

renunță la șansa regăsirii sensului vieții, pentru că este locuită de oameni care nu știu ce înseamnă resemnarea și, mai ales, care au tăria să rămână onești chiar în împrejurări dintre cele mai complicate. Oamenii aceștia sunt capabili de violențe care pot merge până la crimă (Chris Christophersen este la un pas de omucidere), dar nu sunt în stare să mintă sau să se mintă. Astfel descifrat regizoral, textul lui O'Neill oferă interpreților culoare favorabile spre concretizarea scenică a personajelor încredințate, fiecare dintre ei valorificându-și, de altfel, șansa cu rezultate notabile, chiar dacă n-au lipsit câteva ezitări.

Lily Popa Alexiu, în Anna Christie, s-a aflat în fața unui sever examen al profesionalității sale, datorită complexității gamei de nuanțe ale trăirilor cărora trebuie să le găsească rezolvările cele mai potrivite. Anna, în varianta propusă la teatrul din Bârlad, convinge încă de la primele replici, prin amestecul de atitudine sfidătoare, de imensă oboseală, de descurajare și de teamă aflată la pândă; o îndârjire pentru care nu există decât două ieșiri – prăbușirea deplină sau câștigarea bătăliei. Pe tot parcursul scenei din cârciuma portului prestația actriței este, practic, ireproșabilă, confruntările Annei cu Marthy Owen și cu Chris anunțând o reprezentare de referință pentru Teatrul „V. I. Popa”. La fel de bine făcute sunt și momentele de regăsire și de liniște în ambianța calmă de pe puntea șleului, după care intervine o perioadă, să-i spunem, **de reflux** în evoluția personajului; se apelează la o abordare „obiectivă” a textului, cu etape de parcurgere a lui la nivel de lectură expresivă, care neglijează implicarea. Întregul proces de seism interior, declanșat de dragostea întâi incertă, apoi deplină, pentru Mat și care impune decizia mărturisirii adevărului, se produce cu o scăzută participare a trăirii. O dată cu „momentul adevărului” lucrurile intră în făgaș normal și necesar, jocul actriței cunoaște o creștere bine gradată până în finalul spectacolului, întregul redevine credibil și convingător. Salutară a fost atenția acordată de Lily Popa Alexiu acurateței rostirii și nuanțării sensului cuprins în replică, două componente fundamentale ale reușitei sale în acest rol.

În Chris Christophersen, Constantin Petrican face din nou dovada calităților lui

de actor temeinic, edificându-și personajul cu minuțioasă grijă nu doar pentru mască, vorbire și mișcare, ci și pentru gestul mărunț, care rotunjește discret replica sau atitudinea. Bătrânul Chris este o prezență activă în scenă chiar când nu participă direct la dialog, interpretul știe să tacă, să privească, să asculte sau să pară absent fără a ieși din raza de interes a spectatorului. Unele excese vocale, survenite la intervale scurte de timp și nu întotdeauna motivate de momentul acțiunii, pot fi lesne remediate în reprezentațiile viitoare.

Marcel Anghel întregește, în Mat Burke, trioul prezențelor centrale din piesă, trasând cu siguranță și cu relevabilă economie de mijloace artistice dominantele personajului său – forță primară, fond sufletesc cinstit până la naivitate, intransigentă, disimulată nevoie de tandrețe. Actorul reușește să-l poarte în scenă pe acest vlâjgan impulsiv cu suflet de copil, fără a fi nici o clipă ostentativ, protejându-l parcă de privirile indiscrete ale sălii.

Remarcabilă a fost apariția Elenei Petrican în Marthy Owen, rolul episodic, de „lansare” a conflictului propriu-zis; în doar câteva minute, ea desăvârșește – prin gest, intonație, ritm al participării – portretul tragic și paralizant al femeii care vine de nicăieri și dispăre nu se știe unde, trăindu-și într-o grotescă și tristă veselie clipa imediată, anticameră a singurătății absolute. Distribuită, de regulă, în roluri de amploare, Elena Petrican demonstrează „pe viu” cum poate fi transformată o prezență scenică fugară într-un moment de performanță artistică.

Scenografia Adrianei Raicu Petre rămâne datoare, de data aceasta, așteptărilor noastre. Dacă într-o primă secvență din spectacol, cea a cârciumii, impresia de sordid și de periferie morală poate fi, cu bunăvoință, receptată, următoarea secvență, a șleului, în care regizorul desfășoară partea cea mai importantă a acțiunii, este inexpresivă și descurajantă. Nu știm dacă panourile care segmentează povestea scenică, intenționând să închipuie marea, trebuie reproșate scenografei sau regiei; oricum, scopul pentru care au fost făcute rămâne exterior efectului obținut.

Îl așteptăm cu interes pe debutantul Dorin Mihăilescu în spectacole viitoare.

