

# CRONICA DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL GIULEȘTI

**ZAMOLXE**

de Lucian Blaga

Data premierei : 16 decembrie 1976.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : IOSIF HERȚEA. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR și SERGIU ANTON.

Distribuția : GELU NIȚU (Zamolxe); CORADO NEGREANU (Magul); ION VILCU (Vrăjitorul); CONSTANTIN COJOCARU (Ciobanul); IRINA MAZANITIS (Zemora); ION PAVLESCU (Cioplitorul); JORJ VOICU (Ghebosul).  
În alte roluri: MUGUR ARVUNESCU, OLGA BUCĂȚARU, ȘERBAN CELEA, ILEANA CERNAT, ION CHIȚOIU, ANA CICLOVAN, MIRCEA N. CRETU, GEO COSTINIU, MIRCEA CRUCEANU, ATENA DEMETRIAD, SERGIU DEMETRIAD, MIRCEA DUMITRU, CORNELIU DUMITRAȘ, SABIN FĂGĂRAȘANU, DORINA LAZAR, VICTOR MAVRODINEANU, TATIANA OLIER, SEBASTIAN RADOVICI, MIHAIL STAN, RADU GH. ZAHARIA.

*Zamolxe*, poemul dramatic pe care autorul l-a subintitulat „mister păgîn”, dezvoltă elogiul vitalismului în ample armonii dialogale. Departe de a fi o dramă istorică, prima piesă

a lui Lucian Blaga transpune în imagistica jocului scenic viziunea despre lume a unui poet însetat de „dezvărginare” și pentru care viața „murmură... ca un izvor năvalnic într-o peșteră răsunătoare”. Pe de altă parte, elementele peisajului traco-dacic, geologice și antropologice, sînt absorbite, cu necesitate, într-o operă dominată de bucuria comunicării dintre om și natură. Răspunzînd nevoii de obiectivare a tumultului liric din volumul de debut („Poemele luminii” — 1919), Blaga își construiește, firească, doi ani mai tîrziu, cea dintîi dramă a entuziasmului cosmic, în decorul „spațiului mioritic” și în lumina vremilor de obîrșio a unei „matrice stilistice” autohtone. Nu o singură dată, și nu numai în esecistica sa filosofică, Blaga avea să sublinieze relația profundă dintre avîntul cunoașterii și factorul mediator al spiritualității naționale, ca în memorabila „Biografie” din volumul „Lauda somnului” :

„Închis în cercul aceleleași vetre  
fac schimb de taine cu strămoșii,  
norodul spălat de apă subț pietro.”

Povestea dramatică a lui Zamolxe, profetul unei religii care înlătură zeii în favoarea cultului panteistic al misterelor vieții, este tratată în mod parabolic. Gonit mai întîi de oameni și retras în munți, unde a văzut „ce-i cheag în haos și ce-i simbură în fruct”, eroul, sătul de visare, se reîntoarce în „pătimile” oamenilor, se decide să reîntre în climatul trăirilor febrile care unifică omul cu marea natură. Încercarea Magului, apărător al vechii religii, de a-l anihila pe Zamolxe-omul, trecîndu-l în galeria zeilor inerți, are un succes efemer. Ucis în clipa cînd își dărima propria statuie, Zamolxe comunică oamenilor entuziasmul unei credințe fără idoli. Jertfa acestui profet ardent redă strălucire „visului

inalt" de contemplantare a „furtunilor de lumină" pe care le dezlanțuie marele Orb, simbol al veșnicei renașteri a lumii din resursele ei adânci, ineputabile.

Cum s-a mai observat, nici Zamolxe, ca purtător al programului filosofic blagian, și nici Magul, ca adversar al acestuia, nu aparțin epocii getice, deși sînt proiectați, cu justificare artistică, pe fundalul acelei „protoistorii". Cei doi termeni principali ai conflictului de viziuni (zămislîți în linia „ideilor-forțe" ale teatrului expresionist, pe care Blaga le elogia prin 1925) se distanțează mai ales în plan spiritual. Deși — în textul lui Blaga — Magul aparține, ca și Zamolxe, poporului dac, el înțelege mai puțin Firea acestuia decît Cioplitorul grec, pătrunzător reprezentant al umanismului elin. Deosebit, prin natura sa echilibrată, de „păduratecii" în mijlocul cărora lucrează, Cioplitorul descifrează admirativ exuberanța nestăvilită a unui neam care „nu trăiește, ci se trăiește".

Tocmai spectacolul exploziv al acestei ardențe existențiale face farmecul piesei *Zamolxe*. Simburele mitic al poemului se dezvoltă prin versul teatral, într-o îmbinare inspirată a cuvîntului cu proiecția vizuală. În prima parte a dramei, monologurile „din munte" ale lui Zamolxe alternează cu dialogurile pasionale ale grupurilor de oameni din vale. Pe măsură ce eroiul însingurat simte chemarea semenilor, frămîntarea celor care-l așteaptă crește și limbajul lor devine efervescent. Scena culesului viilor (tablou al germinației biruitoare), care deschide actul al II-lea, culminează cu jocul bacantelor, joc întreținut de extazul elipei în care moartea este covîrșită de viață. Momentul de vîrf al actului urmărește il constituie întîlnirea dintre Zemora, „fecioara proaspătă ca diminețile de toamnă", și Zamolxe, smuls din meditația singuratică și decis „să ia în spate soarele și să-l coboare în văi".

Scenă după scenă, chiotul dionisiac cucereste teren, sfîrșind prin a înlătura opreliștile pe care idolatrii le ridică între om și pulsația nezăgăzuită a naturii.

Ca și celelalte opere, lirice sau dramatice, ale lui Blaga, poemul teatral *Zamolxe*, conceput în perspectiva unei înțelegeri spiritualiste a lumii, nu poate fi despărțit de respingerea drumului raționalist al cunoașterii. Poet vitalist de o forță impresionantă, autorul „Poemelor luminii", a opus procesului degradării vieții sufletești (proces adînc resimțit de generația ieșită din tranșeele primului război mondial) varianta — deficitentă în planul gîndirii și acțiunii sociale — a exaltării trăirilor „autentice", într-un sens — după cum se știe — descins din nelișițiile „filosofiei vieții".

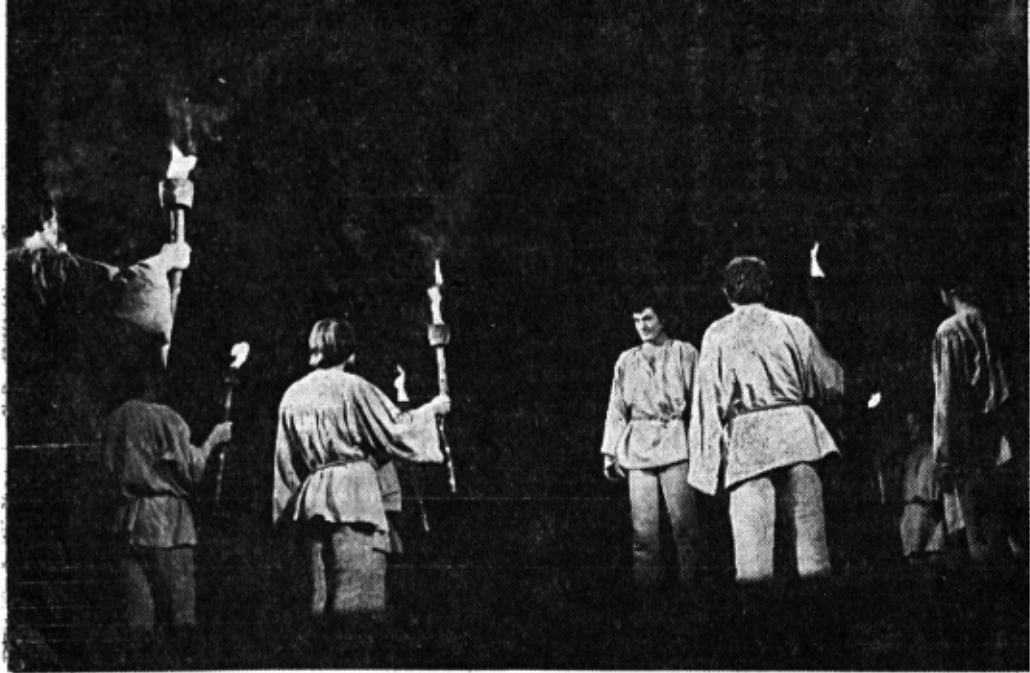
Dar puritatea interioară a glasului poetic, ca și amploarea umanistă a cîntecului, asigură vocației creatoare a lui Blaga neobișnuite posibilități de afirmare. *Zamolxe* se situează printre cele mai luminoase pagini ale acestui

mare scriitor. O luminozitate care, deși nu ținește din optimismul militantismului social, n-are nimic de-a face nici cu idilismul conciliant față de antiumanismul burgheziei. Însotită de absolut, drama *Zamolxe* este un poem solar, o „anecdotală cosmică", care cuprinde, în substanța ei, credința în disponibilitățile morale ale omului.

Inserierea oricăreia dintre dramele lui Lucian Blaga în repertoriul unui teatru contemporan pune din nou chestiunea *teatralității* acestor creații și, prin extindere, a viabilității „teatrului poetic", în general. Încă o dată, se cuvine să amintim că prejudecata „teatrului de acțiune" a fost de mult abandonată în literatura dramatică modernă. Există un *dinamism al dialogului* de înaltă expresivitate și o forță de comunicare vizuală a acestuia, care înlocuiesc tehnica (de altfel ori exterioară) a „loviturilor de teatru". În ceea ce-l privește pe Blaga, și în mod special drama sa *Zamolxe*, experiența inovatoare a expresionismului a jucat un rol covîrșitor. Cucerit, după cum singur o mărturisea, de o modalitate dramatică atrasă de „deznodămîntul vizionar", autorul „misterului păgîn" privea cu încintare dramele în care „inițiativa e totdeauna în mîna autorului și înseși personajele sunt de multe ori numai acest singur „eu multiplicat". Această viziune lirică a teatrului capătă obiectivitate prin depășirea detaliului și prin ridicarea experienței individuale la esențial, la granițele genericii.

În *Zamolxe*, personajele nu se constituie ca individualități distincte, dar ocupă poziții clar reliefate în jocul magic al ideilor în acțiune. Autorul creează o tensiune dramatică subterană, cu izbucniri în acțiunea vizibilă, tensiune sprijinită pe o orchestrație care leagă imaginile vizuale cu dinamica interioară a dialogului.

