

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 spinoasă 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 pejorativă 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 *Strigoii 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



Scenă din „Mormolocul“

Molière, la Shaw și Ostrovski, la Cărgiale, Mușatescu, Horia Lovinescu, Lucia Demetrius. Statisticile care mi s-au arătat dovedesc și ele o creștere de la an la an a cifrei spectatorilor, infirmând deci recurgerea la trucaje, specifice impresarilor dubioși. Teatrul de Stat din Pitești (și celelalte teatre de stat) trebuie să ocolească asemenea procedee, care riscă să le transforme, după o bună vorbă a lui Romain Rolland, în „...teatre vechi, care nu au nou decît titlul“. Înșușindu-ne reflecția lui Romain Rolland, ne gândim nu numai la practica afixării pistol, proprie zarafilor care au stăpînit altădată teatrul nostru, ci și la repertoriu. Iată, de pildă, *Mormolocul*. Despre piesă s-a scris în aceste pagini. Nu voi reveni cu alte detalii. Tot ce am putut să înțeleg din cele trei acte nespuse de lungi ale piesei, dătează programului. De acolo știu că „...*Mormolocul* aduce în dramaturgia românească un tip de o rară frumusețe. Omul blind, bun, duios, modest, cinstit, om pentru care familia, munca, respectul față de semeni sînt lucruri sfinte“. Ce păcat că nașii unui om cu atîtea virtuți, îngrămădite una peste alta în program, dar care nu se comunică în piesă (unde eroul apare mai curînd un

imbecil, decît un personaj care a monopolizat atîtea calități), au fost atît de îngrați cu el. L-au botezat „Piculiță“ în loc să-i zică, ca unui om, Vasile sau Dumitru, sau, ca unui sfînt, Pafnutie sau Sisoe. Ba i-au mai dat pe deasupra și o poreclă, *Mormolocul*, care s-a schimbat în renume și a devenit titlu de piesă.

Vasile Crețoiu, suferînd încă și dator sieși cu o mai egoistă cruțare a glasului, se risipește cu dărnicie ca să dea viață unui hibrid. George Muscelanu, acest excelent actor de dramă, se străduiește și el să fie comic și nu se lasă pînă nu i se pare că a izbutit. Dumitru Dumitru, în jocul căruia mi s-a părut că descifrez embrionii unei vocații pentru personajele lirice ale repertoriului clasic, poartă prin scenă silueta astenică a fiului lui Piculiță, cu care ar fi trebuit să se întîmple foarte multe lucruri, dacã autorii nu l-ar fi pierdut pe drum, cu destinul lui și cu iubita lui cu tot.

*

Spectacolul care mi s-a părut că dă întreaga măsură a grupului de artiști din Pitești a fost *Viforul*, frumosul și atît de discutatul, cîndva, poem dramatic al lui



Scenă din „Nici viu, nici mort“

Delavrancea. Am simțit că transpunerea scenică a acestei opere a dramaturgiei noastre clasice s-a călît sub flacăra unei emoții patriotice, a unui suflu de pietate artistică. Mi s-a părut că intuiesc în grija fiecărui actor de a-și spune și de a-și trăi rolul, un respect plin de venerație pentru frumusețile de formă ale piesei și pentru crimpele de cronică dramatizată din cuprinsul ei. Se știe că, uzînd în modul cel mai liber de dreptul creatorului de a-și întemeia opera pe o viziune proprie (de la Corneille la Hașdeu, toți marii scriitori de istorie dramatizată au uzat de acest drept), Delavrancea a înfățișat în *Viforul* un Ștefăniță Vodă crud, nemilos, sanguin. Așa a și fost realizat de creatorul lui, Petre Liciu, care a repetat sub controlul autorului. Tot așa l-a interpretat Aristide Demetriad, pe care am avut privilegiul să-l văd în acest rol. George Musceleanu, interpretul piteștean al rolului, a încercat o corectare a viziunii, apropiînd-o de adevărul istoric. Atît cît i-a îngăduit textul, el s-a străduit să dea replicilor sale o nuanță conformă cu remarcabila pagină de analiză a rolului, semnată de el în program. În rîndurile pe care le scrie,

