

## Cu ușile închise

Teatrul de Stat din Oradea – Trupa „Szigligeti” (Secția maghiară) – MAU-SOLEUL de Parti Nagy Lajos; Regia – Szabó K. István; Decoruri și costume – Kiss Borbála; Muzica de scenă – Horváth Károly; Cu – Kardos M. Róbert, Herman Ferenc, Dobos Imre, Pál Hunor, Kovács Levente, Tóth Tünde, Hajdu Géza, Dimény Levente, Kiss Csaba, Firtos Edit, Jankovics Anna, Csiky Ibolya; Data premierei - 6 martie 2010

Înfruntând precaritatea mijloacelor de documentare, am încercat să aflu cât mai multe despre piesa *Mausoleul* și autorul ei, Parti Nagy Lajos. Am aflat, așadar, grație internetului și prin amabilitatea mereu binevoitorului domn Google că scriitorul se bucură de o notorietate literară considerabilă în Ungaria. Că, născut în anul 1953, el abordează cu egal succes atât poezia (e autorul mai multor volume, deține premii literare), proza cât și dramaturgia. Piesa *Mausoleul* a fost reprezentată pentru întâia oară în anul 1996. Dintr-un articol al colegei Tompa Andrea, rezultă limpede că Parti Nagy Lajos face parte dintre autorii de literatură dramatică frecvent jucăți pe scenele maghiare, dar că și în țara vecină nu e tocmai ușor pentru un dramaturg contemporan să obțină un atare statut. Urmărind spectacolul realizat pe scena Secției maghiare (Trupa „Szigligeti”) a Teatrului de Stat din Oradea de regizorul Szabó K. István, încercând să îmi împart atenția între ceea ce se întâmplă pe scenă (montarea se joacă în formula studio, cu public pe scenă) și traducerea proiectată pe unul dintre pereți (operație nu tocmai lesni-

cioasă), mi-am dat seama că Parti Nagy Lajos e un autor cu o lungă practică a scrisului. E vorba despre un bun profesionist al teatrului ce deține știința alcătuirii fabulei dialogate nu doar din perspectiva organizării ei pe verticală, ci – lucru important – din aceea a elaborării și consolidării ei pe verticală. Avem aici de-a face cu o stare conflictuală autentică, cu un crescendo dramatic bine dozat, pus în mișcare de personaje cu un profil plauzibil.

Până la un punct, *Mausoleul* mi se pare un fel de transcriere adaptată la cerințele modernității a situației dramatice din piesa lui Jean-Paul Sartre *Cu ușile închise*. Acțiunea e plasată într-o curte interioară a unei case vechi. Locatarii acesteia sunt oameni de vârste diferite, de modestă condiție socială. Până în momentul în care începe acțiunea piesei s-au tolerat reciproc, s-au spionat cu inocență voluptate, s-au mai și apostrofat unul pe altul. Fiecare dintre ei știe ori crede că știe ceva în plus despre fiecare vecin în parte. Deși cea mai puternică acțiune de „filare” o exercită Hamuhó Ódön, angajatul companiei de electricitate, care vrea să vadă dacă nu cumva vreunul dintre locatari consumă în exces curent electric, dacă nu fură energie, dacă nu pune la grea încercare rezistența uzinei de energie electrică. Locatarii sunt de toate felurile - tineri care îi scandalizează pe cei mai vârstnici prin aventurile lor nocturne (Béla), femei dedicate maternității, a căror unică preocupare e respectarea programului de alăptare (doamna Ischler), femei cu soți alcoolici, femei adulterine, femei neîmplinite tocmai din cauza faptului

că nu pot avea copii (Szevics Aranka), bătrâni veseli și ciudați deopotrivă (doamna Klumpet și domnul Paparuska, cel ce socotește că Dumnezeu joacă rolul unui arbitru, așa încât îl vede în fiecare seară pe Eurosport), o doamnă elegantă, precipitată, ușor nevricoașă (Lindauer Mari). În interiorul casei (un „hotel de cenușă”, cum o numește la un moment dat domnul Paparuska) se găsește și un cuptor imens destinat coacerii produselor de patiserie, cuptor căruia Rigó János și Kokker Lajos par să-i fi dat o întrebuintare cu totul aparte. L-au transformat într-un crematoriu în care ard trupul unui individ pe care l-au ucis. Problema e ca vecinii să nu înțeleagă și să nu vorbească despre inedita și criminala utilizare dată unui cuptor care oricum deranjează locatarii. Cei doi se văd obligați să facă astfel încât să-i țină ostateci pe oamenii din respectiva casă. Încearcă să o facă cu binele – le dau de mâncare și băutură, le organizează un chef pe cînste – recurg la amenințări. Faptele nu se consumă conform planului inițial al celor doi asasini, unii dintre locatari nu se lasă convinși, vor totuși să plece, tânărului Lapos Elemér i se face rău, are nevoie urgentă de ajutor medical. Încărcătura nervoasă e în continuă creștere, secretele până atunci ținute sub control ies la iveală, stările conflictuale se exprimă din ce în ce mai violent. Asasinii își duc treaba la bun sfârșit, însă tânărul Elemér (Veveriță) plătește cu viața condiția aceasta de ostatec.

