



Elena Aramă (Valerii) în „Cravata roșie”

tatea a fost sporită de faptul că trebuiau întruhipați copii contemporani — copii ai epocii noastre), abordind o mișcare juvenilă surprinsă mai mult la exterior, Elena Aramă (un Valerii reținut și lipsit de spontaneitatea firească virstei), Tatiana Tereblecea (care ar fi fost și mai aproape de rol, dacă nu ar fi făcut simțit mereu efortul de a fi „dulce”) și Mariana Demetriu (abordind, puțin dinafară, un personaj ce s-ar fi

cerut mai hazliu) au fost deci purtătoarele ideilor ce s-ar fi cerut degajate din piesă. Aici travestiul, dincolo de funcția lui artistică, a fost și o prezență exhibiționistă, a amuzat prin contrastele uneori nedorite pe care le-a sugerat, a fost deci mai mult o demonstrație cu o insuficientă finalitate emoțională.

Dintre personajele mature, doar Gh. Costin s-a ostenit să-și compună rolul, în timp ce Cezar Rovințescu, Maria Burbea și Lili Urseanu au fost la suprafața rolurilor, pe care le-au rostit „pe dinafară”. Rîtmul piesei s-ar fi cerut și el mai alert, mai precipitat.

Inadmisibilă, slaba prezență a publicului spectator la acest spectacol programat cu perseverență „vineri după masă”: citeva duzini de copii într-o sală goală... Unde sînt zecile de mii de elevi și pionieri căroră li se adresează piesa? Cum au fost ei mobilizați la acest spectacol de către un teatru care are drept titlu: Teatrul Tineretului?

E un „adjectiv” pe care spectacolul de vineri după masă îl dezmente!

La problema travestiurilor răspunsul îl dau numai actorii și regizorii. E ceea ce ne-au demonstrat cu prisosință cele două spectacole...

...Primele două spectacole pentru copii, din această stagiune, au fost jucate. Nici chiar cu două flori nu se face primăvară, am spune parafrazind proverbul; dar cu încă două-trei asemenea spectacole se poate înfripa și o stagiune pentru copii.

Al. Popovici

LA ÎNCEPUT DE DRUM

Teatrul de Stat „Mihail Eminescu”, Botoșani: *Mielul turbat* de Aurel Baranga și *Bătrînețe zbuciumată* de L. Rahmanov

Cu peste 100 de ani în urmă, prin 1839, tîrgul Botoșanilor era agitat de un eveniment de seamă: o trupă de actori în frunte cu Costache Caragiale avea să joace teatru pentru prima dată în această localitate. O filă a arhivei orașului vorbește cu emoție despre acest eveniment. Tot filele hrisoavelor tîrgului amintesc de căldura cu

care publicul, după scurgerea cîtorva zeci de ani, a îmbrățișat arta unor maeștri ca Matei Millo, Aristizza Romanescu, Constantin Nottara... Rînd pe rînd, sălile „Școalei Domnești”, sala „Petrache Cristea”, sala „Meseriașilor”, sau sala „Popovici” s-au transformat în săli de spectacol, pline pînă la refuz cu un public însetat și iubitor de



Scenă din „Mielul turbat”

teatru. Este cu atât mai explicabil entuziasmul cu care locuitorii de azi ai orașului Botoșani au primit vestea înființării unui teatru de stat; satisfacția visului împlinit și mândria de a avea un teatru propriu sînt pe deplin îndreptățite. Pe frontispiciul noului teatru stă scris numele celui mai mare poet al țării, Mihail Eminescu, iar pe coperta primului program poți citi „Prima stagiune 1958-1959”. De acum înainte, nu se va consemna sporadic „neobișnuitul eveniment” al vreunui ocazional turneu; azi, neobișnuitul a devenit cotidian.

Astfel, prima stagiune a Teatrului de Stat „Mihail Eminescu” din Botoșani s-a deschis în seara zilei de 16 octombrie 1958 (într-o sală pe care ar învidia-o, pe bună dreptate, oricare alt public, și cu spectatori pe care oricare altă sală de teatru i-ar învidia, tot pe bună dreptate) cu incisiva comedie satirică a lui Aurel Baranga, *Mielul turbat*.

Operînd la descifrarea scenică a textului, regizorul Paul Sireteanu a urmărit o linie clară, explicită, a tendinței personajelor, pe care le-a tratat în două tonuri net distincte. Pe de o parte, simplitatea, firescul, superioritatea morală a lui Spiridon Biserică, Mitică Ionescu și Maria Pricop; pe de altă parte, caricatura falsului atașament și a goliciunii morale a lui Cavafu, Cristescu sau Bontaș.