CONST. PAIU

JULIETTE

CĂLĂTOR FĂRĂ BAGAJE de Jean Anouilh. Traducerea: Camil Șerban și Corina Jiva ● **TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE** ● Data reprezentației: 16 februarie 1994 ● Regia: Eugen Harizomenov ● Scenografia: Dana Urdă ● Distribuția: Doru Fârte (Gaston), Lucian Prodan (Georges Renaud), Olga Sârbul (Doamna Renaud), Dana Ilie (Valentine Renaud), Lerida Bucholzer (Ducea Dupont-Dufort), George Lazarovici (Maestrul Huspar), Daniel Gheran (Puștiul), Vasile Constantinescu (Maestrul Pickwick), Antoniu Paul (Majordomul), Ion^o Costin (Șoferul), Gică Andrușcă (Valetul), Liliana Cârcei, Ofelia Fârte (Bucătăreasa), Loredana Hotea (Juliette).

La Teatrul Dramatic din Baia Mare, din păcate încă nimic nou. Același apatie și nepăsare a publicului față de Teatru, aceeași toleranță și resemnare a Teatrului față de publicul a cărui prezență se face simțită în seara premierei, pentru a se refugia, apoi, într-o tăcere... suspectă? justificată? Ai zice **suspectă** dacă te gândești la spectacolul de anul trecut al lui Marius Olteanu cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu, la spectacolul pe un text al lui Radu Iftimovici, interesant și problematic, orientat către actualitatea vieții sociale românești, dar și la comedia boulevardieră a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamnel!**, în fine, la textul profund al lui Jean Anouilh, **Călător fără bagaje**. Ai zice, însă, și **justificată**, punând în cumpănă – cu excepția primului spectacol amintit – sărăcia (de la cel mai concret detaliu de scenografie, până la soluțiile regizorale) montărilor scenice,



Scenă din Călător fără bagaje de Jean Anouilh, Teatrul Dramatic din Baia Mare (regia: Cornel Mititelu)



impresia de vetust, de opac pe care spațiul dramatic și-o provoacă, parcă oprind ochiul să pătrundă transparențele și strălucirile ficțiunii de „dincolo”. Am spus-o, și nu o dată: tinerii actori de la Baia Mare, mulți chiar fără pregătirea vreunui institut, nu sunt străini de virtualitatea unui gest artistic complet, autentic. Strategia repertorială, la drept vorbind impresionantă prin diversitate și prin calitatea textelor, nu izbuteste să contrabalanseze lipsa de inspirație sau, poate, neputința, în absența argumentelor materializate în onorarii, de a-i apropia de teatru pe regizorii capabili să-i dea un chip.

În **Călător fără bagaje** de Jean Anouilh, Eugen Harizomenov nu distinge decât o lume uniformă, mișcându-se pe o circumferință mică, în centrul căreia psihologia abisală a lui Gaston, un tânăr amnestic revenit de pe front, căruia va trebui să i se infuzeze istoria propriei copilării într-o familie în care – principal – nu a trăit, se manifestă prin simple reflexe repulsive ale unei conștiințe sufocate de perplexitate în fața originilor redescoperite. Coincidența face ca tânărul Gaston să fie în realitate unul dintre fiii pierduți pe front ai familiei Renaud, însă memoria lui tumefiată, progresiv iluminată, nu-i sugerează regizorului altă soluție de evaluare a unei evoluții anamnetice decât animarea în obscuritate, la începutul fiecărui act, a unor prezențe fantomatice în negru. Și nici Doru Fărte nu pare hotărât să „plonjeze” cu mai multă îndrăzneală introspectivă în lăuntrul obsesiilor personajului său torturat de nostalgia copilăriei pure, esențializate, în sânul unei familii a cărei automăcinare meschină pervertește spiritul liber. Personajul apare mai degrabă iritat și irascibil la descoperirile succesive ale acestei lumi din care provine, dar căreia nu-i mai poate aparține, și mai puțin dispus să trăiască tumultul tragicelor revelații pe care conștiința, trezită din întuneric, i le impune ca etape ale unui purgatoriu. Un purgatoriu din care Gaston va ieși curățat de propria-i identitate, dar ca urmare a unei deliberări. Decizia lui este aceea de a se refugia, dintr-o realitate a cărei memorie i-o amanetase pentru o vreme atrocitatea războiului, într-una inventată, dar care-i va permite libertatea; și va alege exilul fericit, devenind nepotul unui Puști dintr-o bogată familie engleză.

Din păcate, în jurul lui Doru Fărte, tot mecanismul scenic se învârtă greoi, trama nu capătă relief, personajele exprimă apatie, cu excepția Juliettei, o tânără servitoare a familiei Renaud, întruchipată cu farmec de Loredana Hotea, într-o alternanță veselă și dramatică de ingenuitate, indiscreție și orgoliu feminin – de amantă precoce a domnișorului Gaston. ■

ADEVĂRATUL PUBLIC

MICA VRĂJITOARE, adaptare de Cornel Mititelu, după basmul lui Ottfried Preussler ● **TEATRUL DE PĂPUȘI DIN BAIJA MARE** ● Data reprezentației: 17 februarie 1994 ● Regia: Cornel Mititelu ● Scenografia: Ida Grumaz ● Interpretează: Dana Arțuche, Felix Arțuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran, Petre Toma.