Spectacolul de la Teatrul de Stat din Oradea dovedește consecvența preocupărilor regizorului Szabó K.

István. El se situează, în bună măsură, în prelungirea altui spectacol al aceluiași director de scenă, cel cu piesa *Soldatii* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Și acolo era vorba despre dorința de focalizare a atenției spectatorilor asupra unei scrieri datorată unui dramaturg maghiar contemporan (Zalán Tibor), tot la fel cum piesa în cauză urmărea comportamentul uman într-o situație-limită, când însuși statutul de om al fiecărui personaj e pus la grea încercare. Fiecare personaj, mai devreme sau mai târziu, fie și numai pentru o clipă, se va afla în imposibilitatea de a-și mai ascunde adevăratul chip, condiția reală, sub o mască sau alta. Ca urmare, drama va cunoaște intensități ridicate atât la nivelul conflictului cât și la acela al pseudo sau anti-eroilor piesei. Colectivitatea aceasta constituită în absența oricărui criteriu, în lipsa oricărei afinități între indivizi, ni se va înfățișa asemenea unui univers uman măcinat de coliziuni. Regizorul împreună cu actorii din distribuție ajung, grație unui spectacol fundamentat pe o înțelegere modernă a conceptului de realism, să prezinte convingător respectivul univers, starea de derută a personajelor, mișcările lor fantomatice, violența, mărturisirile făcute pe neașteptate, acuzațiile pe care și le aduc cu o duritate de nimic prevestită.

Szabó K. István și cei 12 actori din distribuție izbutesc să scoată *Mausoleul* din condiția limitatoare și improprie de *veciniadă*. Meritorii sunt evoluțiile tuturor interpreților – procesul de reconsiderare a profesionalismului trupei, început odată cu spectacolul cu *Kasimir și Karoline*, se

pare că e în plină și fructuoasă desfășurare. Actul actoricesc este unul de grup, așa cum se cuvenea, de altfel, să fie, regizorul a găsit formula ce conduce către omogenizarea evoluțiilor interpreților, omogenizare ce nu înseamnă nicidecum aplatizare. Mențiuni aparte mi se pare că merită actorii Csiky Ibolya, Kovács Levente și

Firtos Edit, în cazul ultimilor doi fiind foarte vizibilă „reinventarea” lor artistică. Scenografia imaginată de Kiss Borbála pune în relație în mod fericit spațiul în care se joacă și cel rezervat publicului, intențiile reflexive ale spectacolului devenind astfel încă și mai limpezi.

### Totul „la dublu”

Teatrul Național din Târgu Mureș – Trupa „Tompá Miklós” (Secția maghiară) – CE FACE CONGRESUL de Ódön von Horváth; Traducerea în limba maghiară – Gáll József; Regia – Bocszárd László; Dramaturgia – Csépe Zoltán; Scenografia – Bartha József; Cu – Sebestyén Ábá, László Csaba, B. Fülöp Erzsébet, Gecse Ramóna, Korpos András, Gaspárik Attila, Billuska Annamária, Mózes Erzsébet, Órdög Miklós Levente; Data reprezentației – 15 ianuarie 2010

