

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

„JUDECATA” de T. Boșca\* și

„PE O GURĂ DE RAI” de M. Zăciu și V. Rebreanu\*\*

\* Regia: Victor Tudor Popa. Scenografia: T. Th. Ciupe. Costume: Edith Schranz-Kunovitz. Distribuția: Gh. Cosma (Gore), Aurel Giurumia (Petrea). Al. Munte (Trică), Marin D. Aurelian (Gavriș), Șt. Moiescu (Dinu), Ligia Moga (Tina), Cecilia Șindelaru Tudor (Justina), Melania Ursu (Anisia), Gheorghe Radu (David).

\*\* Regia: Victor Tudor Popa. Scenografia: Mircea Matcaboji. Costume: Edith Schranz-Kunovitz. Distribuția: Marin D. Aurelian (Ion), Magda Tilvan (Oarba), Viorica Cernucan-Jurăscu (Mioara), Totu Coloman (Hontu), Petru Felezeu (Repedea), Silvia Ghelan (Uliana), Ion Tudorică (Soldatul), Gheorghe Cosma (Buric-Judele), George Gherasim („Generalul”), Cazimir Tănase (Comandantul), Vladimir Jurăscu (Würtz), Ion Marian (Ordonanța), Octavian Cosmuța (Indrei), Ștefan Moiescu (Zaha), Octavian Teuca (Soldatul fascist I), Octavian Lăluț (Soldatul fascist II), Eugen Nagy (Soldatul fascist III), Cornel Sava (Soldatul fascist IV), Anișoara Poteroacă (Vecina), Liviu Doctor (Comandantul partizanilor), Gheorghe Jurca (Jandarmul).

Într-un scurt interval de timp, pe scena Teatrului Național din Cluj, s-au succedat două premiere cu piese românești.

Prin realizarea scenică a *Judecății* de Teodor Boșca, roadele cenaclului de dramaturgie care funcționează pe lângă teatru s-au dovedit pozitive, iar colaborarea cu scriitorii consacrați s-a împlinit prin reprezentarea piesei *Pe o gură de rai* de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu.

*Judecata* anunță în autorul ei un neîndoios viitor dramaturg. Teodor Boșca relatează un fapt divers din viața unei echipe de tractoriști, adâncindu-i semnificațiile până la proporțiile unei dezbateri etice-obștești. Dintr-un capriciu vanitos, Dinu încearcă să seducă logodnica tovarășului său, Gavriș, dizolvând fericirea celor doi și a Tincai, femeia care îl iubește. Subiectul, tributari în schema exterioară unor tradiții din proza satului ardelenesc — și unor clișee din universul pasiunilor unui anumit mediu, țărănesc —, câștigă însă prin conturarea unor tipuri psihologice interesante, dintr-un peisaj mai puțin abordat în dramaturgia originală. Tractoriști-muncitori proveniți din sate — cu o conștiință nedefinită, în pragul unor transformări etice, T. Boșca a dovedit în *Judecata* că știe să creeze și să diversifice caractere, să le situeze într-un conflict gradat spre o culminație firească. Dialogul denotă un simț

al observației cotidianului în amănunțele lui esențiale și, în mare măsură, putere de caracterizare a atmosferei, a situației. Totuși, abundă în piesă și o vorbire livrescă, emfatică, persistă clișeele prețioase și desuete ale unor șablonarde stări psihologice. Justina, de pildă, tinăra logodnică înșelată, în pragul seducerii, este un personaj anacronic și neconvingător, ce-și poartă o falsă și artificioasă dramă. Motivarea psihologică a nefericirii pare simplificată excesiv prin „patima oarbă” a fetei față de chipeșul tractorist. Dacă ideea judecății, a protestului opiniei publice colective, care sancționează crimele etice, se desenează limpede și cu o anumită forță generalizatoare din întregul context dramatic, scena „procesului” ca atare — stîngaci și simplist rezolvată, prin concretetea faptelor — micșorează forța artistică, alunecând din sfera artisticului în cea a discuțiilor moralizatoare. Regizorul Victor Tudor Popa s-a apropiat cu mult interes și căldură de piesa lui Teodor Boșca, realizând un spectacol pătruns de simțul responsabilității față de prima versiune scenică a unui text care este și un debut literar.

