind primită de copii cu satisfacție și bucurie, inventivitatea creatorilor găsindu-și convenita răsplată atît în aplauzele, cît și în privirea lor mereu atentă, mereu interesată de ce se întîmplă pe scenă. Putem fi siguri că toți copiii care au șansa să vadă pentru prima dată un spectacol de o asemenea calitate vor dori să revină la teatrul de păpuși, fiind astfel cîștigați și pentru teatrul în general. Iar bucuria de a juca, pe care am sesizat-o la toată trupa (atrăgîndu-ne în mod special atenția exuberanța Cristinei Popovici și dezinvoltura lui Ionuț Brancu), e una care ni s-a transmis chiar și nouă, celor ce, nepierzîndu-ne total copilăria, se pare că încă n-am murit de tot. Drept care și recomandăm spectacolul nu numai copiilor, ci tuturor vîrstelor, încărcarea bateriilor de «copilărie» fiind mult mai importantă decît credem.

■ V. P.

## O EXPERIENȚĂ NEREUȘITĂ

**FILUMENA MARTURANO** de Eduardo De Filippo ● **TEATRUL NAȚIONAL «VASILE ALECSANDRI» DIN IASI** ● Data premierii: 6 februarie 1992 ● Regia: Eugen Mercus ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuția: Despina Marcu (Filumena Marturano), Petru Ciubotaru (Domenico Soriano), Valentin Ionescu (Alfredo Amoroso), Virginia Raiciu (Rosalia Solimene), Carmen Moruz (Diana), Constanța Lercă (Lucia), Adrian Păduraru (Umberto), Teodor Corban (Riccardo), Ion Sapdaru (Michele), Dan Acioabăniței (Avocatul Nocella), Cristian Marangoci (Chelnerul).

Expresie a unei perioade de criză din viața colectivului artistic ieșean, spectacolul **Filumena Marturano** nu ne oferă nici un semn că această perioadă ar fi pe sfîrșite, chiar dacă, între timp, s-au produs schimbări la conducerea teatrului. Justificările ar putea veni din ambele direcții: vechea conducere ar putea spune că i s-au deturnat intențiile, iar cea nouă, că a preluat «procesul» din mers și că nu

a avut timp să-l influențeze decisiv. Adeverata explicație a faptului că spectacolul e mediocru — ca majoritatea lucrărilor scenice din ultimul timp ale acestei trupe — stă în axioma că fără o investigație regizorală și scenografică de valoare nimeni nu se poate aștepta la izbînzii teatrale, oricît de bună ar fi trupa și oricît de celebru textul abordat. În cazul de față, trupa — chiar dacă e bulversată, stesată, derutată de evenimentele intestinale cărora a trebuit să le facă față — are o valoare la care poate rîvni orice director de teatru; la rîndu-i, textul abordat are cel puțin notorietate scenică (și cinematografică — vezi filmul *Căsătorie în stil italian* al lui De Sica), chiar dacă nu este o capodoperă. Dacă din întîlnirea acestei trupe cu acest text a rezultat o bagatelă scenică, de vină nu poate fi decît regizorul.

Eugen Mercus nu a găsit tonul specific al comediei lui De Filippo; citind textul fără inspirație, el l-a socotit melodramă și a orientat spectacolul în această direcție. Sigur că povestea Filumenei, istorisită banal — o femeie care dorește să-și corecteze destinul și să-și încropească o fa-