Este, desigur, îmbucurător că Teatrul Giulești și-a asumat sarcina unei noi versiuni scenice a unei piese de Blaga. Nu ne putem îndoi că Dinu Cernescu, regizorul spectacolului, a înțeles că teatralitatea textului trebuie dezbăluită odată cu forța cuvîntului poetic și în nici un caz prin contrazicerea poematismului dramei. Într-o scurtă declarație tipărită în programul de sală, directorul de scenă comunică spectatorilor că s-a condus în munca sa după „legile poeziei sau mai exact ale poemului vizual" și că „drumul spectacolului" s-a realizat prin „asociații sonore, suprapuneri de metafore, trecerea continuă din real în idee". Într-adevăr, privită în ansamblu, recenta montare cu *Zamolxe* impresionează prin construcția sa de coral dramatic, în care sonoritatea modulată a textului pare a fi degajată organic de mișcarea grupului de actori-recitatori, în ritmul unui ceremonial pătruns de însemnătatea fiecărui gest. Grupul de coreuți, cu care Dinu Cernescu a lucrat atent și minuțios, izbuteste să comunice sălii frumusețea versului blagian. Merită să detașăm, dintre acești interpreți



Scenă din „Zamolxe“. În mijloc, Gelu Nițu

care reliefează „colectivismul spiritual“ al partiturii dramatice, pe Corneliu Dumitraș, Sebastian Radovici, Sabin Făgărășanu, Mihail Stan. Nu putem reproșa nimic nici grupului feminin al ansamblului, dar — din păcate — regia a redus excesiv rolul „bacantelor“, restrângând, astfel, dimensiunea dionisiacă a jocului și văduvind spectacolul de câteva scene de o înaltă valoare poetică.

În privința raportului dintre text și spectacol, ar mai fi necesare câteva observații. Este cu totul legitimă tendința regiei de a realiza în varianta scenică unele reduții și chiar, atunci când o cere buna conturare teatrală a valorilor poemului, de a proceda la unele intervertiri în succesiunea scenelor. Ni se pare, în orice caz, validată artistic ideea alcătuirii — din elemente aparținând textului — a unui prolog în care spectatorul „vede“ momentul izgonirii inițiale a lui Zamolxe de către oameni. Este mai greu de înțeles ce l-a îndemnat pe regizor să sărească două dintre *principalele* roluri ale piesei: cel al Zemorei (personaj luminos, adică semnificativ) și cel al Cioplitorului, pe care Blaga l-a creat ca interlocutor esențial în dialogul dintre două „culturi“: mentalitatea clasicismului atic față cu naturismul dacic. Aplaudăm ideea regizorală a introducerii, în marginea dialogului, a îmbrățișării simbolice care-i unește — pentru o clipă — pe Za-

molxe cu Zemora, dar ne apar inacceptabile modificările unor replici (în convorbirea dintre Mag și Cioplitor, dar și în alte scene); nu mai puțin, introducerea unor fraze care nu-i aparțin lui Blaga, cu consecințe asupra finalului piesei. Asupra acestor intervenții, de care piesa unui mare poet nu simte, în nici un caz, nevoia, directorul de scenă trebuie să mediteze cu responsabilitatea profesională care-l caracterizează.

Lucrul regizorului cu actorii, concentrat pe sudura mișcărilor de ansamblu, n-a neglijat *spunerea* semnificativă a versurilor. Respectând, fiecare, linia distinctivă a rolului său, doi dintre interpreți impresionează în mod deosebit: Ion Pavlescu (Cioplitorul), sobru și elegiac, Constantin Cojocaru (Ciobanul), exteriorizând stilizat demonismul dureros al personajului. S-au apropiat considerabil (dar nu fără unele simplificări) de sarcinile lor Corado Negreanu (Magul) și Ion Vilcu (Vrăjitorul). Din păcate, rolul lui Zamolxe a fost încredințat unui actor (Gelu Nițu) încă nepregătit pentru o partitură atât de complexă. Juvenilitatea sa liniară n-a permis nuanțarea principalelor monologuri ale piesei, acționând pozitiv numai în câteva dintre ciocnirile de un dramatism vizibil. Irina Mazanitis, deservită și de masiva reducere a textului din piesă rezervat Zemorei, a trecut prin scenă fără a ne atrage atenția.

Poemul lui Lucian Blaga trece rampa, se face auzit și emoționează publicul, datorită — în primul rând — virtuților ansamblului coral, care conduce linia spectacolului și captează interesul sălii. Excelentele prelucrări muzicale (compozitor, Iosif Hertea) pătrund adânc în desfășurarea scenică a poemului, subliniind concepția regizorală, care a acordat o maximă importanță raporturilor operei lui Blaga cu creația populară anonimă. Efortul stilizator al scenografiei lui Mihai Mădescu, cu soluții simple, dar ingenioase, se caracterizează, de asemenea, prin căutarea sensibilă a filiațiilor folclorice, proprii unuia dintre textele fundamentale ale dramaturgiei românești.

V. Mîndra

# REDUTA

de M. R. Iacoban

## ■ TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

Data premierei: 10 decembrie 1976.  
Regia: SANDA MANU. Decorurile:  
PAUL BORTNOVSCHI. Costumele:  
GEORGE DOROȘENCO. Ilustrația mu-  
zică: GEORGE RODI-FOCA.

Distribuția: TEOFIL VĂLCU (Corio-  
lan Ionescu); DIONISIE VITCU (Șer-  
ban, „primarul” Plevnei); SILVIA  
POPA (Ela-Eleonora Nica); CONSTAN-  
TIN POPA (Anghel Sireacu); ADRIAN  
TUCA (Vasile Vasile); GHEORGHE  
MARINCA (State Zamfir); SERGIU  
TUDOSE (Emil Copilu); FLORIN  
MIRCEA (Domipian Ciuchete).

Noua scriere dramatică a lui Mircea Radu Iacoban este inspirată din evenimentele și de eroii marelui Război pentru Independență din 1877. Nu e, totuși, propriu-zis, ceea ce s-ar numi o piesă de evocare istorică, deși cîțiva dintre eroii dramei au fost și eroi pe cîmpul de luptă și trimit, prin biografia și destinul lor — și prin acțiunile lor dramatice — la istoricele lor fapte de arme. Mircea Radu Iacoban se ferește de imagini de Epinal sau de reconstituiri vișoroase, de scene și figuri cu rezonanță demonstrativ-patetică. (Face oarecum excepție tabloul-prolog, deosebit și stilistic de drama în sine.) Autorul dezbate, ca să zic așa, pe marginea evenimentului, nu

evenimentul, ca atare. Problema și conflictul *Redutei* se deplasează din zonele epopeii pentru a privi, a înfățișa și comenta — cu indignare, dar și cu o doză bună de umor reparator — modul cum epopeea a putut fi exploatată, pînă la înjosire și mutilare, de beneficiarii ei imediați, de politicienii, pescuitori în ape tulburi, ai regimului instaurat îndată după eucerirea Independenței. Mircea Radu Iacoban nu se pretinde, ca artist al condeiului, un istorician (cu toate că lucrarea lui este, pînă în adîncuri, rod al unor scormoniri în documentele vremii); el e, mai degrabă, un cercetător și un analist al modului cum istoria pătrunde în conștiințe, al relațiilor etice dintre om și istorie. Din acest unghi de vedere, *Reduta* denunță felul cum, sub presiuni politicianiste, adevărul istoric a putut fi, de-a lungul vremii, mistificat (în legătură cu actele de eroism ale personajelor principale din piesă) și cit de greu, pînă la tragic și ridicol, a putut fi, sub semnul intereselor politicienești ale trecutului, efortul — pînă la urmă zadarnic — de a rupe vîlul mistificării și de a repune adevărul istoric în drepturile lui. Într-o privință — subtextual și pretextual —, act reparator față de viață, față și faptele nefericitului Candiano-Popescu, rămase pînă azi mult și pe nedrept caricate în memoria noastră, drama *Redutei* este, în esență, o pledoarie pentru adevăr, pentru reabilitarea celor căzuți victimă mistificării.

Ferită de ispitele frescei, închizîndu-și dezbaterea în cadrele unor ciocniri de atitudini, de idei și de caractere, cu parcimonie selectate, pentru a lumina, totuși, datele și culoarea socială a vremii, noua lucrare a lui Iacoban s-a bucurat de subtil-nuanțată artă regizorală a Sandei Manu, de caligrafia prestigioasă a desenului scenografic al lui Paul Bortnovschi (întregit de inspirată linie a costumelor, reconstituite de George Dorosenco) și de un mînușchi nu mai puțin prestigios de interpreți ai Naționalului ieșean. Planul desfășurării dramatice e înclinat în jos și duce spre prăbușirea eroilor. Doar printr-un efect de compensație, produs de virtutea purificatoare a perspectivelor din care privim astăzi trecutul, drama se încheie, totuși, apoteotic. Sub raportul efectelor imediate, însă, un asemenea plan de desfășurare e riscant și de natură să ducă la slăbirea nodurilor tensionale, dacă nu chiar la destrămarea lor. Și, neîndoiros, marea calitate a regiei Sandei Manu — dincolo de valorile de amănunt — ce-i sînt proprii — constă în impulsul suitor (prin marcarea semnificațiilor) dat cursului coborîtor și destrămător de tensiune al acțiunii dramatice. Teofil Vălcu, interpretul eroului (Coriolan Ionescu), a „coborît”, la rîndu-i (totuși, înălțîndu-se), de la siguranța de sine la uimire, nedumerire, la minie și îndărătnicie, pînă la conștiința chinuită a neputinței, însoțită, însă, pînă în ultima clipă, de neînduplecare, în lupta cu mineiuna, cu propagatoriile ei, cu batjocura adversarilor politici, cu pierderea încrederii prietenilor, cu izolarea lui de lume, cu abandonarea lui

de către lume, apoi, cu propriile lui slăbiciuni, cu boala și cu vârsta... Forța interioară, de variate accente, a unei îndrjiri crescînde, pe măsură ce era mai puternic, mai implacabil întîmpinată și apoi încercuită de vrăjmășie, i-a înarmat și luminat acest dificil joc, în contratimp, al rolului. Ceilalți protagoniști sînt destinați unor mai docile traiectorii dramatice; ei au evoluat subliniind, cu prezența și culoarea lor umană, climatul tragic și trist-comic în care se frînge și se stinge eroul. Dionisie Vitcu a fost un „primar” de circumstanță al Plevnei, umbra pitorească, de bun-simț și de resemnată înțelepciune populară, a lui Coriolan; Adrian Tuca a fost, în soldatul erou Vasile Vasile, o efigie a simplității demne, a eroismului fără zorzoane, uimit și neîncercător în ele. Opuși lor, Sergiu Tudose (în Emil Copilu) și Florin Mircea (în Domițian Ciuchete) au înfățișat oameni ai culiselor politicianiste și ai presei, unși cu toate alifiile intrigii, bîntuiți de toate interesele meschine, dedați la impostură arogantă ori la insinuare nevrednică, și au aruncat o violentă pată de culoare asupra climatului abject în care se complăceau. Liant aparent al celor două lumi — a cinstei și a mistificării — Silvia Popa, în rolul Eleonorei Nica, a străbătut drama, firav dezarmată și derutată, îndurerată de slăbiciunile și pripele eroinei ce încarnează, fermă, însă, dar nu și părăsind linia unei permanente gingășii personale, în decizia finală de a continua lupta pentru „recucerirea Redutei”...