Astfel, evoluția acțiunii dramatice a luat aspectul unui duel de situații, cu lovituri tari, directe și fără fandări subtile, punctîndu-se cu abilitate victoriile de moment. Legat de această concepție, decorul simplu al pictorului-scenograf Constantin Piliuță (decor construit în două planuri suprapuse pe practicabile) imaginează parcă un podium pe care se perindă rînd pe rînd victorioșii. Am putut remarca astfel scena în care Spiridon Biserică își iese din fire (actul II), scenă în care personajul este situat pe un plan superior, în timp ce grupul speriaților se află pus la zid în plan inferior. Sau situația exact inversă, a plasării actorilor în momentul învinuirii de fals, adusă lui Spiridon, cînd întreaga clică îl încercuiește de sus pe „hoț” și, în sfîrșit, demascarea finală, în care nea Mitică, Maria și Spiridon, plasați într-un punct înalt al decorului, înfie-rează josnicia bandei, care mișună undeva pe jos, în panică, căutînd o ieșire printre birouri și dosare.

Pe aceeași linie simplă, explicită, au evoluat și interpreții, echipa remarcîndu-se în primul rînd prin omogenitate; de aceea și evidențierile sînt dificile. Trebuie subliniate totuși sobrietatea, căldura și siguranța cu care Valeriu Pascu l-a întrupat pe secretarul organizației de partid, nea Mitică; expresivitatea cu care Ilarie Cureceanu a



George Podhorski (Polejaiev)
și Livia Baba (Maria Lvov-
na) în „Bătrânețe zbuciu-
mată”.

gradat evoluția lui Spiridon Biserică de la atitudinea bonomă a „mielului” până la „turbarea” rechizitorială din final, și bine-înțeles degajarea de veritabil „dandy”, cu care s-a mișcat în scenă Aurel Ionescu, jonglind cu perfidia și lichilismul lui Cavafu. Deși cu o mască bună, Ion Plăieșeanu, în Toma, a fost deseori crispat, în timp ce C. Mandi și M. Piinișoară, în rolurile lui Cristescu și — respectiv — Bontaș, au încercat să supraliciteze textul, primul printr-o blazare contrafăcută, iar al doilea alunecând spre șarjă. Tatiana Sireteanu, interpreta Mariei Pricop, a realizat superioritatea personajului, laconic, printr-o ținută sobră — împinsă uneori, din păcate, până la rigid — în timp ce, Aura Rîmniceanu (Margareta) a mimat prea mult alintarea și gingășia. O mențiune pentru inspirata schiță caricaturală, elaborată de Lorette Dragomirescu în doctorul Bratu.

Poate că o mai atentă îndrumare regizorală (Paul Sireteanu este debutant în teatru) ar fi scos în evidență și alte aspecte ale satirei lui Baranga, poate că uneori corespondența scenică între parteneri e stingace și ritmul actului I insuficient de alert, sau finalul prea precipitat; totuși, primul spectacol al tinărului teatru a dovedit forța și calitățile evidente ale colectivului — să nu uităm că actorii vin din mai multe teatre — câștigând adeziunea spectatorilor.

Și cel de al doilea spectacol, *Bătrânețe zbuciumată*, a venit ca o confirmare a speranțelor. Drama revoluționară a lui L. Rah-

manov surprinde momentul hotărâtor al Revoluției din Octombrie, moment în care luptele sunt clare, moment în care viața nu poate aștepta pe oricine și în care adeziunile se cer exprimate imediat. Fundamentalele prefaceri sociale sunt urmărite de dramaturg pe două planuri paralele: pe prim-plan, figura savantului Polejaiev (detășarea lui dintr-o lume care nu-l merită și nu-l înțelege), și pe celălalt plan, atașarea lui la revoluție. Cele două planuri se interferează continuu, dramaturgul subliniind cu fiecare act, apropierea lui Polejaiev de masele revoluționare. Descifrind sensurile majore ale textului, regizorul Val Muguș a intenționat și a reușit să învingă axiomele matematice, îmbinând cele două planuri paralele într-o singură linie unică, precisă și cu o singură direcție, făcând prin aceasta mai elocvent mesajul autorului: știința nu înseamnă pasivitate, știința este o armă a revoluției, știința înseamnă luptă. Axată în-deosebi pe portretul savantului Polejaiev (prin care dramaturgul evocă figura marelui botanist Timireazev), era normal ca textul să solicite un efort deosebit interpretului principal, care avea obligația să reinvie în memoria spectatorilor pe savantul-cetățean, în devenire revoluționar. Dorul înăbușit de viață al lui Polejaiev, neobosită sa activitate și sincerul atașament față de revoluție și-au găsit o excelentă expresie scenică în interpretarea lui George Podhorski. Actorul a parcurs partitura la o mare tensiune dramatică, interiorizând cu pondere frământările unei conști-