Fiu nelegitim al unui diplomat austriac, autorecomandându-se drept maghiar cu strămoși austrieci, născut în anul 1901 în Croația, educat în Ungaria, Austria, Germania și Slovacia, trăitor în Germania și Austria, exemplu poate greu de egalat pentru condiția de multiethnic, de cetățean al Europei, cu aspirații la condiția de cetățean al Lumii, Ódön von Horváth e deopotrivă exponentul condiției omului fără noroc. A plecat din Austria în anul 1938, înaintea Anschlussului, temându-se de nazismul în ascensiune și s-a oprit la Paris cu gândul de a pleca mai departe și de a se stabili în Statele Unite. Numai că, la doar cinci zile de la sosirea în Franța, a fost surprins de o furtună violentă pe Champs Elysées și a fost strivit de

căderea unui copac. Nu e deloc exclus ca diversitatea influențelor culturale suferite să facă din Ódön von Horváth un scriitor pe care istoricii literari nu prea izbutesc să îl plaseze cu exactitate într-un curent anume, tot la fel cum nu reușesc să o facă cu Robert Musil sau cu Stefan Zweig. Îl numeam într-o cronică de-a mea pe Ódön von Horváth un realist *dublat* (urmărit?) de un expresionist care a aflat despre respectivul curent exact atunci când expresionismul era în extincție, deși tocmai nucleele expresioniste îl fac să fie cu adevărat interesant.

În funcție de opțiunile estetice ale regizorului, unul și același text poate fi, așadar, montat în chei diferite, ambele tipuri de lectură – realistă sau expresionistă – oferind, atunci când se fundamentează pe o argumentație bine articulată și pe actori destoinici, reale motive de satisfacție. Un exemplu mi se pare extrem de relevant. Am aflat despre Ódön von Horváth – un scriitor cvasinecunoscut în spațiul cultural românesc – în anul 2001, atunci când am văzut *Kasimir și Karoline* într-o solidă montare de tip realist datorată regizorului Bocszárdi László, înfăptuită la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe. În 2009,

Anca Bradu monta același text din perspectivă expresionistă pe scena Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea. Cu câțiva ani în urmă (mai precis în 2001), tot Anca Bradu regizase *Povestiri din pădurea vieneză* la Teatrul Național din Cluj, iar viziunea ei se arătase preponderent de factură expresionistă, gândul ducându-mă atunci, printre altele, și la filmul lui Fritz Lang, *Metropolis*, produs cam la vremea scrierii piesei (1931). Felul în care Bocsárdi László a imaginat înscenarea piesei *Ce face congresul?* la Secția maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș e specific realismului modern.

Într-un mare hotel european are loc un congres cu numeroși delegați care vin hotărâți nevoie mare să identifice toate mijloacele posibile în vederea eradicării prostituției. Atâta doar că participanții la dezbateri sunt fie prostituate, fie proxeneți, fie sponsori materiali și morali ai acestora. Firește că în jurul hotelului mișună prostituatele ce vor să își găsească un plasament cât mai bun, tot la fel cum delegații, care nu își pot lăsa afacerile de izbeliște nici măcar pe durata lucrărilor preacinstitei adunări, profită de ea spre a racola noi victime spre a le exporta în străinătate. În toată povestea aceasta construită pe teme ce azi sunt teribil de actuale – prostituție, corupție, solidarizarea tacită dintre autorități și crima organizată, ș.a.m.d. – ilustrând opoziția dintre aparență și esență, își mai fac apariția doi tineri ce se regăsesc ca într-o operetă (sau într-o telenovelă) după

un hiatus prilejuit de „rătăcirea” fetei ce a căzut și ea victimă proxeneților. Piesa e nițel tezistă și cred că însuși dramaturgul a simțit asta, drept pentru care a recurs la repetarea obsesivă a întrebării cu care un tânăr ospătar își întâmpină clienții ce îi cer cafea – simplă sau dublă? Întrebarea e cu dublu sens, dar nu știu dacă îi stă în putință să elimine tezismul, ori, din contră, să îl accentueze. Și regizorul Bocsárdi László a realizat tezismul partiturii, aerul lui didactic-demonstrativ, ușor prea apăsător moralist, drept pentru care a recurs la un final de factură pirandeliană, cu intervenția neașteptată a unui spectator ce nu vrea deloc ca toată povestea să se încheie cu bine.

Bocsárdi László confirmă și prin această montare că face parte din specia extrem de rară în zilele noastre a directorilor de scenă ce se pun în sprijinul textului și al interpreților, care nu fac prea mare caz de propria lor persoană, care nu își încarcă spectacolul de „semne” ce nu au altă semnificație decât aceea de a demonstra că directorul de scenă e „creator”, are „idei”, idei multe, diverse, ș.a.m.d. Bocsárdi nu ajunge, totuși, în *Ce face congresul?* la minimalismul din *Mizantropul* montat la Sfântu Gheorghe, dar nici la rigoarea de acolo. Sigur e că lucrează foarte bine cu actorii care joacă cu toții fără cusur, cu precizie, umor, ironie și autoironie, subliniind prin mijloacele specifice artei lor oscilațiile dintre a fi și a părea pe care e edificată scrierea lui von Horváth.

