

situații pilduitoare, cu destulă combustie lăuntrică. Schimbul de idei, comentariile nu scapără îndeajuns ca să mențină tensiunea scontată, uneori se mai produc la limita locurilor comune, alteori — ca în exemplul cu cușca — se creează contextul, dar textul nu-l fructifică. Teatralitatea suferă în acest caz, și forța de emoționare a replicii nu mai are anvergură și adâncime.

Era de prevăzut că montarea va fructifica o sugestie a titlului și va plasa confruntarea pe un podium care să dea mai mult impresia de loc de execuție. Ceea ce și fac realizatorii spectacolului: clujean, regizorul Aureliu Manea și scenograful Virgil Svințiu, imaginând o plată formă dominată de manechine atârând în ștreang, evident loc de supliciu al conștiințelor încărcate, ca să zicem așa. Mai era de prevăzut că regia va căuta un echivalent de teatralitate al dialogului, dar acest lucru nu se întâmplă, Aureliu Manea menținându-se în limitele unei corectitudini fără rezonanță. Sigur că distribuirea lui Emilian Belcin în rolul lui Horea dă amplitudine și monumentalitate spectacolului, ca într-un mare recital. Actorul impune prin ținu' prin timbrul său puternic și încărcat de

reverberații, prin adâncimea tulburătoare a privirii. Țintuit pe un scaun în mijlocul scenei, o domină — dar, pentru că veni vorba, de ce a fost nevoie să fie țintuit pe un scaun? Distribuirea lui Tudorel Filimon în rolul Împăratului o socotim o greșeală — actorul are, desigur, datele de contrast cu interpretul lui Horea, dar nu acest fel de contrast era de subliniat aici. Rol complex, dificil, de anvergură polemică, Împăratul e diminuat în spectacol de o apariție ștearsă, strivită parcă de rostul ei, cvasiridicolă în cea mai mare parte a evoluției sale, deși interpretul nu urmărește asta. Cam cripați ni s-au părut Petru Dondoș și Bucur Stan în conturarea celorlalte două căpetenii, Cloșca și Crișan, cu mâști bune, dealtfel; dar nici n-au prea avut ce să contureze. Se rețin aparițiile de efect a Ilenei Negru — Ludovica și a lui Octavian Teuca — Popa Nicolae, Ileana Negru a mai avut de trecut și handicapul unei schimbări bruște de atitudine față de iobagul Horea, pe care s-a străduit s-o facă discret și veridic. Celelalte roluri nu ating o cotă menționabilă.

Constantin PARASCHIVESCU

PE SCENELE CAPITALEI

TEATRUL „NOTTARA“

PĂDUREA

de A.N. Ostrovski

Scrisă acum mai bine de 100 de ani (în 1871) și numărându-se printre lucrările ce alcătuiesc repertoriul clasic rus, **Pădurea** este indiscutabil o piesă solidă, beneficiind de partituri actoricești generoase; ea prezintă însă pentru spectatorul român de azi un interes mai degrabă istoric, dacă nu chiar muzeistic (interes la care contribuie, desigur, și amintirea montării antologice pe care a cunoscut-o textul acum aproape trei decenii). Găsim, în **Pădurea**, o analiză socio-psihologică pertinentă — întreprinsă cu instrumentele, infailibile ca precizie, ale realismului critic — a aristocrației în declin (Gurmijskaia, Bulanov) și a micii-burghezii în ascensiune (Vosmibratov), găsim o convingătoare comedie de moravuri, găsim o emoționantă pledoarie în favoarea artei (teatrului) ca mijloc de terapie morală; în mai mică măsură găsim, firește, un

Data premierei: 18 octombrie 1984.

Regia: COSTIN MARINESCU.
Scenografia: MIHAI MĂDESCU.
Traducerea: VALERIA și PROFIRA SADOVEANU.

Distribuția: GILDA MARINESCU (Gurmijskaia); ANCA BEJENARU (Axiușa); ION PUNEA (Milonov); GEORGE BUZNEA (Bodaev); CONSTANTIN GURITĂ (Vosmibratov); VALENTIN TEODOSIU (Piotr); VALERIU PREDĂ (Bulanov); ȘTEFAN SILEANU (Nesciastlivțev); MIRCEA DIACONU (Sciastlivțev); RADU DUNĂREANU (Karp); RODICA SANDA ȚUȚUANU (Ulita).

mesaj care să propună contemporaneității și altceva decât contemplarea pasivă a unor adevăruri de mult aflate. Înscrierea **Pădurii** în portofoliul de titluri al Teatrului „Nottara“ reprezintă însă un act cultural și merită să fie salutată ca atare.