Un spectacol de netăgăduit bune însușiri, cu care Teatrul Național din Iași marchează startul lucrărilor închinat mariei aniversări, din acest an, a Centenarului Independenței.

**Florin Tornea**

## ■ TEATRUL DRAMATIC „BACOVIA” DIN BACĂU

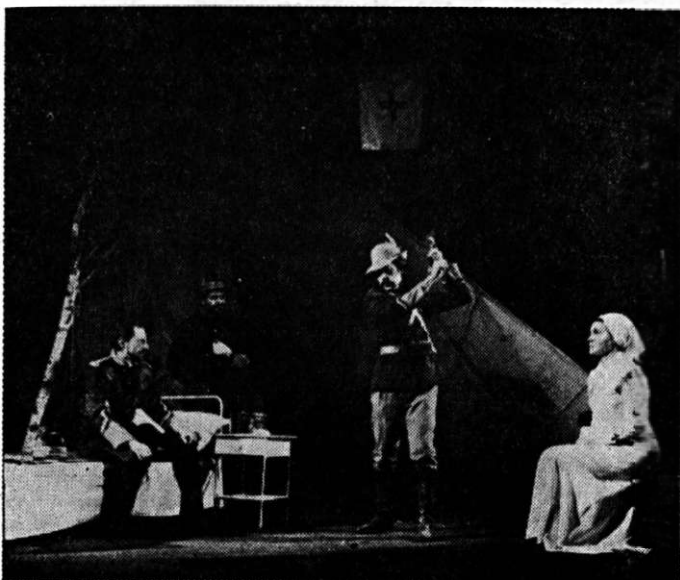
Data premierei : 4 decembrie 1976.

Regia : GHEORGHE JORA. Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : STELIAN PREDA (Aureliu Ionescu) ; CONSTANTIN COȘA (Șerban) ; ANCA ALECSANDRA (Eleonora Nica) ; MIHAI DRĂGOI (Anghel Sireacu) ; GEORGE SERBINA (Vasile Vasile) ; LIVIUS RUS (State Zamfir) ; LIVIU MANOLIU (Emil Copilu) ; DORU ATANASIU (Domițian Ciuchete).

Cea dintîi versiune scenică a *Redutei* lui M. R. Iacoban, cea de pe scena Teatrului din Bacău, a confirmat, printr-un spectacol încărcat de sensuri, virtuțile piesei : potențialul ei sugestiv, rostul ei social activ, mobilizator.

Închinată eroismului și jertfelor române de la Grivița, *Reduta* reprezintă, în esență, ceea ce, atât de precis, de limpede și de lapidar spune autorul ei : „teribilul destin al contradictoriului Candiano-Popescu, pus de soartă să recucerească, după decenii, o redută do mult luată”. Lucrarea este riposta contemporană, cu valoare nu numai documentară, dar și dramatică, ripostă autentică, vibrantă și convingătoare, dată de M. R. Iacoban, spirit îndrăzneț și proteic, tuturor celor ce încearcă să denigreze și să falsifice adevărul, realitatea,



Mihai Drăgoi, Stelian Preda, George Serbina și Anca Alecsandra în „Reduta” de M. R. Iacoban



istoria. Acuitatea polemicii impune, în limitele cadrului și ale întâmplărilor piesei, mărturia unei conștiințe treze. Ea se constituie într-un avertisment tulburător, într-un îndemn patetic la înțelegerea dialecticii vieții și istoriei.

Realizat de Gh. Iora, în scenografia simplă și funcțională a lui Mihai Tofan, spectacolul băcăoan a urmărit să releve, cu sobrietate, într-o desfășurare cursivă, realistă, a acțiunii, cu remarcabilă sinceritate, motivul libertății și al independenței patriei, al fidelității față de idealul național; motivul trădării și al nedreptății, al revoltei și al solidarității, al decepției și al deznădejdiei, al însingurării și al eșuării; motivul speranței într-o lume mai dreaptă și mai bună.

Semnificațiile acțiunii, dincolo de datele conflictului, montarea băcăoană le-a desenat cu acuratețe și cu patos reținut. Se realizează, astfel, o legătură spontană între scenă și public, legătură întemeiată pe autenticitatea atmosferei și a personajelor, a relațiilor dintre ele. Angajate ferm și tensionat în afirmarea sentimentului patriotic, personajele evoluează în dramă și nu-și pierd din ardență și vigoare, nici în situațiile tragi-comice, generate de jocul abil-veros al politicienilor corupți. Am în vedere, mai ales, pe cei doi combatanți, soldatul Vasile Vasile și ordonanța Șerban. Chemați să-și dea viața și sîngele pentru țară, acești doi reprezentanți ai poporului ajung să fie negați și batjocoriți. Interpretarea viguroasă, impregnată de dramatism, dată de George Șerbina lui Vasile Vasile (pretextul în jurul căruia se încheagă toate firele dramaticului destin al ofițerului Aurelian Ionescu), a reușit să ridice personajul la valoare de simbol. O compoziție adevărată și foarte teatrală realizează și Constantin Cosa, în Șerban, așa-zisul „primar” al Plevnei. El dă viață chipului mualit și pitoresc al personajului, uzdind de umor blajin, de ironie, de dirzenie, de sensibilitate, spre a-și dovedi pasionată credință față de cauza dreptății, hotărîrea de a o sluji, cu neștirbit devotament, pînă la capăt. Dificilul rol al eroului Aurelian Ionescu este interpretat de Stelian Preda. Actorul a subliniat cu inteligență, cu finețe și cu măsură ambele ipostaze ale personajului: și cea a dirzeniei, a bărbăției patriotice, și cea a slăbiciunii ridicele. În singurul rol feminin al piesei, Anca Alecsandra joacă, pe cît de simplu și amuzant, prima ipostază, a tinerei timide și răsfățate, dar curajoase, pe atît de sensibil și dramatic, scenele maturizării și ale bătrîneții. Interpreta evidențiază voința eroinei de a-și răscumpăra greșeala și dorința ei de a încerca, așa caraghioasă și neputincioasă, cu candori de copil, să mai fie, totuși, de folos, continuînd, alături de credincioasa ordonanță, lupta cu adversarii iubitului ei, nedreptățit. Chipul unuia dintre acești adversari, Emil Copilu, ofițerul arogant și găunos, lipsit de

scrupule, a fost înfățișat cu personalitate, expresiv și incisiv, de către Liviu Manoliu. Dan Atanasiu l-a prezentat volubil, cu umor comunicativ, pe gazetarul corupt și arivist Domitian Ciuchete. Mihai Drăgoi și Livius Rus au sprijinit reprezentarea băcăoană prin participarea lor utilă, contribuînd la sublinierea forței morale a piesei și a spectacolului.

Valeria Ducea

## TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

# MOARTEA LUI VLAD ȚEPEȘ

de Dan Tărchilă

Data premierei: 14 noiembrie 1976.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.

Decorurile: VITTORIO HOLTIER.

Costumele: GEORGETA CARRA.

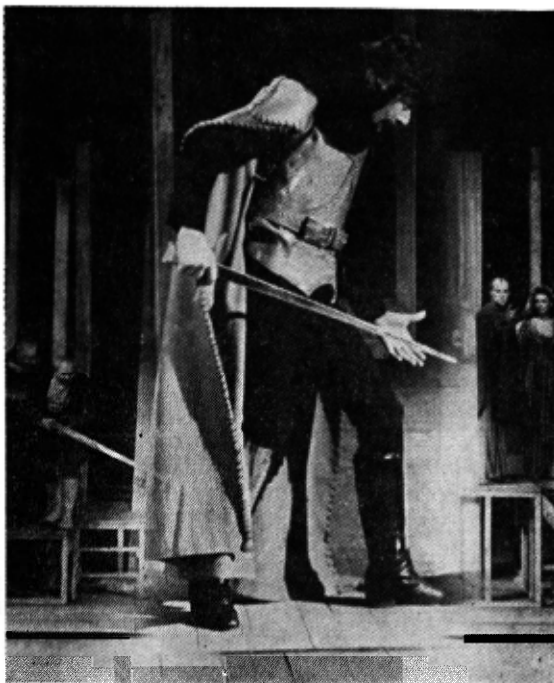
Distribuția: ION ROXIN (Vlad); ION FOCSA (Berivoi); ADRIAN VIȘAN (Urmes); FLORIN PRETORIAN (Ursu); DUMITRU IVAN (Cocora); ILEANA FOCSA (Baba); CARMEN ROXIN (Voica); ANGELA RADOSLAVESCU (Drusa); AUREL DUMINICĂ (Datco); PETRE TANASIEVICI (Călugărul); CORNEL POENARU (Ștefan cel Mare); EUGEN UNGUREANU (Matias Corvin); JULIETA SZÖNYI (Printesa); DEM. NICULESCU (Prelatul); SORIN ZAVULOVICI (Giskra); PETRE DUMITRESCU (Locotenentul); PETRE DINULIU (Selim); DUMITRU DRĂGAN (Hamza Pașa); CONSTANTIN STAVRIL (Cătavolinos); DUMITRU DIMITRIE (Călăul).

