

generoasă în îmbogățirea expresivă a realității, în colorarea și trasarea liniilor ei, s-a dovedit destul de săracă în mobilarea... fanteziei, mai precis, a fantasticului. Soluțiile găsite mi s-au părut destul de banale: «crane Röntgen (mult utilizate în spectacolele de estradă), costumație quasi-abstractă, indecisă ca linie; decoruri și culori edulcorat pastelate (tot ca la estradă), procedee tehnice îndelung experimentate anterior etc. Două momente s-au ridicat, totuși, peste medie: căutarea ploșniței în sală, cind peste balustrada balcoanelor se lansează scări de pompieri, și zbulciumul lui Prisipkin în cușca „zoologică”. Acesta din urmă, însă, datorat aproape exclusiv interpretului Eugen Tănase, care a fost, tot timpul, excelent: mobil, expresiv ca mască și mișcare, cu un perfect control al personajului și al psihologiei lui, inteligent și abil. O grea, prin ineditul ei, izbutită încercare actoricească!

Mărturisesc că partea a doua a spectacolului mi-a plăcut mai puțin, pentru că s-a transformat prea evident într-o dojană profesorală, destul de seacă, lipsită de căldură. (În acest sens, partea lui de contribuție o are și Dinu Cezar, care l-a făcut doctoral pe Directorul grădinii zoologice, și atit.) N-aș vrea să se înțeleagă,

însă, că nivelul spectacolului ar fi scăzut sub limita eleganței, a nobleței în ținută. Deloc: totul a fost realizat cu multă distincție scenică și uneori cu savoare. Îmi pare însă rău că regizorii n-au făcut pină la capăt așteptatului efort de fantezie, care ar fi dus la ireproșabil. Adică, la nivelul primelor tablouri, cu totul revelator pentru teatrul din Timișoara. De data aceasta, într-adevăr, se poate vorbi cu franchețe de un salt hotărît ca nivel artistic. Fiindcă *Ploșnița* e un spectacol demn de invidiat din partea oricărui teatru care își cinstește numele și menirea.

Indiscutabil, elanul regizorilor ar fi trebuit să fie stimulat și de inventivitatea scenografilor — Al. Olian, H. Popescu și V. Miloia — dar aceștia s-au mulțumit și ei cu o excelentă primă parte, din care am reținut cu osebire cortina interioară, costumația diferențiată a vinzătorilor ambulanz și, firește, memorabilul tablou al nunții.

Dar mărturia cea mai entuziasmantă a succesului a fost oferită de publicul timișorean, care, asaltînd literalmente spectacolele cu *Ploșnița*, a devenit în scurtă vreme un pasionat iubitor al teatrului lui Maiakovski.

Drumuri care duc înapoi

Teatrul German de Stat din Timișoara: După furtună de J. Szekler

Lectura piesei *Nach dem Gewitter* (După furtună), dar mai ales spectacolul timișorean cu această piesă trezesc o nedumerire întemeiată: e oare natural ca dramaturgia și arta scenică în limba unei minorități naționale să parcurgă, mai precis: să refacă — la interval de cîțiva ani — un drum pe care literatura și teatrul românesc l-au încheiat și depășit? Nu e mai firesc, oare, ca un teatru cum e cel german din Timișoara, de pildă, să folosească din plin cuceririle definitive ale culturii noastre, în general? Fiindcă, această piesă a lui Johann Szekler ne situează, dintr-o dată, în coordonatele primelor, încă timidelor încercări de dramaturgie realist-socialistă. Observația aprofundată a realității, îndeosebi prelucrarea ei dramatică sînt substituite printr-o teză politică și morală, insuficient filtrată prin sita

emoției de artă. Intenția autorului e aceea de a contribui la înfrățirea naționalităților conlocuitoare, într-o gospodărie agricolă colectivă din Banat. Dar conflictul dintre țărani șvabi și romini se declanșează dintr-un motiv minor, fără puțință de creștere și de adîncire într-o problematică propice generalizării artistice. Dintr-un superficial impuls de gelozie, Anna Brunner, mulgătoare fruntașă, învinuiește în mod nedrept pe tractorista Liesl de ușurătate morală pentru că ar simpatiza — chipurile — un muncitor român. Intrînd în jocul acestei calomnii, cîțiva țărani șvabi se indignează și dau vina pe tovarășii lor romini în ce privește deficiențele, în muncă. Bineînțeles, pînă la urmă lucrurile se limpezesc și totul se termină prin împăcare, în cîntec și dans.