Spectacolul are un timbru dinamic, densitate dramatică și o sobrietate de bun-gust. Aceste din urmă calități se reliefează și prin aportul substanțial al scenografiei lui T. Th. Ciupe — ca-



Cecilia Șindelaru-Tudor (Justina) și Marin D. Aurelian (Gavriș)

dru grafic alb-negru (mai izbită ca imagine în actul I), rezemat pe un fundal amuzant prin simplificarea excesivă a desenului. Element de prisos în compoziția regizorală și excluzându-se singur din spectacol ni s-a părut doar apelul la efecte exterioare, ce-ar simboliza oarecum opinia publică: scena judecării ca atare (toate luminile din sat se aprind) — sau genericul în care trei personaje vin la rampă punând în discuție comportarea „acuzatului” ce urmează să fie judecat. Asemenea momente distonează cu formula de ansamblu a spectacolului și cu apelul la veridicitatea psihologică ce caracterizează, de altfel fructuos, restul reprezentației.

O portretizare judicioasă a personajelor a dus la câteva realizări actoricești ce pot rămâne în biografia artistică a interpreților. Ștefan Moiescu a imprimat forță dramatică și expresie psihologică adecvată tractoristului truș și egoist, închistat într-un individualism crâncen. Melania Ursu în rolul episodic al Anisiei a demonstrat marile ei talent, robustețea temperamen-

tului dramatic. Rolul Gavriș (Marin D. Aurelian) s-a impus printr-un farmec scenic neforțat, îmbogățind cu mici amănunte subtile — acțiuni fizice, de pildă — portretul acestui tractorist fruntaș, viu, integru. Am reținut, de asemenea, compozițiile lui Aurel Giurumia și Alexandru Munte, de un haz sobru, în afara manierismului prezent altă dată la acest „cuplu comic”.

Munca meticuloasă a regizorului cu actorii a dat, precum se vede, rezultate bune, dar spectacolul se resimte totuși de anumite stângăcii profesionale pe planul interpretării; dicțiunea defectuoasă, stereotipia mișcării și a gestului (Gh. Radu, G. Cosma), jocul neinspirat, foarte aproape de granițele amatorismului (Cecilia Șindelaru-Tudor) amenință ținuta întregului spectacol, solicitând grija, atenția colectivului față de aspecte importante ale muncii lor.

Sub semnătura aceluiași regizor — Victor Tudor Popa, spectacolul *Pe o gură de rai* prezintă publicului o altă formulă artistică, demonstrând noi va-

lențe ale directorului de scenă în raporturile cu drama originală. *Pe o gură de rai* face parte din categoria acelor spectacole cu tendințe monumentale — de frescă istorică — nu lipsite de un anumit caracter festiv. Teatrul Național din Cluj a înscris în repertoriul său „balada dramatică“ a celor doi prozatori — și autori de scenarii — cu intenția vădită de a realiza o reprezentare populară de pronunțată valoare educativă. Însuși titlul ne conduce spre ideea și metafora acestei scrieri dramatice. Aducerea într-un context istoric nou a termenilor baladei „Mioriței“ reprezintă o încercare interesantă într-un gen dramatic dificil. Interpretarea modernă a legendelor personajelor din nucleul folclorului românesc, situarea lor transfigurată într-un moment istoric și social unic și hotărâtor — insurecția armată, lupta împotriva fascismului — au oferit premisele unei scrieri inedite și cu certe valori artistice. Dincolo de îmbogățirea tematică — satul românesc în momentul insurecției, zonă mai puțin explorată în geografia pieselor dedicate momentului Eliberării —, *Pe o gură de rai* stârșește interesul publicului prin tentativa unei polemici filozofice cu nepieritorul mit al Mioriței și al altor obsesii legendare, ca de pildă simbolul „ciobanului care și-a pierdut oile“.