Începe, într-adevăr, să se limpezească istoria vieții, domniei, morții lui Vlad Țepeș. Cinci secole — de cînd a sfîrșit, uies, — istoria s-a împletit cu legenda, făurindu-i acestui

om de excepție, acestui principe, demn rival al strălucitului Mahomed al II-lea, imaginea, departe de adevăr, a unui despot setos de sînge, crud, dement, posedat de diavol. Bizantinii Laonic Chalcocondil și Ducas, maghiarul Antonius Bonfinius, dar și povestirile germane, și cronică austriacului Thomas Ebendorfer, și atîtea altele care au circulat în veacuri, de pe întinsul Rusiei și pînă în America, au deformat chipul și faptele acestui vrednic principe, apărător de țară și drept cîrmuitor. Vin, să repare lucrurile și să le așeze la locul cuvenit, scrieri noi, bazate pe cercetarea bogatelor izvoare documentare, multe cu caracter științific, altele cu caracter literar, cîteva piese. În ultimii ani, aa scris pentru scenă, despre Vlad zis Țepeș, Mircea Dele-Lerian, Paul Cornel Chitic, Mircea Bradu, Dan Tăchilă. Încercări... încercări... toate cu merite, nici una împlinită, capodopera dramatică despre Vlad se lasă încă așteptată.

Dan Tăchilă a mai cutezat un pas. E încă greu să desprinzi imaginea lui Vlad de țepă, de țepe, legendele se destramă anevoios, deși în țepă trăgea pe hoți și trădători și vărul său, Ștefan cel Mare, deși cu țepa pedepseau, la vremea aceea (și mult după aceea), destui principii și regi ai Europei. Dar încă un pas a fost făcut. Mai puține țepi, o mai atentă scrutare a documentelor vremii, un mai decis contur al portretului acestei personalități complexe. Din piesa-portret a lui Dan Tăchilă (harnic dramaturg, neolosit căutător de inspirație în istorie) aflăm un Vlad viteaz, iubitor de dreptate, luptător pentru ființa națională, doritor de pace, neînduplecat cu vrăjmașii. Părți din viața și, apoi, moartea lui Vlad ne sînt înfățișate cu respect pentru adevărul istoric, dar nu ca o strictă reconstituire scenică, de unde și unele abateri pe teritoriul ficțiunii; scenele sînt scrise cu o bună știință a legilor speciei, limba e firească, fără barbarisme izbitoare, dar și fără arhaisme forțate. Vlad e inteligent, cu mintea ascuțită, cumpănit în hotărârile sale, încrezător în oameni, deci iubitor de oameni, mîhnit cînd trebuie să pedepsească cu moartea, dar drept în hotărârile lui de judecată. Dan Tăchilă oferă o sugestie a conjuncturii istorice în care trăiește, luptă și moare acest brav principe al unei țări mici, aflată la răspîntia unor mari puteri încețate în bătălii. Chipuri anonime de boieri, doamne, călugări și oșteni, dar și figuri intrate în istorie, ca Ștefan cel Mare, Matias Corvin, Hamza Pașa, Catavlinos, revin sub pana lui Dan Tăchilă, într-o galerie colorată și vie, dominate însă de Vlad Țepeș, a cărui vrednicie este meru subliniată.

Regizorul Mihai Radoslavescu a realizat un spectacol curgător, echilibrat, cu înțelesuri limpezi, lipsit de artificii, străbătut de patos; Vittorio Gollister înalță un decor elegant, fără ostentație, cu mare putere de sugestie, creator de atmosferă, un decor suplu, cum cerea arhitectura textului. Conduși bine de regizor, au interpretat roluri care nu sînt toate foarte generoase, actorii de frunte ai teatrului pite-

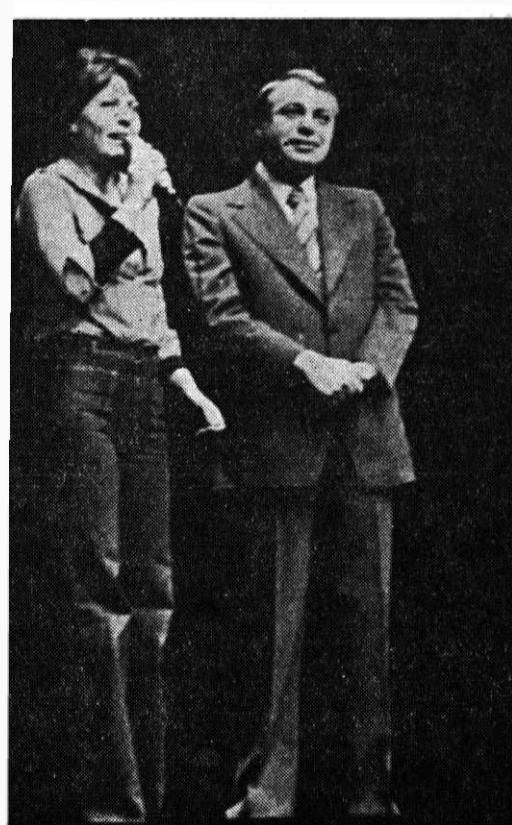


Ion Roxin (Vlad Țepeș)

tean : Ion Focșa — un boier versatil, Adrian Vișan — un boier credincios, Ileana Focșa — o interesantă compoziție, Carmen Roxin și Julieta Szönyi — grațioase doamne, Angela Radoslavescu — o apariție de un tulburător tragism, Cornel Poenaru — Ștefan cel Mare, tînăr și luminos, Eugen Ungureanu — Matias Corvin, elegant și rece, Dem. Niculescu — un prelat ca o veșnică amenințare. Vlad a fost înfățișat de Ion Roxin — mult semănînd cu portretele știute ale principelui, tumultuos, vajnic, tăios, răspicat, dar, din păcate, cu o vorbire bolovănoasă, gîfîitoare, cîntată, ca un actor de pe vremuri.

Virgil Munteanu





Gina Patrichi și Octavian Cotesu

## INTERVIU

### de Ecaterina Oproiu

Mă întreb dacă și cât îi plac Ecaterinei Oproiu aplauzele? Și vorbele de laudă, rostite sau scrise? Și complimentele, ei, da, complimentele? Fiindcă mă simt îndemnat, ea fost student al dumneaei (doar un semestru!), ca mai tânăr și mai modest confrate (în ale gazetăriei, firește!) și ca neostoit admirator, să-mi mărturisesc prețuirea nemărginită pentru două din multele dumisale calități: inteligența și îndărătnicia. Inteligența cu care, dintre idei, o alege pe cea mai prețioasă, o înșfacă, o desface, o dezgolește; și îndărătnicia cu care o urmărește, peste ani, până o supune, o propune și o impune. Iată, ideea privitoare la condiția omului de genul feminin, ideea emancipării definitive și totale a femeii, de cât amar de vreme o scoate din raftul dosarelor închise și o flutură ca pe un steag de luptă scump, în ciuda surisurilor masculin-analițioase ale confrăților. De ce, ne simțim tentați să întrebăm, de ce atita

televatură în jurul unei chestiuni care s-a rezolvat prin legile fundamentale ale țării și pe care epoca noastră nu o consideră altfel decât anacronică? De ce, din nou, despre condiția femeii, când femeia, ca om al societății noastre socialiste, nu e prin nimic prejudiciată în raport cu bărbatul, așa cum drept grăiește litera Legii? Drepturile femeii sînt azi drepturile omului dobîndite prin revoluție, sînt drepturile cetățeanului societății socialiste. Atunci, cu cine polemizează Ecaterina Oproiu, cu cine se bate ea, cu societatea, cu noi toți? Nu, categoric nu, ea poartă bătălia, o lungă și grea bătălie, cu mine, cu tine, cu el și cu ea, mai ales cu ea, cu femeia care crede că dreptul ei, odată consfințit prin lege, este și împlinit. Nu e totuna. Toate femeile au drepturi egale, dar nu toate știu să le folosească și, mai ales, nu toate vor să le folosească, așa precum toți avem dreptul să muncim, dar nu toți muncim, așa precum toți avem dreptul să gîndim înaripat, dar nu toți gîndim, așa precum toți avem dreptul să visăm, dar nu toți visăm. Doar aparența face din Ecaterina Oproiu un port-drapel al feminismului, în fond, ea luptă pentru emancipare, în înțelesul adînc, de formare, de evoluție superioară a conștiinței socialiste a omului societății noastre. Interviuurile ei, citite cu lăcomie în „Contemporanul”, recitate cu voluptate în volum, iată-le pregătite pentru scenă (prin piesa publicată de noi), iată-le urcate pe scenă (ce zic eu? pe scene!). interviuurile ei sînt polemici cu prejudecata, cu renunțarea, cu resemnarea, cu lenea, cu tot ce ține în loc ființa noastră de la emancipare. Reportera (cea din interviuri, nu cea dintre interviuri) e ofensivă, agresivă, chiar, sfredelitoare, iscoditoare, indiscretă, pentru că ea nu se mulțumește să capete răspunsuri care să-i confirme ideile, ci vrea cu tot dinadinsul să provoace interlocutoarei însăși întrebări, și, chiar dacă ea, reportera, tace, ea tace cu mîndria ascunsă că a provocat o avalanșă de întrebări (lăuntrice) și, uneori, de răspunsuri. Interviuurile ei — și ce rău îmi pare că, dacă nu toate cele din carte, măcar încă vreo două: Femeia triumfătoare, Vichița Porumbescu, nu și-au găsit locul pe scenă — interviuurile ei, zic, sînt mai mult decît interviuri, sau nu sînt numai interviuri, sînt și portrete ale omului contemporan, ale „omului de genul feminin”, cum zice autoarea, portrete cu tonuri vii, dar și cu tonuri întunecate, adică portrete adevărate. Prea puțin transfigurate artistic pentru a-și pierde atributele de autenticitate documentară, Primărița, Sudorița, Căluța și celelalte au valoare de argument în favoarea ideii că pentru emanciparea femeii lupta trebuie continuată; că, subtil și surd, prejudecățile operează și că orice strigăt în acest sens nu e un strigăt în desert. Persoanele intervievate — și ele rămîn persoane, nu devin personaje, deci nu capătă funcții generalizatoare — persoanele supuse tirului de întrebări al