Cum era de așteptat, în transpunerea scenică a textului, regizorul Costin Marinescu și-a concentrat atenția cu precădere asupra evoluției cuplului Nesciastlivțev-

Sciastlivțev (tragedianul și comediantul, Nefericitul și Fericitul, cum s-ar putea traduce numele lor), conceput de Ostrovski ca simbol al Teatrului însuși. Fiind principalul izvor al teatralității piesei, cele două personaje i-au sugerat totodată regizorului posibilitatea de a-și continua o mai veche preocupare privind raportul chip-mască, aparență-esență în arta actoricească. Teoretic, demersul este nu numai întru totul demn de interes, ci și justificat, fiind consubstanțial suportului dramaturgic: **Pădurea** e o comedie, deci, conform străvechii definiții aristotelice, tocmai un joc bazat pe relația esență-aparență: Gurmîjskaia **pare** o virtuoaasă văduvă, dar **este** o cupidă libertină, tinjind după junele Bulanov, care, la rindu-i, **pare** candid și neajutorat, dar **este** meschin și cinic. În intenția autorului, de-mascarea se oprește însă aici; ea nu-i are nicidecum în vedere pe Nesciastlivțev și pe Sciastlivțev, care, ei înșiși măști (una tristă și una veselă — tradiționalele însemne ale teatrului), rămân tot timpul aceiași: primul — idealist, generos, un pic crud, un pic inconștient, cel de-al doilea — teluric, păgubos, un pic escroc, un pic laș, amîndoi — un pic cabotini. (Faptul că își atribuie o vreme, față de ceilalți, identități mai „onorabile” decît acelea de actori ambulanti nu vizează disimularea caracterului, ci doar a, ca să zicem așa, stării civile.) Or, aplicarea, și în cazul lor, a procedurii diferențierii „chipului” de „mască” mi se pare nu numai forțată și, pînă la urmă, scop în sine, în raport cu datele piesei, ci de-a dreptul neinspirată: în spectacol, Nesciastlivțev apare ca un ins pe care teatrul l-a „histrionizat” într-atît incît el **joacă** pînă și durerea pe care i-o provoacă suferințele surorii sale; cu alte cuvinte, Nesciastlivțev, actorul, nu are, cum se zice, nimic sfînt, în afară de ce-i drept, de meseria sa (pe care însă nici măcar nu știm dacă o practică realmente cu talent). De aceea, în final, monologul-rechizitoriu pe care îl rostește își pierde din incisivitate, căci, la urma urmei, acuzatorul n-a arătat, pînă aici, că s-ar deosebi prea mult de acuzații cărora le reproșează tocmai fățărnicia și lipsa de omenie. Un asemenea punct de vedere antitraditionalist reclamă o temeinică susținere prin argumente scenice (acelea psihologice neexistînd, după părerea mea, în text). Dar montarea păstrează neschimbate celelalte personaje și relațiile dintre ele — relevîndu-le, dealtfel, cu precizie și plasticitate —, precum și tonalitatea generală a piesei (mai puțin atunci cînd se recurge la colorarea unor momente în tușe de comic gros, ca în scena Sciastlivțev-Ulita, ori de patetism, ca în aceea Nesciastlivțev-Axiușa). Impresia globală



Duo-ul comediantilor, în interpretarea lui Mircea Diaconu și a lui Ștefan Sileanu.

— accentuată de coloana sonoră, care oscilează între ilustrare naturalistă și comentariu ironic — este una de incertitudine ideatică și stilistică. Scenografia semnată de Mihai Mădescu descumpăneste prin dezechilibrul componentelor: dacă decorul vădește rafinament expresiv, sugerînd discret ideea „pădurii umane”, prin împrejmuirea spațiului de joc, pe trei laturi, cu un fel de gard lemnos ce coboară și în sală, costumele, cînd se evidențiază, o fac prin stridentă cromatică — vezi rochiile Gurmîjskaiei. (Și, o observație mărunță, dar nu lipsită, cred, de semnificație: puțin probabil ca, în secolul trecut, cînd se petrece acțiunea, o sticlă de vodcă să fi fost închisă cu binecunoscuta capsulă metalică...)