în care se refuză compromisurilor (actul I), sau replicind cu vigoare reținută, dar cu multă franchețe la meschinăria menșevicului Vorobiev (actul II). Nicolae Floca, în rolul acestuia, a concretizat cu măiestrie atribuțiile acelei categorii de intelectuali mic-burghezi, care arborează false idei filozofico-patriotice, și a redat astfel convingător, chipul acestor oameni, incapabili de a-și înțelege vremea. Actorul a folosit o gestică bogată și dezordonată, un timbru vocal ascutit și dur, potrivit dezvăluirii unui retorism sec, de bravadă. Am apreciat în continuare la George Podhorski patetismul vibrant cu care și-a exprimat profesiunea de credință în fața detașamentului revoluționar al lui Bocearev și Kuprianov, roluri cărora actorii Eugen Stoicescu și Constantin Babii nu le-au dat greutatea proprie revoluționarilor de profesie, diminuând prin superficialitate și exteriorizare, importanța lor în economia dramei. Mai aproape de text, de rol, s-a dovedit Livia Baba, care — în ciuda unei măști neadecvate — l-a secondat pe Polejaiev cu discreția cuvenită, mai ales în momentele de tandrețe și duioșie; am fi dorit-o însă mai activă și mai fermă în comportarea ei față de Vorobiev, sau de grupul studenților; de aceea, deseori, și mai ales în actul IV, Podhorski a rămas în ansamblul interpretelor un bun solist, lipsit însă în creșterea sa treptată de o acompaniament susținut, care să confere momentului final (convorbirea telefonică cu Lenin, în urma căreia Polejaiev se hotărăște să lupte neprecupețit cu „armele sale” împotriva vrămașilor revoluției), caracterul eroic și mobilizator.

Lângă demonstrativele „atitudini” de suprafată ale lui Eugen Stoicescu și Constantin Babii, putem adăuga întregul grup al studenților, solidari numai în mișcare, dar crispați în debitarea textului — e drept, a unui text nu prea bogat. Deși cu numai două replici și o foarte scurtă apariție, re-

cuziterul-actor Jean Gavrilăscu a dat un meritos exemplu colegilor săi, creionând veridic portretul credinciosului portar. Dar dacă deficiențele sus-amintite pot fi înlăturate în viitoarele spectacole, nu aceeași speranță se mai poate nutri față de erorile decorului conceput de scenograful Constantin Piliuță. Acest decor, realizat de altfel cu un remarcabil simț al culorii, s-a voit funcțional și chiar simbolic (poate prin limbajul culorii?!), dar n-a reușit să fie decât foarte convențional, lipsit de atmosferă, stîngher, cu totul neadecvat unei piese revoluționare.

În urma celui de al doilea spectacol al primei sale stagiuni, spectacol care justifică speranțe în legătură cu munca viitoare a colectivului teatrului — evident, un merit important îl are aici bagheta experimentată a maestrului Val Mugur —, se pot face o serie de afirmații pozitive îndreptățite, dar se pot pune și o serie de întrebări la fel de îndreptățite. Trebuie amintit însă că neobositul colectiv botoșănean, deși la numai câteva luni de la înființarea lui, face, alternativ cu reprezentațiile de la sediu, un turneu în cuprinsul regiunii Suceava, unde a dat până acum numeroase spectacole în diverse centre sătești. Astfel, teatrul a trecut cu succes examenul de început, fapt pentru care trebuie felicitat; de asemenea, trebuie remarcate dorința neînmurită și ambiția cu care teatrul dorește să-și realizeze repertoriul acestei prime stagiuni (*Mincinosul*, *Mașenka*, *Crîngul de călini* și *Furtună în munți*).

Considerînd depășite greutățile inerente oricărui început — și cele două spectacole vorbesc tocmai despre această depășire — credem că pentru progresul noului teatru sînt necesare o atenție mai stăruitoare și un sprijin din partea cadrelor noastre artistice, maturizate. Teatrul de Stat din Botoșani le așteaptă!

Emil Riman

CONSECINȚELE MUNCII CAPRICIOASE

Teatrul de Stat Reșița : *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki

Faptul că un autor creează mai multe variante ale aceleiași opere e un semn de vie preocupare față de problema dezbătută cîndva, e un indiciu de efervescență creatoare, de autonemulțumire. E ceea ce a făcut Gorki cu *Vassa Jeleznova*. Piesa are două variante. Prima e scrisă în anul 1910 și a doua, fundamental diferită, e creată

în 1935. Scriind o nouă *Vassa Jeleznova*, Alexei Maximovici a răspuns nu unei exigențe formale, ci dorinței de a realiza o operă în care să zugrăvească decadența completă a burgheziei. Căci *Vassa Jeleznova* e un fragment al vastei fresce sociale gorkiene, o întregire a perspectivei deschisă de