Reporterei dezvăluie necesitatea ca opinia autoarei să se facă auzită. Dacă un vice tipă la un primar pentru că e femeie, dacă tovarășii de muncă ai Sudoriței nu văd în această femeie puternică și partea „moale-moale”, dacă O femeie la fin încă mai vrea să cadă la învoială cu Dumnezeu în problema ploii, dacă Mica nu și-a crescut destul de bine fetele — frunțase, altminteri — ea ele să înțeleagă că nu se cuvine, că nu e drept, să facă totul și pentru toți biata Mica, dacă Avocata gândește mecanic și se exprimă după șablon, dacă toate acestea, laolaltă, se mai întâmplă, încă se mai întâmplă, atunci Ecaterina Oproiu are nu numai dreptul, ci și datoria să ne pună față în față cu aceste realități. Subliniez că o confuzie e oricând posibilă: persoanele intervievate evoacă alternativ cu personajele Reporterei și Reporterului, care nu mai sînt cazuri, ci tipuri, indiferent de faptul că noi am fi tentați să le căutăm prototipurile. Într-un fel primiv, primim, gândim teatrul-document (într-un fel am privit *Caracterele* lui Monciu-Sudinschi) și într-altfel, teatrul-ficțiune. Reportera în acțiune (din interviuri) e una, Reportera de pe platoul televiziunii e alta, e altceva, e de altundeva. S-a întâmplat ceva ciudat, ceva neprevăzut, ceva greu de înțeles: Ecaterina Oproiu a vrut o legătură — dramatică — între interviuri, care sînt și rămîn de-sine-stătătoare, a imaginat (excellent, dealtfel) emisiunea Reporterei la televiziune, dar legătura s-a dezvoltat în legături strînse, prea strînse, care jugulează interviurile, care se dezvoltă parazitair precum iedera, sufocînd aproape mlădița susținătoare. De aici, impresia puternică de acțiune en trenă, de aici, și senzația de oboseală, de amorteală, din interferența unui plan tonic și vivace cu altul de *love-story*. Fiindcă duelul Reporteră-Reporter degradează în hărțuială feministă-antifeministă și, mai jos, în gîlceavă postmatrimonială. Excelent demarată, susținută cu argumente strălucite, ofensiva Reporterei obosește, obosește și fiindcă își epuizează argumentele, dar și fiindcă nu e stimulată. Între noi (bărbații) fie vorba, Reporterul e un adversar cam mărginit, cam meschin, și care uzează de argumente antifeministe vechi de un veac, de tipul „de ce n-ai văzut voi ce-a văzut Arhimede?” De la un punct, Reportera se bate cu nimeni. Reporterul, lipsit de replică, dă din colț în colț. Și atunci, se întâmplă altceva: ei devin Ea și El, ipostaze peste timp ale cuplului din vechea (și mereu proaspătă) *Nu sînt turnul Eiffel*, un cuplu destrămat, nu pentru că El vrea cămăși scrobite și mîncare gătită, nu pentru că Ea, în numele emancipării, ține gemul în pantofi și colecția de reviste în cadă, ci pentru că nici unul dintre ei nu a înțeles ce înseamnă „să fie alături la bine și la rău”. Dar asta e altă piesă, lucru lesne de dovedit dacă extragem din întreg părțile constituite din interviuri. Altă piesă și, din păcate, mult mai puțin interesantă...



Tamara Buciuceanu-Botez (Avocata)

## ■ TEATRUL „BULANDRA”

Data premierei: 18 decembrie 1976.

Regia: CATALINA BUZOIANU.  
Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: GINA PATRICHI (Reporteră); OCTAVIAN COTESCU (Reporterul); AUREL CIORANU (Secundul); LUCIA MARA (Tuți de la pupitrul); DRAGA OLTEANU-MATEI (Sudorița); ICA MATACHE (O femeie la fin); CATALINA PINTILIE (Nuțica); MIHAELA MARINESCU (Cate-luța); TAMARA BUCIUCEANU-BO-TEZ (Avocata); ADRIAN PINTEA (Vladimir); MARIANA MIHUT (Primărița); MIHAI MEREUȚA (Stînga-ciu).

...Și, din păcate, mult scoasă în evidență, mult apăsată în spectacolul Cătălinei Buzoia-nu, de pe scena Teatrului „Bulandra”. Paradoxal lucru, tocmai strălucita, dar absolut strălucita interpretare a fermecătoarei Gina Patrichi și a seducătorului Octavian Cotescu pune în lumină crudă acest cusur de structură al piesei. Tocmai impecabila lor tra-iectorie, tocmai fantezia lor explozivă, toc-mai subtilitatea lor de monștri sacri ai sce-nei noastre, nasc sentimentul de neîmplinire, sau de preaplin, pe care spectacolul îl lasă.



Mariana Mihut (Primărița)

Dar cum să reproșezi actorilor că sînt foarte buni, că sînt prea buni? Mă întreb cu teamă ce s-ar fi ales din spectacol dacă și celelalte interprete nu ar fi atins nivelul foarte înalt al Ginei Patrichi și al lui Octavian Cotesu. Din fericire, lucrurile stau astfel, că interviurile propriu-zise sînt, fiecare în parte, bijuterii de interpretare. Draga Olteanu-Matei (Sudorița), de un optimism robust, înimoasă, încrezătoare, surizătoare, deschisă la inimă, cum se spune, lăsînd treptat să răsară de sub salopeta unisex minicutele, apoi gulerașul unei bluzițe cochete, mulțumită de ce a realizat cu mîinile ei vrednice, dar tînjînd după dragoste... Ica Matache, caldă, simplă, cu o șiretenie de tîrancă isteată, cu credințele ei și prejudecățile ei, dar purificată prin dragostea pentru copii... Nuțica și Cate-luța, fete cu mîini de aur, prin care cunoaștem (admirabile portrete indirecte realizate de Ecaterina Oproiu) pe Mica cea de toate zilele și de toate nopțile, cu grijile ei și ale altora, și pe tovarășa Mureșan, care

se apleacă singură să ridice de pe jos o canulă și care dă cu ruș numai la plănare... Nuțica și Cate-luța, pe care le interpretează, cu voinție adolescentină și cu alinturi, Cătălina Pintilie și Mihaela Marinescu... Tamara Buciuceanu-Botez, ca niciodată reținută, precisă și neiertătoare cu eroina ei, alecătuită din vorbe mari și goale, din scheme de comportament, din vid sufletesc umplut cu bibelouri ieftine... și, alături (dacă nu împotri-vă), fiul ei (Adrian Pintea), care se vrea el însuși și care e mîndru pe Speranță... În sfîrșit, e Mariana Mihut, primar cu gropițe, băietoasă că-ți vine să-i sîruți mîinile, mocnînd minia, mișînd a plîns și făcînd explozie de te orbește și te convinge definitiv că nu-i de joacă cu femeile, chiar dacă tipul lor somatic... Mai e și Lucia Mara, foarte bună, mai e și Aurel Gioranu, foarte bun, mai e și Mihai Mădesu, scenograful, bun, dar pareă nu îndeajuns, dar iarăși mă întore și zic, ele, ele toate sînt, laokaltă, și fiecare în parte, la mare înălțime.

## ■ TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Data premierei: 15 decembrie 1976.  
Regia: VALENTINA BALOGH. Scenografia: VASILE BUZ.

Distribuția: ANCA LEDUNCA (Reporteră); VALERIU DOGARU (Reporterul); DAN WERNER (Secundul); NICOLETA OANCEA-CIUCULESCU (Tuți de la pupitrul); MINERVA D. AURELIU (Tanți); RODICA RADU (Sudorița); ELENA GHEORGHIU (Primărița); MIHAI CONSTANTINESCU (Stingaciul); GEORGETA LUCHIAN (Nuțica); ILEANA SANDI (Cate-luța); MARIA CIOCHINA-GOANȚĂ (Avocata); CORNEL DOGARU (Vladimir); MARINA BASTA (Doamna din pachet); IOSEFINA STOIA (O femeie la fin).

Nici o comparație nu e bună, fiindcă poate nedreptăți pe cineva, de aceea nu compar spectacolul Teatrului „Bulandra” cu cel al Teatrului Național din Craiova. Apropieri, însă, se pot face. Și delimitări. Spectacolul Valentinei Balogh e (în decorurile simple, elastic-încăpătoare și voit neutre ale lui Vasile Buz) curgător, așezat, cuminte. Accentul cade, decis, pe interviuri. Anca Ledunca, inteligentă, distinsă, întrecăbă cu discreție și ascultă

meditativ. A fost amuzant s-o vedem imitînd-o pe autoare în marele monolog de la început (cel ce fusese briliantul din coroana Ginei Patrichi), dar amănuntul ține de zona pitorescului și interpreta, prudentă și înțeleaptă, a părăsit jocul. A secundat-o discret, voit șters, Valeriu Dogaru-Reporterul. Iarăși paradoxal — dar paradoxul e în teatru la el acasă — deși sînt foarte buni amindoi, pentru că ciocnirea lor are aerul unei badinerii și pentru că povestea lor de dragoste se evocă și se consumă în surdină, interviurile propriu-zise capătă toată strălucirea. Rodica Radu e Sudorița vinjoasă, vrednică și veselă, și interpreta are cite ceva din datele eroinei. Elena Gheorghiu e o primărită mai aproape de plîns decît de împotrivire, Georgeta Luchian și Ileana Sandu sînt două tinere drăgălașe și naive. Maria Ciocînă-Goanță e o Avocată uscată, prefăcută, oportunistă, cu totul remarcabilă. Iosefină Stoia e () femeie la fin cu multă autenticitate, iar Marina Bașta e Doamna din pachet, foarte bună, dar acest interviu putea să lipsească, fiindcă ilustrează altă idee. Luminos, dar fără o strălucire de astru, împede de înțelesuri, spectacolul cruiovean onorează piesa și se urmărește cu interes, ba chiar cu plăcere.

Virgil Munteanu

## TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

# TIMPUL ÎN DOI

de D. R. Popescu

Data premierii : 22 decembrie 1976.  
Regia : ALEXANDRU TATOS. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.  
Distribuția : SILVIA POPOVICI (Emilia) ; CORNELIU REVENT (Silviu) ; EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Horia).

D. R. Popescu spunea într-un interviu că există piese care dau douăzeci de răspunsuri la nici o întrebare și piese care pun întrebări grave, esențiale, lăsînd întreaga răspundere și întreaga încredere pe seama spectatorilor, în

stare să găsească răspunsurile cele mai înțelepte, cele mai adevărate.

În cazul pieselor lui D. R. Popescu, întrebarea fundamentală : *Cum trăim ?* Ce facem, ca existența noastră să nu fie un șir de erori ? Cum facem, ca ființa noastră să se justifice în contextul social, prin acte de etică ?

Cum a evoluat această întrebare în dramaturgia lui D. R. Popescu nu putem, încă, ști, din mai multe motive, dintre care cel dintîi e că nu avem informația exactă a cronologiei operei acestuia. De la debutul său și pînă azi, D. R. Popescu surprinde mereu, și, din păcate, nu numai prin ineditul ideilor sale și prin particularitatea stilului, ci și prin mari oscilații de calitate.