Ceea ce se reține, fără puțință de tăgădă, din acest spectacol, este interpretarea excepțională a duo-ului Nesciastlivțev-Sciastlivțev de către Ștefan Sileanu și Mircea Diaconu. Celui dintîi, linia trasată de regizor îi oferă ocazia de a desfășura o gamă de nuanțe, preponderent comice,

de o uluitoare întindere, mergînd de la gagul simplu la grotesc. Creator recunoscut de roluri „serioase“, Ștefan Sileanu dezvoltă acum neașteptate posibilități de actor comic total, transmițînd, totodată, cu vibrație adîncă, devoțiunea eroului său față de teatru. Mircea Diaconu este, la rîndu-i, impecabil. Fiecare mișcare, fiecare intonație, fiecare privire spune ceva, adesea mai mult decît cuvintele; în jocul lui, identificarea și distanțarea coexistă, dar alternanța aceasta degajă o armonie originală, a cărei sursă este, fără îndoială, un rar simț scenic. O surpriză furnizează distribuirea Gildei Marinescu în Gurmijskaia, „datele personale“ ale actriței — predilecție pentru registrul tragic, joc interiorizat, sensibilitate aproape dureroasă — fiind contrazise de acelea ale rolului. Interpreta rezolvă contradicția, nu fără dificultăți, dar cu admirabilă dăruire, prin situarea personajului în zona grotescului; e o soluție posibilă. Valeriu Preda (Bulanov) are încă de luptat cu o oarecare rigiditate gestuală și vocală; dar, cum pare a-și fi definit cu claritate profilul rolului, ameliorarea nu va întîrzia, desigur, să se producă*. Perfidia lui Vosmibratov este pusă în lumină de Constantin Guriță cu naturalețe și haz bine dozat. Rodica Sanda Tuțuianu propune o savuroasă schiță de portret, în Ulita. Valentin Teodosiu dovedește o remarcabilă aprofundare caracterologică a personajului său. George Buznea, Radu Dunăreanu și Ion Punea evoluează cu discreție și echilibru. Întrucîtva depășită, nu atît de rol, cît de indicațiile regizorale, care-i pretind supralicitări psihologice, pare Anca Bejenaru.

Discutabil din multe puncte de vedere, spectacolului îi revine, nu mai puțin, meritul de a fi încercat o lectură înnoitoare a piesei. Este, fără îndoială, un risc. Ceea ce rămîne, în orice caz, de preferat rutinei.

Alice GEORGESCU

** La premieră, rolul Bulanov a fost susținut, cu o subtilă marcă a metamorfozei ipocriziei în cinism, de către Adrian Pintea.*

TEATRUL „BULANDRA“

■ NEÎNSEMNAȚII de Terry Johnson

Data premierei: 23 octombrie 1984.

Regia: ION CARAMITRU. Scenografia: DAN JITIANU. Traducerea: BEATRICE STAIKU.

Distribuția: VIRGIL OGĂȘANU (Savantul); GEORGE OPRINA (Senatorul); MICAELA CARACĂȘ (Actrița); CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Sportivul); MIHAI VASILE BOGHITĂ (Gorila).

Piesa regizată la „Bulandra“ de Ion Caramitru satisface în primul rînd o necesitate de înnoire a repertoriului, de prospectare în zona literaturii contemporane străine. Fără să fie o punere în scenă ieșită din comun, spectacolul aduce în fața publicului românesc, la timpul convenit, una dintre promisiunile dramaturgiei britanice de azi.

Textul lui Terry Johnson construiește pe marginea centrilor tematici explorați cu minuțioasă frenezie de scriitori ai ultimelor trei decenii. Cei patru eroi — Actrița, Senatorul, Sportivul, Savantul — trăiesc o experiență exemplară în New York-ul anilor '50. Patru personaje-simbol, patru „zei“ ai mitologiei ad-hoc, născute din nevoia societății-mamut (al cărei prototip e societatea americană) de a se vedea în chipuri superlative, de a se automatifica. Acest Babel aurit poate sări însă oricînd în aer; visul american a devenit, din iluzie necesară, drog indispensabil împotriva fricii de a vedea cum stau de fapt lucrurile. Și dacă Senatorul (McCarthy) își permite utopia solipsistă, instalîndu-se în postul de „ordonator general al lucrurilor“, stabilind un inamic în numele Americii și înființînd o „comisie pentru anchetarea activităților antiamericane“, dacă DiMaggio (Sportivul), celebrul soț al Marilynnei Monroe, poate să facă pe „tîmpitul“, pentru că asta se potrivește mai bine figurii sale publice, iar Marilyn Monroe (Actrița) poate să-și găsească refugiu într-un drog luat pe nerăsuflăte, Savantul (Einstein), atît de conștient de Relativitatea pe care a descoperit-o și formulat-o ca lege a lumii fizice, atît de incapabil să recurgă la vreo minciună liniștitoare, e și cel mai neputincios în fața mulțimii, e cel mai puțin „idol“ dintre toți. Astfel, întîlnirea imaginată între