Ideea de a împleti cazul personal cu interesele colectivității, de a interfera planurile psihologiei individuale și ale necesarei solidarități între membrii unui nucleu social, nu era greșită; ea a fost însă inabil realizată, cu substanțiale sacrificii pe altarul deopotrivă al schematismului și al naturalismului. Dar dacă autorul Johann Szeckler și-ar putea găsi o justificare în mărturisita tentativă de a scrie o „piesă populară” — pe linia tradiției lui Stranitzky, Nestroy și Anzengruber — a cărei structură n-a studiat-o însă satisfăcător, regizorul Ottmar Strasser nu poate invoca nici o circumstanță atenuantă faptului de a fi realizat o montare de foarte slabă calitate. Dacă piesa e, să zicem, la poziția 5, regizorul a coborât-o, în spectacol, la poziția 3. E drept, cu concursul nelimitat al scenografiei lui Johann Eminet. N-am văzut de mult decoruri atât de plate și naturalist-diletantiste (copaci și trunchiuri de copaci, case, frunze, multe frunze, panouri pictate fără știința perspectivei — toate copii simple după natură !).

Într-o asemenea ambianță scenică nici nu s-ar fi putut desfășura decât un spectacol diletantist și naturalist. Cu foarte puține excepții, mișcarea interpreților a fost stângace și greoaie, grupurile s-au compus anapoda, replicile au fost rostite elementar, fără adresă. Finalurile de tablou s-au produs — toate — pe goluri de tensiune și chiar pe goluri materiale, după ce scena rămânea inertă și solitară clipe de-a rîndul. Nici o scenă, nici un schimb de replici n-au lăsat să se întrevadă nici măcar o scînteie de scînteie regizorală. Pe scurt: o totală absență de regie.

Cînd spectacolul e nevertebraț, cînd viziunea direcției de scenă nu-i imprimă coerență, și interpretarea actricească scade la jumătate. N-aș putea susține că Teatrul German din Timișoara dispune de actori de mare valoare; e o instituție tină, înjghebată pe pasiunea unor amatori devotați. Totuși, sînt și la acest teatru cîteva talente autentice. Ele și-au dat contribuția, fără să-și poată da măsura. Acesta e cazul Gerdei Roth (Anna) — sensibilă și inteligentă; al lui Rudolf Schati (Eppner Matz), care a salvat cît s-a putut salva din schematismul plat al figurii chiaburului; și, poate în mai mică măsură, cazul Helgei Sandhof (Maria), pentru prospețimea cu care a interpretat o țărăncuță romîncă. Pentru luminozitate expresivă l-aș aminti și



Scenă din actul I

pe Otto Grassl (Hans). Acceptabilă, ca intenție, încercarea de compoziție a lui Julius Vollmer (brigadierul Kovács), dar recuzabilă pentru abuzul de ticuri și de mișcări stereotipe. Mai interesantă și mai coerentă, compoziția tinerei Hella Sessler (Wawi), în rolul unei țărănci guralive și slabe de înger.

Pentru onoarea adevărului, în spectacolul submediocru *După furtună* a fost totuși ceva bun: muzica. Dansurile și cîntecele compuse, pe firul muzicii populare, de Richard Oschanitzki au răsunat armonios, cu multă expresivitate melodică și cu gentilețe. Și a mai fost un lucru bun: dansul popular din final, în jurul celui *Erntekranz*, cunună a secerișului și semn al belșugului, unde flăcării și fetele împletesc cu deosebită plasticitate, în mișcare, panglici roșii și albastre. Dar amîndouă elementele sînt, de fapt, extradramatice, nu fac parte din însăși structura literară a piesei, sînt doar coadjuvante.

Am mai văzut, înainte, și alte spectacole ale Teatrului German din Timișoara; toate au fost mai bune decît acest *După furtună*,

care marchează nu o batere a pasului pe loc, ci de-a dreptul o întoarcere spre mijloace și scheme de mult depășite. Se pune serios problema alinierii scenei germane din Timișoara la datele actuale ale frontului

nostru teatral, problema unei necesare îmbunătățiri și valorificări a resurselor viabile ale colectivului. Prima și cea mai spinosă dintre toate, aceea a regiei.