Adevărul public de teatru din Baia Mare nu este încă cel al „Dramaticului”, ci acela al Teatrului de Păpuși. Cei ce vor trebui să fie „crescuți”, convinși să se apropie de teatru sunt spectatorii adulți, și nu copii – un public constant, deprins cu jocul păpușilor, cu convențiile spectacolului și ale cărui reflexe spontane întrețin o comunicare necesară, activă și echilibrată, cu actorii de dincolo de paravan. Nimic forțat în relația copiilor cu universul fabulos al scenei, ei devin în chip firesc animatorii spectacolului, vocile ce corectează evoluția firului epic înspre morala fericită a conflictului. Și dacă în regizarea comediei bulevardiere a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamne!** Cornel Mititelu izbutea un spectacol fără sare și piper, la Păpuși colaborarea cu scenografa Ida Grumaz îi oferă șansa să anime cinci actori – Dana Arțuche, Felix Arțuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran și Petre Toma – într-o montare ritmată, diversă în alternanțe vizuale, captivantă pentru copii, a basmului lui Ottfried Preussler, **Mica vrăjitoare**. Ar fi poate de remarcat o anume „discreție” în întruchiparea păpușilor, prin discreție înțelegând desenul poate prea stilizat al personajelor, multe dintre ele, deși bine individualizate, fiind create mai mult din siluete și mai puțin din contururi și forme pline, generoase. Semn, probabil, că și pentru Teatrul de Păpuși libertatea creațiilor fastuoase, precum cea a spectacolului **Cenușăreasa** de anul trecut, devine un privilegiu interzis. În orice caz, asemenea Cenușăresei și micii vrăjitoare din basmul lui Preussler, scena Teatrului de Păpuși din Baia Mare pare a-și întrece în frumusețe, bunătate și noroc surata mai mare...

■ **SEBASTIAN-VLAD POPA**

VALOAREA NU

Sprijinul profesorilor acordat studenților capătă forme care îi pot ajuta pe aceștia din urmă să se uite oarecum mai destinași nu numai către viitorul îndepărtat, ci și la cel apropiat. Ucenicii într-ale regiei teatrale nu mai pot avea la dispoziție, toți, scena-studio a Academiei de Teatru și Film; nici pe colegii-actori cu care să-și întocmească spectacolele de absolvență. Sunt mulți. Nu mai încap în micul receptacol din strada lului Maniu. Astfel că direcția școlii, magiștrii, alți oameni de bine de prin preajmă (au apărut și binevoitori dezinteresați, sponsori, precum și opulenți cicisbeii ai domnișoarelor-actrițe) se străduiesc să găsească spații și mijloace de coproducție cu teatrele dramatice. Dublu avantaj: tinerii regizori conlucrează cu trupe constituite, iar trupele constituite primesc, din partea junilor sosiți în opoziție, un duș înprospătător, care le mai curăță din rutină, obiceiuri, ticuri, fixații și alte scleroze.

Printre inițiativele din acest câmp de acțiune, azi mai populat decât ieri – căci nu e ceva nou ca studenții să-și dea examenele în instituțiile de artă teatrală –, e de salutat și aceea a bunului, activului, reputatului regizor, pedagog, animator Alexa Visarion. El a dus tratative cu directorul Teatrului din Arad, Ovidiu Comea – unul din cei ce au încurajat totdeauna debuturile în localul său –, și acesta i-a acordat scena, atelierul, actorii și scenografi. Și public, evident. A pus în mișcare propriul său Teatru Român-American (unde e director), obținând oarece posibilități materiale și din această parte. A chemat la colaborare Secția de teatru a Universității Ecologice, care i-a dăruit câțiva interpreți tineri merituoși, cu acest prilej asigurându-li-se și lor debutul profesionist. A organizat o întâlnire colocvială cu oamenii de teatru din București și din alte orașe, cu ziariști, teleaști, ca să găsească, în discuția minților luminate, soluții pentru teatrul de mâine, care, în conștiința absolvenților, începe chiar din vara aceasta și către care ei se îndreaptă cu speranță și incertitudini. Căci acum nu mai sunt **plasați**. Se **plasează**. Ori ba.

Am avut, deci, parte de zile și ceasuri fecunde la Arad, în ianuarie 1994. Ni s-au arătat două spectacole: **Budoar și lagună**, după contemporanul nostru de neuitat Teodor Mazilu, și **Fontana Trevi** de Gian Lorenzo Bernini, pe care istoria culturii îl reține ca arhitect, sculptor, pictor, poet ocazional, dar n-a avut când să-l înregistreze și ca autor de piese, deoarece comedia sa barocă scrisă în 1644 a fost descoperită de-abia în 1963.