Musceleanu pregătește pe spectator pentru înțelegerea acestei noi concepții, subliniînd că „...gelozia lui Ștefăniță Vodă (aș fi scris *riuna*, nu *gelozia*), de a ajunge pe culmile cucerite de înaintașul său“, justifică excesele singeroase ale domnitorului care „a scris o pagină glorioasă ca voevod al Moldovei, a cărei putere a dăinuit de pe vremea lui Ștefan cel Mare și sub domnia lui“. Frumoasa concepție intelectuală a interpretului a fost credincios realizată pe scenă. I-aș cere însă lui Musceleanu să renunțe la unele atitudini excesive care, vrînd cu tot dinadinsul să fie plastice, nu izbutesc decît să umbrească remarcabila sa performanță artistică. Iată, de exemplu, în actul II, în scena cu Doamna Tana, Musceleanu se lipește nu știu cum cu fața la perete, sugerînd imaginea unuia care atîrnă spînzurat de un cui. Alte cîteva contorsiuni, care vor și ele să dea imagini plastice, rămîn la periferia intențiilor. E frumos ca totul să fie... frumos pe scenă, mai ales în teatrul clasic, de costum, unde atitudinile au o certă importanță artistică. Dar nici în teatrul clasic, oamenii nu trebuie să umble și să se miște decît tot ca niște oameni.

Alături de Ștefăniță Vodă al lui Musceleanu se situează creația patetică, zguduitoare, a lui Vasile Crețoiu, care a fost un Luca Arbore emoționant. Sînt încă mulți care și-l amintesc în rolul acesta pe Nottara. Cu alte mijloace, dar cu un important potențial dramatic, Vasile Crețoiu se poate felicita de a nu fi fost umbrît de amintirea strălucitului interpret al căruî rol l-a preluat. Vasile Crețoiu va trebui însă să fie atent cu unele detalii care surprind neplăcut sau nedumiresc pe spectator. Gestul pe care Luca Arbore îl face în clipa cînd înțelege că va fi decapitat și cînd, ducînd palma deasupra propriului său gît, o lasă să cadă ca tăișul unei securi, mi s-a părut de un gust îndoielnic. Nu numai pentru că nu este în nici într-un fel legat de text, dar și pentru că nu e justificat de necesitățile organice ale rolului. Gestul se datorește unui exces al actorului care pare a voi să traducă prin mijlocirea lui o reflecție (un subtext) al personajului: „știu, acum o să-mi facă „bîc“... o să-mi taie capul“. Să mă creadă Vasile Crețoiu, efectul e ilar. Este de asemenea necesar ca actorul să-și pună următoarea întrebare: de ce rămîne cu

sabia la cingătoare, în scena dinaintea ducerii la moarte, după ce Luca Arbore împarte prietenilor tot ceea ce are asupra lui, iar ultimului dintre ei îi spune: „...pentru tine nu mi-a mai rămas decât un sărutat“? Cui vrea Vasile Crețoiu să dea Luca Arbore sabia? De ce nu o lasă la recuzită, în culise, pentru ca, într-adevăr, să nu-i mai rămână nimic de dat ultimului dintre prieteni? Asemenea scăpări din vedere, imputabile în aceeași măsură regizorului, care trebuie să aibă asupra spectacolului un control pînă la detalii, surprind neplăcut într-o realizare de nivelul *Viforului*, pentru care Ion Olteanu merită cele mai nerezervate elogii. Realizînd *Viforul* sub semnul unei noi înțelegeri a textului lui Delavrancea, dar cu venerație pentru autor, regizorul și-a alcătuit o distribuție fără discrepanțe. Tana, Oana și contele Irmski, interpretate respectiv de Eugenia Gheorghian, Ioana Ciomirtan și P. Culitză-Constantinescu, acoperă sectorul rolurilor feminine. Mogildici a găsit în Emil Cioșcova un interpret plin de haz comunicativ și care are în plus meritul de a nu aluneca niciodată dincolo de limita discreției. Tinărul Dem. Niculescu (pe care l-am identificat ca urmaș al unei familii de vechi,

devotați și modești slujitori ai Teatrului Național) a fost un Țugulea Moghilă foarte interesant. Vocea, ținuta, privirile, totul a corespuns pe deplin. Judecînd în lumina acestui rol, Dem. Niculescu mi se pare sortit unei largi utilizări în teatrul clasic și modern. O selecție în mulțimea celorlalți interpreți e anevoioasă. Au cu toții meritul de a fi adus o contribuție personală, dar și de a se fi sudat într-un spectacol unitar, convingător și emoționant. Unele scene, chiar de însemnătate secundară, se valorifică datorită interpretării, ca de pildă pregătirea vinătorii, unde interpretii fiilor lui Luca Arbore (Constantin Zărnescu, D. Dumitru și N. Nicolae) cuceresc, printr-o avîntată prezență tinerească. Decorurile sugestive și liniare ale lui Al. Olian, costumele bogate și sobre, executate după schițele lui I. Orleanu, machiajul excelentului Romaniță, ca și colaborarea devotată a grupului de tehnicieni ai teatrului, au făcut din *Viforul* un spectacol pe care îl socotesc deosebit de valoros și pe care cu multă plăcere aștept să-l revăd la București.