Florian POTRA

Imaginea unui teatru

Teatrul de Stat Pitești : *Viforul de Delavrancea* ; *Nici viu, nici mort de Dihovicinii și Slobodskoi* ; *Mormolocul* de C. Sincu și V. Nițulescu

Trei spectacole văzute consecutiv pe scena aceluiași teatru și cu aproape aceiași actori pot să dea o imagine despre nivelul artistic al teatrului respectiv. Impresiile se fundamentează cu atât mai temeinic atunci când spectacolele vizionate sînt, ca în cazul nostru, de o mare diversitate, solicitînd interpreților o largă capacitate de adaptare la ambianțe variate. Din acest punct de vedere și anticipînd asupra concluziilor spre care ne vor purta impresiile culese la Pitești, se poate spune de la bun început că teatrul acesta se prezintă ca un colectiv artistic bine articulat, care se poate încumeta să abordeze un repertoriu exigent, dar față de care sînt îndreptățite și exigențele critice. Nu trebuie să dea puțin, cine poate să dea mult...

*

Am văzut *Mormolocul* la cîteva ore numai după *Nici mort, nici viu* și m-a surprins neplăcut faptul că stilul și ritmul foarte potrivite de altfel în care s-a jucat comedia scriitorilor sovietici Dihovicinii și Slobodskoi au fost reiterate în *Mormolocul*. Cînd în lipsa din localitate a regizorului Dinischiotu, am înfățișat unora dintre interpreții această obiecție, mi s-a explicat că s-a urmărit să se afirme existența unui stil propriu al ansamblului de comedie al teatrului. Nu e locul și probabil nici nu este nevoie să discutăm asupra diferenței dintre „stil” și „manieră”, noțiuni cu totul osebite și care nu trebuie confundate. Este bine și de dorit ca fiecare din multele noastre formații artistice să tindă a avea un stil propriu, înțelegînd prin aceasta încercarea de a exprima frumosul cu mijloace care să nu semene cu ale altora. Dacă nu duc la exagerări și nu alunecă pe panta teribilismelor, asemenea năzuințe

laudabile trebuie încurajate. Dar similitudinea semnalată între stilul celor două inscenări amintite tine mai curînd de manieră (de manierism, ca să fiu mai precis)... Este cu totul altceva.

În afară de această observație de ordin general, *Nici mort, nici viu* satisface. Este fericită ideea de a prezenta „întimplarea comică absolut imaginară” a lui Dihovicinii și Slobodskoi într-un decor caricatural — semnat de Marga Ene-Bogdan —, cu o recuzită de dimensiuni exagerate; parcă văzută printr-o oglindă deformatoare și cu un machiaj care merge pe aceeași linie cînd este vorba de personajele asupra cărora se îndreaptă obiectivul satiric al autorilor. Stampila cît un ciocan, tocul cît un baston și toate celelalte elemente ale decorului și recuzitei contribuie la înfățișarea peiorativă a birocrației, cîștigă pe spectator, îl așază de partea autorilor, împotriva birocrațismului, și creează spectacolului un cadru sugestiv. Dar chiar acolo unde exagerările își au locul, e bine să se exagereze cu măsură. Astfel, prezența penibilă și inutilă în scenă a cosciugului, de-a lungul celei mai mari părți a spectacolului, ar putea lipsi cu folos, scutindu-l totodată pe Cristian Șerbănescu de jocul ieftin la care-l obligă.

Nici mort, nici viu este, de fapt, *Suflete de hirtie*. Am întrebat, ce a determinat conducerea teatrului să schimbe, vulgarizîndu-l, titlul atît de sugestiv al piesei și mi s-a explicat că „dacă nu e un titlu tare, nu vine lumea”. N-am crezut, și nu cred, în adevărul acesta. *Hamlet* n-a trebuit să se numească niciodată *Prințul detectiv*, sau *Strigoiul care vorbește*. Iar cele cîteva zeci de mii de locuitori ai Piteștilor n-au așteptat să se schimbe titlul operelor respective, ca să vină la Goldoni și