## Realism psihologic și parabolă

Teatrul de Nord din Satu Mare – Secția română – DEMONI de Lars Norén; Traducerea – Carmen Vioreanu; Regia – Ovidiu Caița; Cu – Ramona Dumitrean, Ciprian Vultur, Diana Turtureanu, Dorin C. Zachei, Dorina Nemeș, Ionuț Oprea; Data reprezentației – 3 februarie 2010

Am făcut cunoștință cu literatura dramatică scrisă de autorul piesei *Demoni* în anul 2007, când, la Editura *Vremea*, a apărut un volum intitulat *3 x Lars Norén* în care figurau piesele *Clinica*, *Război și Frig*. Știam că două dintre aceste scrieri - *Frig* și *Clinica* au fost prezentate în spectacole-lectură la Teatrul ACT din București tot la fel știam că Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad a montat o altă piesă a dramaturgului suedez, piesă cu un titlu sibilinic - *Cercul de persoane trei împărțit la unu*. Toate în traducerea lui Carmen Vioreanu. Din extrem de zgârcita în informații notă bio-bibliografică inserată pe coperta a patra a volumului menționat, am aflat că Lars Norén s-a născut în anul 1944 la Stockholm, că e deopotrivă dramaturg și regizor și că din anul 1999 îndeplinește funcția de director al Teatrului Național din Capitala Suediei. Tot de acolo rețin că de la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut, Lars Norén este cel mai jucat dramaturg suedez contemporan, superlativul relativ din formulare acoperind nu doar spațiul patriei de origine, ci și pe cel din al celorlalte țări europene și pe cel nord-american. Socotit a se afla în descendența lui August Strindberg, Norén și piesele sale au provocat întotdeauna discuții aprinse, dar au fost în general apreciate de critica de specialitate.

*Demoni*, piesa care se joacă la Secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare în regia lui Ovidiu Caița, face parte dintr-o serie de drame psihologice în care scriitorul analizează condiția familiei moderne. O familie deloc previzibilă, a cărei viață devine „interesantă” nu prin ce are bun în ea, ci prin amestecul de iubire și ură pe care îl conține. Urmărind textul, gândul te duce, de bună seamă, la *Dansul morții* de Strindberg, dar și la *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Totul se petrece într-o singură seară. Se prea poate să fie o „seară cu repetiție”. O familie care are la activ câțiva ani de căsnicie rămâne acasă, primește vizita unui alt cuplu, relațiile dintre cei patru sunt ciudate, de tolerare și detestare, de predispoziție și adulter mai curând imaginat și reproșat decât real. Și asta fiindcă în ambele cupluri au intervenit plictisul, criza de comunicare, au fost suspendate tandrețea, înțelegerea, iubirea. Fiecare dintre cei patru pare a nu urmări altceva decât a-și chinui partenerul de viață, de a-i mai aplica o lovitură, de a-l mai jigni o dată. Femeile se urăsc între ele, bărbații de asemenea. *Demoni* mi se pare o piesă în care subiectul în sine contează mai puțin, prioritară fiind tensiunea dialogului. Asemenea personajelor lui Strindberg, cele ale lui Norén vorbesc mult, teribil de mult, atât de mult încât dincolo de unele gesturi violente a căror semnificație e, la urma urmei, secundară, se violentează în primul rând prin limbaj. Fiecare dintre cei patru e preocupat să găsească noi mijloace de agresiune lingvistică. O agresiune care - așa după cum vom

vedea la sfârșit - nu are de fapt nici o justificare în sentimentele reale ale celor patru. E doar rezultatul acțiunii unor demoni interiori ce acționează stimulați de cei patru. Căci, cel puțin cuplul-gazdă (interpretat de Ramona Dumitrean, actriță invitată de la Teatrul Național din Cluj, și de Ciprian Vultur), aflat într-o stare de nevroză continuă, căreia vrea să-i dea expresie nu doar prin confruntare directă, ci mai cu seamă în fața unor „spectatori”, indiferent dacă îi consideră insipizi și comuni (Diana Turtureanu și Dorin C. Zachei), își inventează vini, infidelități, trădări, spre a-și arăta lor înșși cât s-au îndepărat de inocenții ce erau odinioară (inocenți cărora actorii Dorina Nemeș și Ionuț Oprea ne lasă să le întvedem imaginea) și, mai apoi, către finalul nopții să își mărturisească iubirea.