Timpul dintre spectacole l-am petrecut între culisele teatrului, în cabine și în

Scenă din „Viforul“



ateliere. Am putut să-mi dau astfel seamă cât de legați sînt actorii și tehnicienii piteșteni de teatrul pe care îl slujesc. Mi-au vorbit cu toții despre sprijinul larg pe care Sfatul Popular local îl dă acestui teatru, instalat astăzi într-o sală încintătoare și dotat cu o scenă largă, căreia nu-i lipsește aproape nimic din ceea ce constituie zestrea modernă a tehnicii teatrale. Toate acestea, ca și calitatea spectacolelor, ca și ținuta cuviincioasă în care publicul vine la spectacole, m-au făcut să nu simt nici un moment că mă aflu într-un teatru căruia i s-ar putea aplica pecetea „provincială”. Este cu deosebire îmbucurătoare această constatare, pentru că ea arată că teatrele noastre din regiuni tind să se lepede de tot ceea ce constituia, în trecut, o penibilă caracteristică a lor. Interpreți valoroși, cum este Cristian Șerbănescu (cu un joc tehnic provenit dintr-o lungă experiență scenică), sau ca Elefterie Mihalache (pe care l-am găsit într-un remarcabil progres), sau ca Telly Barbu (al cărei joc luminat de inteligență l-am apreciat atît în *Suflete de hirtie*, cit și în *Mormolocul*) și mulți alții se devotază unei munci nobile. Ca și pu-

blicul local, vizitatorul ocazional plecînd din mijlocul lor duce cu el bune impresii.

Sergiu MILORIAN

Codicil. Între două spectacole am asistat la o reprezentație a teatrului de păpuși. Sala e improprie și justifică gluma pe care piteștenii au scornit-o pe seama acestui teatru. Ei pretind că mamele cînd vor să-și disciplineze copiii îi amenință: „dacă nu ești cuminte, te duc la teatrul de păpuși”. Judecînd după *Privighetoarea*, extrasă lamentabil de Ilie Stanciu după Andersen, gluma se poate extinde și la nivelul artistic al teatrului, nu numai la lipsa lui de confort. Probabil că pînă cînd vom avea prilejul să revenim, atît sala cît și măiestria minutorilor de păpuși (care sînt totodată și interpreții rolurilor) vor fi satisfăcătoare. Cităm totuși, dintre minutorii interpreți, pe Vali Mihalache și pe Silvia Constantinescu, care se distanțează de ceilalți, cum și — pentru acompaniamentul la pian — pe Elena Panaitescu.

S. M

Neglijarea mesajului

Teatrul de Stat Reșița: *Jocul de-a vacanța de Mihail Sebastian*

„Imaginația imită. Spiritul critic este cel care creează”, scria Oscar Wilde, pe ton de paradox. Nu știu dacă *Jocul de-a vacanța*, prima piesă a lui Mihail Sebastian, este rodul imaginației febrile, plastice, evident supusă totuși canoanelor genului, sau al spiritului său critic de sensibil și lucid observator — dar regizorul acestei piese trebuie negreșit să țină seama de acel factor creator, important în cîntărirea valorilor pe care îl elogia prizonierul din Reading-Court.

Există în această comedie lirică dîncolo de pitorescul unor eroi, de ineditul fermecător al unor situații, de inteligența replicii, un ascuțit conținut critic adresat unei lumi meschine, sordide, pe care eroii doresc cu orice chip s-o părească. Tema evadării, a ieșirii din cadrul unei lumi în care doar nebunii sînt înțelepți și înțelepții par nebuni, așa cum se autocaracterizează cu un umor delicat eroii în scena apariției călătorului

cu nevastă, întrece în *Jocul de-a vacanța* limitele unui drăguț joc sentimental care a antrenat trei bărbați și o femeie. Superficial privită, piesa ar putea fi o ușoară comedie sentimentală, cu un sfîrșit lipsit de happy-end — destul de ingenios și capabil să alimenteze melancoliile. Fără a-i supralicita protestul social, totuși *Jocul de-a vacanța* sau „jocul de-a fericirea” ascunde în germene o dramă, dramă frecventă în literatura noastră, a neadaptării intelectualului, a neputinței individului de a-și găsi fericirea în lumea burgheză meschină. Prima piesă a lui Mihail Sebastian conține un profund fior tragic care plutește în afara piesei, mai bine zis în afara acțiunii în sine. Este această idee a jocului, a caracterului trecător, convențional, al intrigii, care trebuie acceptat ca atare în numele frumosului, în numele unei fericiri absolute care conține toate aspirațiile către