*Acești îngeri triști. Pasărea Shakespeare. Balconul*, aparțin unui ciclu. Bun. Dar *Cezar. Măscăriciul pirailor ?* Dar *Piticul din grădina de vară ?* Dar, în sfîrșit, *Timpul în doi ?*

*Timpul în doi* și-a anunțat prezența cînd *Balconul* părea să pună capăt unei preocupări pe cale să devină obsedantă, și e, dintr-odată, altceva. Este piesa-parodie, este piesa-pamflet, care vestește existența legănată în visuri deșarte și fade, este piesa care condamnă bovarismul, este piesa care, implicit, reabilitează sau, mai bine zis, scoate în evidență (pentru că nu despre reabilitare poate fi vorba, ci despre restituire, în numele adevărului) viața simplă, obișnuită, cu aspirații, dar fără arivism, cu visuri, dar fără himere. Este povestea — tristă și puțin caraghioasă — a unei femei în sufletul căreia se cuibăresc teama de singurătate și dorința de a scăpa din universul închis al bucătăriei, a unei femei izolate de lume, sustrasă problemelor mari ale existenței, îndepărtată de adevărata viață. Să recunoaștem, o existență mai mult decît banală, o existență ternă ; tot gospodărint, tot bucătărint, Emilia (așa se numește femeia) își chinuie mîntea cu întrebări despre fericire, se simte singură, părăsită, uitată, neglijată, se simte în infern.

Silviu (așa se numește soțul) vine acasă tîrziu, mănîncă mult și doarme greu. Angajat în activități multiple, îns cu mici și numeroase responsabilități, prezent la toate chemările, Silviu e absent din casă. Și din vina lui, firește, Silviu se înstrăinează de Emilia. Gîndurile Emiliei au bătaia scurtă, ea încearcă, dar nu izbuteste să înțeleagă ce se întîmplă cu bărbatul ei, preocupările lui îi rămîn străine. Interesul lui pentru muncă o miră, curiozitatea lui de a afla ce se petrece în lumea întreagă o uimește. Inevitabil, soții se înstrăinează. El, nedibaci, lipsit de tact, o lasă singură. Ea, limitată, acceptă singurătatea și, nefericită (dar și puțin caraghioasă), se refugiază în vis. Singură, nefericită, Silvia rămîne în infernul ei. O Euridice de azi, cu infernul la bloc. Unde e Orfeu, să vină, s-o scape ? Din crîmpeie de amintiri (un prieten din tinerețe al lui Silviu, italianul cu mustăcioară ?), iată-l intruchipat pe Horia, iată-l plîsmuit din închipuirea ei pe cel menit s-o

scoată din infern: Orfeu cu cîntecele pe discuri, fantasma fericirii, amantul cu mustăcioară, cu flori șterpelite și cu gramofon: veselul Horia, sigur de el, cu aere de cucuritor versat, de amant de profesie, se fando-sește, și nu-i deloc departe de a fi trivial. Orfeu-fante de Obor, cu glume nesărate, scoate repede la iveală disc după disc, minciună după minciună, se lasă spălat pe picioare și-i servește Emiliei tot tacîmul de amăgiri. Visul devine urit, Euridice nu-l poate însoți pe Orfeu, Emilia își ucide visul. Realitatea este, poate fi, mai frumoasă. Întoarcerea Emiliei la realitate, lângă Silviu, înseamnă și hotărîrea lor comună de a începe să trăiască altfel, înseamnă și hotărîrea Emiliei de a sparge zidurile claustrării și de a reveni la viață și la muncă, alături de toți ceilalți, și, în primul rînd, alături de Silviu.

Interesantă abordare a unei probleme de existență conjugală, cotidiană și anonimă, cu acest amestec de narațiune simplă și joc al iluziei, piesa lui D. R. Popescu ne apare destul de șubred argumentată social și psihologic, nu o dată și nu puțin împovărată de zgura unor arderi mai vechi, de neglijențe, ba chiar impurități stilistice, de momente cenușii și de asperități lingvistice. Dar acceptăm invitația autorului la meditație asupra condiției de existență a omului obișnuit, pe care nesiguranța idealului, mentalități învechite, prejudecăți sau, pur și simplu, o conștiință obosită îl pot face să penduleze dramatic între realitate și himere.

Spectacolul ploieștean este realizat de Alexandru Tatos în tonuri grave. Regizorul a ignorat latura caraghioasă, ridicolă, a existenței Emiliei, în speță, a visului ei, apăsînd pedala dramatismului. Tînărul regizor a căutat o metaforă întregului spectacol și a găsit-o, cu sprijinul scenografului Vittorio Holtier, în decorul alcătuit din mari cearșafuri albe, dispuse astfel că dau imaginea unui labirint de încăperi strîmte, fără ieșire, imaginea unui univers claustrat în care se consumă existența zbuciumată a Emiliei. Cu o evoluție monotonă prin unilateralitate, dar cu dramatism, Silvia Popovici interpretează o Emilie consumată, crispată, absentă, detașată de Silviu, îndeplinind în silă obligațiile casnice, o Emilie care-și trăiește intens visul arzător și zbuciumat. Silviu, Corneliu Revent, nu e atît timid și nedihaci, cît absent, absorbit de treburile lui; încercările lui de a întinde punți către Emilia sînt directe, abrupte. În ultima parte, Corneliu Revent găsește un ton mai potrivit, purtarea lui e mai grijulie, mai plină de căldură. Regăsirea din final a celor doi decurge firesc din această schimbare intervenită în Silviu. Eusebiu Ștefănescu, la rîndul lui, e apăsător fante, șmecher bun să succească capul fetelor, nu departe de intențiile autorului, dar nu exact în intențiile acestuia. Visul, în rezolvarea lui Alexandru Tatos — delimitat de realitate cam naiv, prin aprinderea unor becuțe colorate — nu

e un refugiu, ci o capcană. Silvia Popovici se aruncă cu voluptate în vis, îl trăiește intens și, tocmai de aceea, visul se dezvoltă în coșmar, personajele gonesc prin labirintul încăperilor clătinate, spulberate de un vifor pustiitor. Emilia nu vede topindu-se himera, ci o suprimă cu violență, cu furie, cu disperare. Momentul final este excelent realizat: cearșafurile albe au fost smulse, universul claustrat al Emiliei a dispărut, o clipă doar, ca o părere, umbra lui Horia străbate scena, dar imaginea e înghițită de întuneric și cei doi soți, regăsiți, împăcați, reechilibrați, stau îmbrățișați pe maldărul de cearșafuri ca un troian de zăpadă, cătînd să vadă viitorul.

Virgil Munteanu

## TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

### ■ CANTEMIR BĂTRÎNUL

de Nicolae Iorga

Se euvine să menționăm interesanta ascensiune pe care o săvîrșește acum (și, sperăm, o va desăvîrși) teatrul botoșănean, sub direcția încă proaspătă a lui Constantin Dinischiotu. Dacă nu ne-ar fi teamă de vorbele mari, am spune că la Botoșani s-a trasat unul dintre cele mai ferme programe de lucru, în sensul politicii repertoriale, firește. Constantin Dinischiotu pare să fi reflectat îndelung la noțiunea de profil al unei instituții teatrale, experiența sa de regizor și mai ales de activist pe tărîmul culturii a dus la cristalizarea unei concepții mature în legătură cu dezvoltarea factorilor culturali, cu ceea ce sociologii culturii numesc dominante. Cert este că acest controversat Constantin Dinischiotu a dat teatrului botoșănean, în numai două stagioni, o menire firească și nouă, fapt uimitor, dacă socotim cîte teatre din țară n-au reușit încă să iasă dintr-un *dolce farniente* local și dintr-un semianonimat republican. Despre Teatrul din Botoșani nu numai că se vorbește acum în Capitală, nu numai că se scrie, uneori bine și foarte bine,

Data premierei: 10 decembrie 1976.

Versiunea scenică și regia: CONSTANTIN DINISCHIOIU. Scenografia: ELENA BUZDUGAN. Ilustrația muzicală: ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția: DORU BUZEA (Constantin-Vodă Cantemir); VICTOR NICOLAE (Fiul său, Dimitrie); AURORA PRODAN (Domnița, fiica lui); CAZIMIR TANASE (Regele Ioan Sobieski); GHEORGHE HAUCĂ (Miron Costin); VIOREL BALTAG (Ienachi Porfirita); SORIN MEDELENI (Soliman-Pașa și Măscăriciul); TEODOR BRĂDESCU (Bzowski); GHEORGHE POPA (Iablonski și Iuzbașa); BORIS PEREVOZNIC (Șandru); ȘTEFAN PANĂ (Dubău); JEAN MAYDICK (Toader Vornicu); CONSTANTIN CADESCHI (Ilie Tifescul); TUDOR DUINEA (Iani Vistiernicul și Turcul); ION PLĂȘANU (Velicu și Cîntărețul polon); TRAIAN ANDREI (Voinea); SILVIA PANȚIRU, NARCISA VORNICU (Marga); CRISTINA RADU, FLORITA RUSU, LUCREȚIA MANDRIC (Ileana); ION LIGI (Un călugăr); ELENA LIGI (O jupineasă); GHEORGHE TARADACIU (Străjerul); VALENTINA LIVINȚ (Un copil de casă).

în presa centrală, ci — și aici stă taina originalității în știința conducerii unui teatru, fie el la o depărtare de peste 500 de kilometri de București — se comentează ca despre un teritoriu al bunului-gust și al ineditului. Într-adevăr, pe afișul Teatrului „Mihai Eminescu” figurează în fiecare stagiune două-trei piese din nevalorificată operă dramatică a celui mai mare poet român; aici au loc premiere absolute cu piese inspirate din trecutul zbuciumat al poporului nostru; aici se intrunesc, de cîteva ori pe an, teoreticieni din domeniul artei, pentru a dezbate concepte ale artei teatrale; în fine, tot aici, în stagiunea în plină desfășurare, piesele unui alt fiu al frumosului ținut bucovinean, Nicolae Iorga, văd lumina scenei. Începutul a fost făcut cu piesa *Cantemir Bătrînul*, dar Constantin Dinischiotu lasă să se înțeleagă că, dintre cele 50 de lucrări dramatice ale lui Iorga, fiecare stagiune va aduce ceva nou.