Spectacolul de la Teatrul de Nord din Satu Mare e unul de tensiune și de atmosferă. Gândit la intersecția dintre

realismul psihologic și parabolă. Fiecare dintre cele patru personaje din planul realului au fost gonite din Edenul reprezentat de vremea tinereții și, în loc să găsească normalitatea conviețuirii, se ambiționează să își alunge plictisul prin confruntare. Confruntarea e forma lor de divertisment, mijlocul prin care speră să alunge previzibilul, uzura, prin care își imaginează fuga din cotidian. Își aduc în prim-plan un frig lăuntric tocmai pentru ca la sfârșit să dea expresie adevăratelor sentimente. Montarea izbuteste să transmită toate aceste idei, nu în sensul că le expune, ci că găsește modalitatea de a ne face, pe noi, publicul, să le resimțim ca atare. Problema e dacă acest exercițiu zilnic de chin merită osteneala. Dacă nu cumva odată jocul acesta cu zăgăzurile minții se va solda cu accident tragic. Dar nu spectacolul e cel menit să ofere un răspuns acestei întrebări, ci fiecare spectator în parte.

### Fragmente reușite, ansamblul nu prea

Teatrul „Nottara” din București - OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht; Muzica – Kurt Weil; Traducerea – Isaiia Răcăciuni și Ion Cantacuzino; Regia artistică – Diana Lupescu; Decorul – Helmut Stürmer; Costumele – Lia Manțoc; Conducerea muzicală – Lucian Vlădescu; Consultant muzical – Vasile Șirli; Coregrafia - Florin Fieroiu; Cu – Ion Grosu., George Alexandru, Ada Navrot, Cătălina Ionescu (Jojo), Laura Vasiliu, Cerasela Iosifescu, Cristian Șofron, Lucian Ghimiși, Gabriel Răuță, Cristian Nicolaie, Dani Popescu, Alexandru Mike Gheorghiu, Vlad Corbeanu, Roxana Colceag, Cristina Păun, Laura Anghel, Raluca Vermeșan, Alexandra Timofte, Gina Anton, Elena Țuțulan, Geo Dinescu, Mircea Teodorescu, Vlad Gălățianu, Adrian Alessan-

driu, Marin Dascălu, Răzvan Dascălu, Costel Bărbulescu, Dragoș Dumitru; Data reprezentăției – 14 februarie 2010

Îmi este extrem de dificil să spun de ce a optat Diana Lupescu, actriță cu o fișă de creație consistentă, chiar respectabilă, nu numai în film, ci și în teatru, dar aflată la început de drum în cariera de regizor, pentru *Opera de trei parale* a lui Bertolt Brecht. Nu că textul ar fi lipsit de valoare, nu că el ar fi unul „depășit”. Nici vorbă. Ci, pur și simplu, fiindcă îmi scapă unde se concentrează punctul de vedere nou, original asupra binecunoscutei piese pe care îl aduce spectacolul de la Teatrul „Nottara” din București și care ar

valida întreprinderea. Când, în 1928, Bertolt Brecht a decis să adapteze *Opera cerșetorilor* de John Gay, scriere veche exact de două sute de ani în acel moment (aceasta datează din 1728), ea însăși născută dintr-un spirit polemic, dramaturgul german nutrea un sentiment de insatisfacție față de original. Insatisfacția venea, din câte se pare, mai curând dinspre regizorul Brecht decât dinspre dramaturgul omonim. E drept, în noua ordine textuală propusă de Brecht contau și o serie de modificări de factură tematică (accentuarea caracterului social), dar predominantă era reflectarea concepțiilor sale teoretice, mai precis, circumscrierea *Operei* la rigorile teatrului epic. În 1964, Liviu Ciulei nu excludea deloc din ecuația spectacolului realizat pe scena Teatrului „Bulandra” o seamă de accente operetistice (din distribuție făceau parte, alături de actorii Toma Caragiu, Clody Bertola, George Măruț, Rodica Tapalagă, Gheorghe Oprina, Adrian Georgescu, și Mimi Enăceanu, familiarizată cu rigorile teatrului dramatic, dar și cu serioase stagii profesionale la Operetă, și cântăreața Margareta Pâslaru, distribuită în rolul Poly Peachum), nu neglija dimensiunea socială, însă, deopotrivă, avansa o seamă de soluții scenografice noi (decorul montării era semnat de Ciulei împreună cu Ion Oroveanu, costumele de Pia Oroveanu) ce modificau, substanțial, relația dintre ceea ce se întâmpla pe scenă și privirea spectatorului. Spectacolul (cf. *Liviu Ciulei – regizor, actor, scenograf, arhitect – Cu gândiri și cu imagini*, Editura Igloo profil, București, 2009) nu elimina așa-numita „cortină Brecht”, de 2,20 metri înălțime plasată în prosce-