Piesa posedă un zăcămint de autentică poezie dramatică, în tradiția limbajului poetic-popular, rădăcinile folclorului se împletesc îndrăzneț cu un dialog de actualitate, tradiționalismul se sublimază într-un conținut revoluționar, patriotic. „Pe o gură de rai“, la o margine de sat — așadar într-un peisaj cu lumini de baladă și umbre de martiri ai necontenitelor jertfe și lupte împotriva împilării —, se proiectează acțiunea unor partizani în zilele premergătoare ultimei săptămâni din august 1944. Ion, flăcăul din sat — conducătorul grupei —, evocă chipul baciului din baladă, Oarba e „muma bătrână“, iar cei doi „sffirnari“, proprietari ai muntelui — Hontu și Repe-dea —, ce nu pregetă să-l denunțe fascistilor germani, sugerează baciul ungurean și cel vrincean...

Aducând în scenă însă și alte elemente deopotrivă poetice și cu funcție dramatică — corul, în trei ipostaze, al femeilor, bărbaților și copiilor —, autorii și-au încărcat excesiv compoziția dramatică, piesa pierzând din vigoare. Abundă de altfel, suprasaturând acțiunea, și alte sugestii de conflicte destul

de încălțite. Asistăm la drama unei femei ce și-a pierdut soțul pe front — și care zadarnic încearcă să-l recâștige pe Ion, fostul ibovnic. Ea este însă iubită în taină de un soldat dezertor, ce-și dovedește capacitatea de curaj și eroismul abia în fața plutonului de execuție, obținând o înțelegere postumă din partea femeii... Ion, partizanul, este iubit de asemenea în taină de Mioara, apariție stranie, cu sonorități livrești de poezie adolescențină... Un alt plan al acțiunii, cu densitate populat de personaje și urmărit cu insistență de autori, îl reprezintă grupul de fasciști de la comandamentul german. Asistăm astfel la o investigație psihologică în biografiile acestora, cu motivările și justificările respective, descripție schematică și fidelă unor multiple clișee, inutilă în logica desfășurării acțiunii.

Din această pricină, planul eroico-poetic se conjugă brutal și discordant cu dialogurile stereotipe dintre ofițerii și soldații fasciști, scăzând valoarea metaforei, ținuta literară.

Această originală „baladă“ dramatică a fost comentată scenic în acorduri majore, cu accente retorice, necesare. Regia a renunțat la unele pasaje din text — a redus scenele din cantonamentul fascist, intervențiile corului, operînd o simplificare salutară și echilibrînd raporturile dintre ideea dramatică principală și acțiunile secundare.

Decorul (pictor-scenograf Mircea Matcaboji), susținînd cu eficiență viziunea regizorală, a oferit actorilor spații întinse de joc, într-o ambianță metaforică și plastică de un pronunțat caracter național. În rolul lui Ion, Marin D. Aurelian a adus forță dramatică și avînt poetic, afirmînd într-o imagine convingătoare că „moartea ciobanului“ nu este o întruchipare a fatalității, ci un simbol al luptei cu timpul și destinul istoric. Ca un moment cu deosebire izbit în evoluția scenică a actorului, remarcăm scena „ospătului de răzbnare“, unde el narează, în ritmul și inflexiunile povestitorului popular, episodul ciobanului care și-a pierdut oile.

Din numeroasa distribuție din care notăm pe Magda Tilvan (Oarba), Silvia Ghelan (Uliana), Gh. Cosma (Buric-Judele) etc., se reține mai ales interpretarea lui George Gherasim în rolul, inedit ca factură tipologică, al „generalului“, furierul dezertor, cu aparență de intelectual laș, dar cu un fond uman generos.

Deși figurile fasciștilor au fost tratate în culori țipătoare și accente schematică, interpretarea lui Vladimir Jurăscu în Würtz, aghiotantul fascist — fost prost actor de tragedie într-un oraș de provincie — denotă un real simț al compoziției și o cultivare substanțială a calităților profesionale.

Pe scena Naționalului clujean, *Pe o gură de rai* s-a dovedit a fi o experiență scenică utilă în familiarizarea colectivului cu scrisul dramatic poetico-eroic, cu abordarea reprezentațiilor cu vădit caracter agitatoric.