Așadar, datorită unui regizor-director care are apetitul faptului de profundă respirație artistică, Teatrul „Mihai Eminescu” lărgeste cu îndrăzneală aria semnificațiilor culturale. Neajunsul acestei generoase investiții de energie este că trupa de actori de aici nu beneficiază, corespunzător, de personalități creatoare în stare să direcționeze potențialul expresiv, astfel încît ai senzația că o bună parte din energia viziunii regizorale se pierde; Constantin Dinischiotu apare ca un di-

rijor care execută o partitură de Beethoven cu instrumentiști care n-au cîntat niciodată într-o orchestră simfonică. Dar, cum arta teatrală s-a perpetuat de-a lungul veacurilor nu numai prin actori remarcabili, vom privi spectacolul de la Botoșani nu în primul rînd cu înțelegere, ci cu solemnitatea pe care ți-o inspiră subiectul piesei și, totodată, autorul.

Cele două domnii ale lui Constantin-Vodă Cantemir, întrerupte de ocuparea temporară a Moldovei de către craiul Ioan Sobieski, viața domnitorului român, defăimat prin chilii și unghere de castel pentru originea lui plebeu, i-au prilejuit lui Nicolae Iorga un patetic monolog patriotic (acțiunea concentrîndu-se în jurul mării și decăderii, bucuriilor și tristeților lui Cantemir Bătrînul, scenele par „acorduri” ale unui unic monolog), receptat ca atare, credem, și de Constantin Dinischiotu. Acesta, ajutat de o scenografie inspirată, integrată în ceea ce numim spiritul epocii și culoarea locală, a ținut să sublinieze modelele umane ale timpului. Este un spectacol al caracterelor, pe de o parte, cel al bătrînului voievod moldovean, pe de alta, cel al regelui Sobieski, prezentat caricatural, dar nu șarjat; cel al lui Ienachi Porfirita, jucat, cu realismul necesar și chiar cu talent, de Viorel Baltag, și cel al lui Miron Costin, susținut de Gheorghe Haucă. Bine conceput regizoral (un ansamblu eterogen de caractere care, aidoma luminilor într-o peșteră cu stalactite și stalagmite, relevă o altă înfățișare a lucrurilor), spectacolul a suferit prin absența vocilor distincte. Astfel, despre unii actori aflăm că au fost pe scenă numai pentru că le-am citit numele în programul de sală — cum bine zice o butadă care circulă în lumea teatrului. Și nu numai Ion Plășanu se află în această situație.

Dar surprizele stagiunii botoșănene nu au conținut; ca atare, așteptăm și alte spectacole Iorga, mai ales că un colocviu despre teatrul acestuia, organizat chiar a doua zi după spectacolul cu *Cantemir Bătrînul*, ne-a prilejuit audierea unor interesante comunicări datorate lui Vasile Netea, Valeriu Răpeanu și Al. Cerna-Rădulescu.

## ■ RECITINDU-L PE SHAKESPEARE de Cristian Munteanu

Între regizorii tineri. Nae Cosmescu s-a afirmat în special prin producții de teatru la Televiziune. Dintre montările care l-au consacrat, *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga a figurat printre cele mai apreciate pelicule de teatru la televiziune.





Sorin Medeleni și Cristina Radu Bartolomeu în „Recitindu-l pe Shakespeare” de Cristian Munteanu

Data premierei: 1 decembrie 1976.  
Regia și scenografia: NAE COSMESCU. Ilustrația muzicală: ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția: CRISTINA RADU-BARTOLOMEU — dublată la bâlci de AURORA PRODAN (Ea); SORIN MEDELENI (El); TRAIAN ANDREI (Un gardian); BORIS PEREVOZNIC, ION PLĂȘANU, ȘTEFAN PANĂ, TUDOR DUINEA (inspectori de poliție).

la cunoscutul Festival internațional de la Praga — 1976 (dealtfel, unul dintre protagoniști, actorul Ștefan Iordache, a fost premiat pentru cea mai bună interpretare masculină), iar *Recitindu-l pe Shakespeare* de Cristian Munteanu a primit Premiul Inter-viziunii, la Festivalul internațional de teatru TV de la Sofia — 1976.

Regizorul Nae Cosmescu are, așadar, o carte de vizită.

Dar Televiziunea abordează teatrul cu mijloace specifice și, pe deasupra, beneficiază de posibilitatea de a colabora cu cei mai buni actori din Capitală și din țară. Ca atare, regizorii de aci sînt, într-un fel, specializați; limbajul lor ține de civilizația electronică.

Nae Cosmescu a păstrat însă legătura și cu lumea teatrului propriu-zis; în anul care s-a

încheiat, a semnat, la Bacău, un spectacol cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, cu un Rică Venturiano după tipic, dar cu un înedit și memorabil Spiridon; la Alexandria, a dirijat trupa Teatrului popular, într-o interesantă utilizare a spațiului de joc, reievind posibilitățile teatrului de a-și adapta un ritm cinematografic.

Punînd în scenă, la Botoșani, *Recitindu-l pe Shakespeare*, Nae Cosmescu și-a asumat — voit, probabil — mai multe riscuri.

Mai întîi, la Botoșani, nu se mai află în situația privilegiată de a distribui interpretii „ideali”; de data aceasta, aria selecției trebuia să se rezume la posibilitățile unei trupe restrinse.

Apoi, un al doilea risc pe care Nae Cosmescu și l-a asumat, dar pe care l-a traversat cu bine, a fost această nouă „ediție” a *Shakespeare*-ului lui Cristian Munteanu, „ediție” care, evident, suportînd permanent confruntarea cu varianta de la televiziune, trebuia să aibă, totuși, o personalitate. Și, într-adevăr, *Recitindu-l pe Shakespeare*, la Botoșani, cu Cristina Radu Bartolomeu și Sorin Medeleni, doi proaspeți absolvenți ai I.A.T.C., în rolurile principale, are o reală personalitate.

Acastă stranie poveste de iubire, dintre un tînar comunist ilegalist, care va muri în celulele Siguranței, și o Julietă aptă să recepteze evenimentele din vremea dictaturii militaro-fasciste, potențîndu-le prin bătăile propriiei ei inimi, a căpătat, pe scenă, o materializare interesantă. Nae Cosmescu a dat dialogului (real și imaginar) o vibrație care ține mai mult de lumea ideilor decît de cea a concretului. De data aceasta, secretul regiei sale nu stă într-o răsturnare a obișnuitei utilizări a spațiilor, ci într-o modalitate proprie de a încărca simbolurile sociale cu misterul frumuseții umane.

O regie bună și un text bun pot „întinde mina” și actorilor, care, altminteri, s-ar putea îneca în rutină.

Cristina Radu Bartolomeu și Sorin Medeleni au fost, dacă se poate spune așa, „purtați pe brațe” de un text inspirat și de o regie pe măsură. Aflați, poate, la prima lor distribuție botoșăneană, cei doi tineri actori, deși vocele lor sînt încă în formare și păstrează o anume rigiditate în mișcări, s-au încadrat în disciplina de ansamblu, biruindu-și stîngăcia.

La decantarea simbolurilor a contribuit și bine conceputa ilustrație muzicală, realizată de inginerul Lucian Ionescu de la Televiziunea română.

Paul Tutungiu

41

## LA TEATRUL DE STAT DIN TÎRGU MUREȘ

La Teatrul din Tg. Mureș a fost instalată, de curind, o nouă conducere, în persoana regizorului Dan Alecsandrescu. Avem toate motivele să o socotim, dată fiind vechea experiență de îndrumător și organizator al artelor scenei a acestui nou-încăunat director, vrednică de toate bunele speranțe. Îi urăm, ca atare, drum bun și spornic. Tot aici, în plină desfășurare a fazei de masă a Festivalului „Cântarea României”, a luat ființă, în decembrie trecut, a 21-a filială a A.T.M. Iar frumoasa scenă a edificiului teatral din localitate e mișcată, seară de seară, rînd pe rînd, de o nouă versiune (în limba maghiară) a faimoasei „comedii cu gangsteri”, cum și-a numit Bertolt Brecht parabola rezistibilei ascensiuni a lui Arturo Ui, și (la secția română) de noua lucrare dramatică a lui D. R. Popescu, *Balconul*.

Sînt două lucrări total deosebite — prin natura și factura lor, prin stilul și tipologia, realitățile și problemele ce înfățișează; deosebite, mai ales, prin locul ce ocupă în cultura teatrală contemporană: una — *Arturo Ui* — ajunsă, mulțumită autorului ei și faimei cîștigate în lume, în zonele elasticității; cealaltă — *Balconul* — deschizîndu-se abia primelor, deci încă incertelor receptări publice. Ambele sînt, însă, prin excelență, lucrări politice și pot fi catalogate ca atare, în rîndul așa-numitelor drame sau parabole-avertisment. Parabola brechtiană, a gangstereștii parveniri la putere a forțelor malefice, naziste, este, în adevăr, operantă și purtătoare de semnificații, nu atît prin înfățișarea, mai mult sau mai puțin înecărită, a faptelor și a personajelor, care au înnegrit și însingurat, în trecutul nu prea îndepărtat, fața și destinația omenirii, cît prin avertismentul dat — și, în zilele noastre, încă valabil — că sămînța fascistă, sau de un tip înrudit cu ea, nu a fost pretutindeni și pe deplin sterilizată, că ea poate încolți și aspira din nou la „ascensiune”, dacă nu e recunoscută, dacă nu i se barează drumul, dacă nu e stîrnită. *Balconul* lui D. R. Popescu are un ambitus mai puțin ambițios. Drama lui se restrînge la realitățile noastre, vizează lumea noastră, care și-a cucerit revoluționar dreptul la o viață umană și care se află în plin proces de edificare a omeniei; dar și ea avertizează — într-un joc de coșmar al conștiințelor cinstite și de bună-credință — asupra rămășițelor morale, ticăloase ori ticăloșite, ale trecutului, care, nemăturate definitiv din cale, pot și ele resuscita și pot năpădi și înăbuși, sub cele mai felurite măști, proaspetele, curatele convingeri, elanuri și eforturi con-

structive, care, în principiu, caracterizează umanitatea, perspectivele și obiectivele etice și spirituale ale societății noastre.

## ■ BALCONUL

de D. R. Popescu

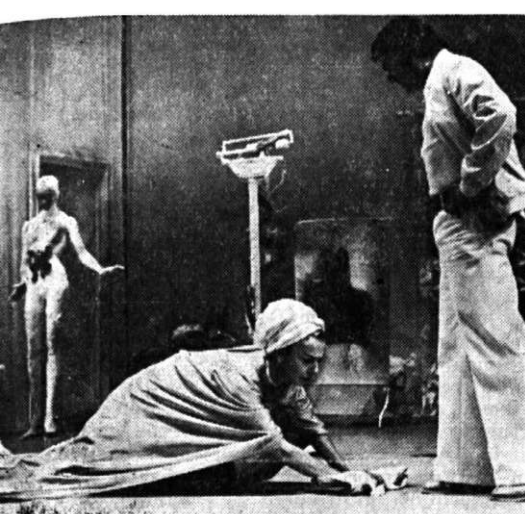
— secția română

Data premierei: 2 decembrie 1976.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: ANNA TAMĂS.