nium, dar, așa după cum precizează Mihai Lupu în cartea sus-menționată, cortina cu pricina „nu era din pânză, ci din plăci de tablă ruginite, unele zincate, altele ondulate, asamblate ca un colaj”. În plus, marele regizor plasa în chip hotărât acțiunea piesei în anul 1964, decorul amintea de fațada unei curți interioare, zidul din fund, mimând cărămida, avea trei nivele de balcoane, cu scări de incendiu înclinate la 45 de grade. Spectacolul dispunea de un moto – *Homo homini lupus*.

Sala „Horia Lovinescu” (Sala Mare) a Teatrului „Nottara” nu e dintre cele mai indicate pentru un astfel de spectacol care, vrem, nu vrem, trebuie să fie unul de mare montare. Orchestra dirijată de Lucian Vlădescu e îngheșuită la propriu în vecinătatea spectatorilor, decorul, deși semnat de un mare artist, e vorba despre Helmut Stürmer, e unul oarecare (costisitor, dar oarecare), cu două „dulapuri” pe laterale, împodobite cu beculțe, tot ansamblul ambiționând să sugereze, ba nu, să reprezinte cabaretul, în centrul scenei se găsește o construcție metalică ce, pur și simplu, obturează înțelegerea textelor proiectate în fundal, esențiale pentru sublinierea specificului teatrului epic. Costumele Liei Manțoc sunt ceva mai inspirate, dar – curios! – ele pun în valoare mai cu seamă figurația, unii, mai cu seamă, unele dintre componentele acesteia fiind foarte bine alese.

Se vede cu ochiul liber că o seamă dintre componenții distribuției au crezut, alții nu, în capacitatea Dianei Lupescu de a edifica scenic *Opera de trei parale*. Unii s-au lăsat îndrumați, alții au găsit soluții actoricești pe cont propriu, o a treia categorie evoluează

funcționărește, fără tragere de inimă. Dar și în aceste condiții, care au generat, după cum lesne se poate intui, incongruențe stilistice, mari diferențe valorice între diversele secvențe ale spectacolului, și, în final, un spectacol lipsit de autentică miză, câțiva interpreți merită aprecieri. Mă gândesc la Ion Grosu (Macheat), la George Alexandru (Jeremiah Peachum), la Cristian Șofron (Brown), la Laura Vasiliu (Lucy). Poate și la Cătălina Ionescu (Jojo), interpreta lui Polly Peachum, ca și la Ada Navrot (Doamna Peachum). Cu siguranță la Cerasela Iosifescu, excelenta interpretă a lui Jenny Speluncă.

Prin dispoziții testamentare la care familia lui Brecht, legatarii drepturilor de autor, veghează cu acribie (vrând, parcă, să confirme câtă dreptate avea Paul Johnson în ceea ce scria despre dramaturg în cartea sa, *Intelectualii*), reprezentarea *Operei de trei parale* trebuie să se facă, în chip obligatoriu,

cu muzica lui Kurt Weill. O muzică ce mie nu îmi place în mod special, de fapt, nu îmi place deloc, nu tocmai muzicală, care nu impune, cu o excepție, șlagăre. O muzică ce ridică mari dificultăți de interpretare. În spectacolul din 1964, Liviu Ciulei a folosit-o într-o scriitură orchestrală modernă (parafraza melodiilor și conducerea muzicală îi aparțineau lui Richard Bartzler). Acum, în versiunea de la „Nottara” fac minuni, de-a dreptul, o seamă de interpreți. Nu mă gândesc doar la Cătălina Ionescu (Jojo), cântăreață profesionistă, totuși, ci și la Ion Grosu, la Laura Vasiliu, la Cristian Șofron și, mai ales, la George Alexandru care e chiar un performer, lui revenindu-i ariile cele mai dificile și mai puțin cantabile.

Sunt, așadar, unele reușite în spectacolul de la „Nottara”. Dar impresia de ansamblu nu e deloc foarte bună. Ceea ce, cred, ar trebui să pună pe gânduri.