Mira Iosif

## TEATRUL MUNCITORESC C.F.R.

### „NINGE LA ECUATOR” de Dorel Dorian

Diracția de scenă: Ion Cojar. Decoruri: Bassa-Crișmaru. Distribuția: Șt. Mihăilescu-Brăila (Sutaș), Costel Gheorghiu (Viniuc Hurduc), Tudor lia-Dida), Gabriela Teodorescu (O normatoare).

Ion Cojar și arh. Petre Pădureț. Costume: Eugenia (Dimache Șaru), Dana Comnea (Livia), Cornel Vulpe-Gheorghe (Ivescu), Athena Zahariade-Demetriad (Aure-

În dramaturgia lui Dorel Dorian, *Ninge la ecuator* amintește cel mai mult de o pictură: privită prea de aproape, urmărind amănunțit liniile tramei, culorile își pierd strălucirea, reliefulurile și adâncimile se aplatizează, legile perspectivei încetează să funcționeze. Există o „distanță optimă” — distanță complexă, aliaj de luciditate și subtilă sensibilitate — pe care piesa o cere, pentru a îngădui receptarea integrală — dincolo de raportarea la realitatea imediată — a universului ei afectiv și intelectual, pentru a-i descifra trimiterile diverse, pentru a-i respira atmosfera.

*Ninge la ecuator* reprezintă, pentru scriitorul acesta de o mereu reafirmată putere creatoare, o experiență aparte. Dacă vei fi întrebat, *Secunda 58* și mai ales *De n-ar fi iubirile* se anunțau, fără echivoc, ca dezbateri de idei concepute programatic, în scopul afirmării unei teze, unui crez, unei atitudini. Declanșarea conflictului, evoluția caracterelor, desfășurarea acțiunii erau subordonate necesităților demonstrației. Metafora aleasă — sintetizând ideea cu o mare forță expresivă — ajungea să exercite o anumită tiranie, impunând formula. Pentru public, urmărirea unui astfel de spectacol însemna un pasionant efort intelectual, o solicitare continuă. De data aceasta, temele grave care îl preocupă pe scriitor sînt extrase dintr-o experiență de viață nemijlocită, dintr-un material faptic aparținînd sferei cotidianului. Spectatorului îi este cerută o participare afectivă totală. Înseamnă oare aceasta că scriitorul a făcut un pas înapoi, către formulele de mult uzate ale teatrului intim, mizînd pe exploatarea emoțiilor publicului? Evident,

nu. Căci efortul de simplitate se aliază aici unuia de sinteză; noul este explorat pe un teren cunoscut și emoția este comutată în descoperire, în revelație. Desigur, piesa nu este în întregime împlinită: balansul conflict principal-conflicte secundare (relația Dida-Ivescu, evoluția lui Sutaș) creează pe alocuri senzația că se bate pasul pe loc, că lucrurile nu izbutesc să se urnească spre fâgașul lor firesc; uneori, calea spre miezul fierbinte al piesei este semănată cu obstacolele unor momente numai în sine frumoase, ca un joc al bogăției și poeziei cuvintului; alături o anumită tentație a „demonstrației” — în care se strecoară un hiatus între ținta importantă și traducerea ei într-un concret cumva minor — complică desfășurarea firească. Dar tonul îl dau, de fiecare dată, adevărurile vibrante ale vieții trăite pe scenă, căreia scriitorul îi este pe deplin fidel.

Banalitatea aparentă a subiectului este evident voită: renunțînd deliberat la situațiile-limită ce declanșau conflictul în scrierile sale anterioare, Dorian desenează schema statică a unei mici drame de interior (o căsnicie amenințată de destrămare; existența unui „al treilea”, prieten vechi și etern îndrăgostit; în contrapunct, conflictul secundar al „iubirii imposibile” între un adolescent și o femeie „cu trecut”), considerînd că analiza este cu atât mai eficientă și mai clară cu cît ecuația de la care se pornește este mai simplă. Urmărindu-și ideile, dramaturgul nu face nici acrobații intelectuale, violînd logica intimă a vieții personajelor, nici nu se erijează în discipol al unui neorealism minor, spio-