milie, după ce, vreme de 25 de ani, a stat la discreția unui bărbat aventurier și orgolios —, poate deveni ușor melodramă, dacă e «curățată» de subtilitățile umorului ei, de specificul napolitan, de caracterul de farsă. Fără aceste calități — pe care textul le propune și le pretinde oricărei înscenări —, spectacolul pierde esențialul: strălucirea comică. Este exact ce s-a întîmplat pe scena ieșeană. După un debut în ton de farsă — repede abandonat —, Filumena își expune biografia, arătîndu-l și acuzîndu-l mereu pe bărbatul vinovat de viața ei ratată. Îi aduce în casă pe cei trei fii din flori și îi impune lui Domenico Soriano o căsătorie reparatorie pe care acesta, cumințit ca prin farmec, o acceptă fără șovăire. O mulțumire sufletească se așterne și peste personaje, și peste spectatori. Dar nu și o mulțumire estetică. Pentru că spectacolul nu are stil, nu este comedie italienească. Acolo unde ar fi trebuit să fim convinși de un adevăr rîzînd în hohote, el ne este servit cu gravitate sau la limita lacrimii; acolo unde ar fi trebuit să întîlnim un personaj cu farmec pitoresc — așa cum textul ni-l sugerează — întîlnim unul rigid, departe de temperamentul mediteranean. Replica spumoasă a devenit pe scenă una cenușie, aridă; situația eclatantă a fost întoarsă în inversul ei. Peste toate acestea se așterne neutralitatea perfectă a concepției regizorale: piesa, adică, nu-i de nicăieri și de nicicînd. Nici o sugestie spațială și temporală; o izolare totală de contextul social, de atmosfera și de tonusul epocii! Sigur că nu-i pretindeam spectacolului să facă ceea ce încercase De Sica în filmul său, adică o circumscriere riguroasă în societatea italiană a anului 1944, cu implicații politice, sociale, economice etc. Dar era suficient ca scenografa Axenti Marfa să preia măcar o parte din amănunțitele indicații de ambianță și atmosferă pe care De Filippo le-a așezat în capul textului său ca problema să se rezolve. Cum însă este atît de modern ca, în numele libertății de creație, să nu se țină seama de sugestiile autorului, nici scenografa noastră nu a socotit utile indicațiile lui De Filippo. Rezultatul acțiunii ei e însă nul: un interior banal, greoi, fără stil — contribuind decisiv la lipsa de stil a spectacolului. În felul acesta s-a ajuns la o lucrare scenică oarecare, sugerînd originea ei italiană doar prin numele personajelor. Altfel, să juri că e o melodramă a cutărei sau cutărei dramaturge (!) de la noi.

Întrebarea care se pune este dacă ar fi existat condiții să se joace comedie în stil italian. Am convingerea că Despina Marcu este înzestrată generos pentru aceasta; fără a imita jocul unor Anna Magnani sau Sophia Loren, ea putea realiza un personaj valid, cu specificul, cu pitorescul, cu drama lui închisă adînc în suflet, dar cu verbul acid și clocotitor. I s-a cerut însă altceva: gravitate și melodramă. De aici, căderile în gol ale unor replici, lipsa de impact a unor atitudini cu situațiile și, în general, un frecvent contrast între cuvînt și sens, între gest și situație, între caracter și atitudine. Ici-colo, comedia se insinuează, totuși, de la sine, sau din ini-

fiativa particulară a cîte unui interpret. Petru Ciubotaru, de pildă, își dorește foarte mult comedia «à l'italienne»: Domenico Soriano al său e un aventurier tomatnic zbătîndu-se între ridicolul de situație și nostalgia unui trecut de perfect libertinaj; tonurile lui sînt adecvate, ritmurile sînt alerte, gestică amplă. Din păcate, toate acestea nu sînt prea mult, actorul intrînd în ritmul și în tonalitatea generală de calm domestic, creată de ceilalți. La fel se întîmplă cu cei trei interpreți ai fiilor Filumenei: Ion Sapdaru, Teodor Corban și Adrian Păduraru, care la prima intrare în scenă aduc un aer proaspăt și cîteva note personale de umor, fiind însă repede înghițiți de cenușii ansamblului. Rămîne, totuși, ca o foarte reușită schiță de caracter, propunerea originală a lui Adrian Păduraru (Umberto), ca și aceea a lui Dan Aciobăniței (Nocella) — două apariții pasagere care, împreună cu prima parte a evoluției lui Petru Ciubotaru, ar fi singurele de reținut ca sugestii pentru ceea ce ar fi trebuit și ar fi putut să fie spectacolul.

Celelalte roluri — Rosalia, Alfredo Amoroso, Lucia — sînt de rutină în text, și așa rămîn și în spectacol.

În principiu, nu avem nimic împotriva folosirii unor actrițe-corp ansamblu în roluri cu anume pondere. În cazul de față, Carmen Moruz a fost distribuită în Diana, fetișcana cu care dorește să se căsătorească tomatnicul Domenico; personajul produce niște situații conflictuale care sînt însă ratate pentru că interpreta face față rolului doar cu fizicul ei frumos. Teatrul avea cel puțin două «actrițe-actrițe» care puteau fi distribuite. De ce n-au fost, rămîne secretul lui Polichinelle. Experiența pe care colectivul ieșean a încercat-o cu regizorul Eugen Mercus rămîne nereușită.

■ ȘTEFAN OPREA

## CULTUL MINORILOR

**DAS VIERMÄDELHAUS (CASA CU PATRU FETE)** de Ion Atlas (după o idee de J. Bersan). Traducere de Hans Lengenfelder • **TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA** • Data premierei: 18 ianuarie 1992 • Regia: Diogene V. Bihoi • Scenografia: Traian Zamfirescu • Ilustrația muzicală: Adrian Ilica • Distribuția: Isolde Cobeț (Mioara), Claudiu Tăran-Wittrich (Mircea), Tatiana Sessler-Pălie (Doina), Diane Calincof (Sanda), Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (Mama), Karina Reitsch (Micșunița).

O ușoară deconcertare provoacă noua opțiune repertorială a Teatrului German de Stat din Timișoara. Problema e una de geografie literară, dar nu pentru că autorul, Ion Atlas, se revendică și de la literatura română, și de la cea israeliană, ci pentru că, cele două literaturi negrăbindu-se să-l revendice, dramaturgul rămîne deocamdată un rezident pe «planeta mediocrilor». O dovedește prin

această comedioară de situații (previzibile), veritabilă galerie de clișee caracteriale, caz de excepție de la subtilitatea umorului evreiesc, simplă localizare într-un București post-puritan, care apare ca mic paradis al (vai, doar) vorbirii despre sex.

Dar nu tot ce e amendabil pentru teatru e interzis oamenilor de teatru. În ceea ce-l privește pe regizorul spectacolului, el are dreptul să facă o asemenea opțiune. Nonconformist de vocație, colecționar de licențe universitare care și-a sacrificat destinul social pe altarul risipirilor orale, Diogene Bihoi are o mare simpatie pentru toți perifericii acestei lumi, chiar atunci cînd marginalizarea e de natură estetică. Or, în casa labirintică a artelor, frecventarea asiduă a minorilor poate metamorfoza frivolul de primă instanță într-un major(dom) al expresiei artistice. (Cum îl mai exasperau pe Noica, spre exemplu, lecturile lui Cioran din micii secunzi ai literaturii și filosofiei!)

În *Casa cu patru fete* se ridică la pătrat

situația din spectacolul *Două surori*: pres-tidigație regizorală pe un text pitic. Și de astă dată regizorul vrea, și adeseori reușește, să facă, din viciele scriiturii, virtuți scenice. Vidul textual e «dislocat» printr-o bogată inventică a gag-ului, iar mortificarea personajelor în clișee e speculată prin caricaturile scenice grotești. Ultima soluție încerca să camufleze, fără a izbuti însă, lipsa supărătoare de profesionalism a trupei. Două remarcabile excepții de la deprofesionalizare: Isolde Cobeț și Ildiko Jarcsek-Zamfirescu. «Restul e tăcere», pentru că celelalte interpretări actoricești, ca și scenografia spectacolului, nu se ridică măcar pînă la demnitatea eșecului.

Tolerînd cultul minorilor, pe care în secret îl practicăm cu toții, așteptăm înfilnirea cu Textul atît a regizorului, care vădește talent, cît și a teatrului de tradiție, care are datoria să renască, cel puțin pentru a muri frumos, care moarte ne încapăpînăm să sperăm că nu se va întimpla.

■ SABIN POPESCU

## FĂRĂ RISCURI

**PLICUL (LA VREMURI NOI, OAMENI NOI)** de Liviu Rebreanu • **TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU** • Data premierei: 24 noiembrie 1991 • Regia: Cornel Popa • Decorul: Theodor Anghel • Costumele: Victor Crețulescu • Distribuția: Florin Crăciunescu (Jean Arzăreanu), Ioana Ene (Victoria), Livius Rus (Tufor Popescu), Dinu Cezar (Nicolae Flancu), Viorel Baltag (Constantin Hurmuz), Florin Zăncescu (Gheorghe Galan), Gheorghe Doroftei (Haralamb Mintă), Dinu Apetrei (A. Albeanu), Florin Gheuca (Ion Taman), Despina Prisăcaru (Văduva), Narcis Serghiev (Aprodul), Florina Mitu, Codrina Călinescu (Servitoarea).

Dacă Rebreanu este, indiscutabil, un mare prozator, el nu este, așijderea, un mare dramaturg. *Plicul* (1923), singura lui piesă încheiată și reprezentabilă, e mai degrabă o novelă satirică în formă teatrală decît o scriere dramatică propriu-zisă. Dialogul folosește în primul rînd la descrierea și explicarea situațiilor, a întîmplărilor și abia în ultimul rînd la individualizarea personajelor, a căror evoluție se supune, și ea, mai întîi necesităților desfășurării epice. De aceea, comparația (de mulți frecventată) cu dramaturgia carăgialiană (în speță, cu *O scrisoare pierdută*) nu poate avea în vedere decît o oarecare similitudine a problematicii (moravurile corupte ale «aleșilor poporului» dintr-o urbe provincială); nicidecum niveluri mai



Viorel Baltag, Gheorghe Doroftei, Florin Crăciunescu și Dinu Cezar