Distribuția: COBNEL POPESCU (Adrian); ION BIȚIU (Melpomete); OTTILIA BORBÁTH (Voichița); CONSTANTIN DOLJAN (Alex); CRISTIAN IOAN (Taporea); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Băsat); TEODOR DANNETTI (Cășină); FANA GEICĂ (Stela); ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (David); LIVIA DOLJAN (Rozalia); EDE BARTOS (Toderea); ION FISCUTEANU (Andrei); MIHAI GINGULESCU (Horia); ANA NAGY SCARLAT (Fana).

Construcția și desfășurarea *Balconului* lui D. R. Popescu sînt oarecum insolite. Ele deschid, aparent, un conflict de generații, pe fundalul unui climat de viață ros de cariile degradării etice și al unor conștiințe frustrate de putința recuperării. În realitate, drama este o aspră, o bărbătească pledoarie pentru om și omenie, o chemare la pătrunderea lucidă a complexității problemelor cu care sînt confruntate conștiințele lumii noastre, astăzi, un apel la intransigență și statornicie revoluționară în dezlegarea acestor probleme. Sub chipul ei parabolic, drama și-ar fi putut duce la rezultate de avertisment, poate, și fără investmintarea ei în straiete, mai degrabă declarate decît structurale, ale coșmarului. Scenic, mai ales, acest vâl oniric ar fi putut duce la rezultate de natură să deruteze și să reducă și din tensiunea dramatică, din substanța, grea de semnificații, a textului. E ceea ce, însă, cu bună mină și cu bun succes, au încercat și au reușit să evite regizorul Nicolae Scarlat și scenografa Anna Tamăs.



Fana Geică și Ion Fiscuteanu

Spectacolul se desfășoară pe o culoare dominantă, ireal pastelată, de alb-cenușiu, în interiorul de un desen rafinat, cu ușoare tente suprarealiste, înotînd, parcă, într-adevăr, în apele visului și lăsînd personajelor dreptul unor atitudini și evoluții adecvate. Regizorat, aceste personaje sînt, însă, trimise a se mișca pe două planuri oarecum distincte, îndrumate să se rostescă în două registre deosebite, după cum aparțin, efectiv, realității ori reprezintă doar, cu titlu demonstrativ, elemente de coșmar. Așa-numita lume a „moțiilor” (a intrigii și calomniei drapate în ipocrizie șăgalnică sau slugarnică, a arivismului neobrăzat, mascat de cretinătate sau de violență), ca și lumea celor dezarmați de rigorile vieții, ce-și caută triste ori bazoase compensații evazioniste, această lume apare, mai degrabă, humanoid întrupată pe scenă. În această lumină s-au instalat și au evoluat: cu un irezistibil aplomb comic, Livia Doljan (Rozalia); cu ostenita încercare de sine a unei făpturi ratate, închisă într-o lume înafara-lumii, Fana Geică (sculptorița în turtă-dulce Stela); cu gracilitatea plutitoare în vîrsta entuziasmelor candid, Otilia Borbăth (Voichița); cu false trăsături de om, violență și înjosind buna-creștere, buna-cuviință, bunele moravuri, pe alocuri — totuși, tipător — auto-denușîndu-se, Constantin Săscăreanu și Teodor Danetti (cuplul trivial Băsat și Cășină); mai puțin „vii”, Ion Rîțiu (Melpomete), Constantin Doljan (Alex). Dimpotrivă, eroii efectivi ai dramei se păstrează și în vis oameni; ei își trăiesc și își strigă problemele de viață, uimiți sau nedumeriți, răscoliți sau îndurerăți, prăbușiți de ele, înfruntîndu-le sau înfrîngîndu-le. Cînd „coșmarul” ăa s’fîrșit, aceste personaje — și numai

ele — se regăsesc cu sine, întregi, complexe, cum s-au manifestat și în vis. Alexandru Făgărășan (David, tatăl) a crescut, însă, greu, dîndu-și abia înspre final măsura masivă a darurilor sale; el a lăsat, în schimb, lui Cornel Popescu (Adrian) și mai ales „îngerului trist” (în care pare a se fi fixat și a se complăce Ion Fiscuteanu) drum liber spre o involburat-tinerească — dar și tinerește îndurerată — luptă pentru puritatea convingerilor și relațiilor dintre oameni. O prezență de coloratură, notabilă prin ea însăși, Mihai Gingulescu, în orbul Iloria; o trecere senină și calmă (și calmantă), înainte de căderea cortinei: Anna Nagy Scarlat (Fana).

Echipa de interpreți cu care a lucrat Nicolae Scarlat a venit în sprînginul lucrului său regizoral, în genere, cu migăloase invenții compoziționale și, cu mici excepții, a încheat un spectacol de extrem de frumoase virtuți plastice, dar, mai ales, de limpezi și convingătoare — nu o dată, tulburătoare — descifrări ale unui text dificil, greu de „literatură”, furat, adesea, de ambiguitate.

## ■ ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ

de B. Brecht

— secția maghiară

Montată, de-a lungul anilor, pe cele mai diverse meridiane ale globului, în cele mai diverse moduri, mai mult ori mai puțin ortodox legate de ceea ce s-ar numi model brechtian, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* a fost, cu lăudabilă libertate creatoare (ceea ce nu înseamnă, neapărat, și lipsă de măsură sau de rigoare), de către foarte tinărul regizor Elemér Kincses, cu un vădit simț al contemporaneității, filtrată prin învățăminte istorice. O anumită gravitate străbate montarea lui. Trimiterile și sugestiile fabulei, acolo unde sînt prea legate de anecdotică și tipurile unor circumstanțe istorice, azi revolute, sînt estompatе, pe măsura posibilităților, în orice caz, despovărate de detalii precise, de „epocă”, și, în măsura îngăduită de structura deschisă a comediei, sînt privite și tratate, mai degrabă, ca valori de principiu și marcate de ceea ce, cu deosebire, vorbește spectatorului de azi — spectatorul anilor marilor craturi de bursă și al felurilor forme și sisteme de corupție și de afaceri ve-



Tarr László (Arturo Ui)

Data premierei : 1 decembrie 1976.

Regia : KINCSES ELEMER. Scenografia : ROMULUS PENES. Versiunea maghiară : HAJNAL GABOB.

Distribuția : TARR LÁSZLÓ (Arturo Ui) ; TÉCSY SÁNDOR (Ernesto Roma) ; GYARMATI ISTVÁN (Giuseppe Givola) ; BÁCS FERENC (Emanuel Giri) ; ZONGOR ISTVÁN (Ted Ragg, Fish) ; CSORBA ANDRÁS, TÓTH TAMÁS (Dogsborough) ; FERENCZY ISTVÁN (Flake, Ignatius Dulfeet) ; NAGY JOZSEF (Caruther, Hook) ; KÁRP GYÖRGY (Butcher, Judecătorul) ; RETHY ÁRPAD (Mulberry) ; GYÖRFFY ANDRÁS (Clark) ; NAGY LÁSZLÓ (Sheet) ; MENDEL GYÖRGY (Bowl) ; MÓZES ERZSEBET, KOVÁCS KATI (Betty Dulfeet) ; FERENCZY CSONGOR (Actorul) ; HUNYADI LÁSZLÓ (Procurorul) ; MAGYARI GERGELY (Apărătorul, O'Casey) ; SZÉKELY FERENC (Goodwill) ; ADLEFF INGEBORG (Dockdaisy) ; RODÓ ZOLTÁN (Dogsborough-fiul, Doctorul) ; BEDO FERENC (Zarzavagiul).

lită, pentru contemporaneitatea noastră, de șoc revelator și, deci, de forță argumentului. Aceste măști au putut fi înlocuite de configurații tipologice, generalizatoare, și — atâta cât nu ajung a contrazice, prin conturul lor, datele și rațiunea lor specifică în trama comediei — regizorul a fost îndreptățit să le îngăduie. Nu totdeauna, însă, fericit ; buna-ooră, cum este în cazul lui Dogsborough ale cărui trăsături nu mai aduc prin nimic cu cele ale lui Hindenburg, dar nu aduc (prin compoziția teighetarului mărunț care-l înlocuiește în spectacolul de acum) nici cu portretul unui „om de paie“ — în aparență, maleabil, în fond, abil — al marilor rechinii ai finanței. Fiindcă, la o adică, el nu e mai puțin rechin...

Poate că esența, în același timp comică și tragică, a parabolei să nu fi fost pe deplin și după așteptări atinsă. Comunicarea cu sala nu a fost, uneori, îndeajuns realizată, deși instrumentația grotescului și a bufului, pretinsă de alcătuirea parabolei, nu numai că nu e ocolită, dar, adesea, e subliniat folosită. O anume, ascunsă, dorință de a ieși, cu tot dinadinsul, din tradiția modelului ori unele compoziții incert sau timid schitate au diversificat, e drept, coloritul, dar au și stîmjenit dinamica de ansamblu a spectacolului. Totuși, disciplina protagoniștilor, în evoluție și în relații, este remarcabilă, așa cum apar remarcabile și unele izbutiri certe ale acestora. De pildă, compoziția lui Tarr László, a personajului titular, compozițiile „gorilelor“ lui Ui — lucrate în *aqua forte* de actorii Técsy Sándor, Gyarmati István și Bács Ferenc. Nu uităm și strădania celorlalți actori, de a crea, prin varietate de comportament și trăsături ale tipurilor încarnate (chiar dacă nu oricînd cu succes), ambianța bogată în sensuri contemporane a parabolei lui Brecht. O ambianță care s-a instaurat și datorită inteligenței vizuini scenografice, deservită de orice balast derutant, a lui Romulus Penes.

Florin Tornea

## TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ, ÎN TURNEU, ÎN CAPITALĂ

Dincolo de orice fluctuații valorice, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț își menține, consecvent, statutul de rampă de lansare a tinerelor talente. E drept, aceste talente, mai cu seamă cele actoricești, zăbovesc aici tot mai puțin, reducîndu-și la minimum stagiul, iar cele regizorale trec, uneori, meteoric ;

roase, cu care sînt confruntate economia și finanțele — și problemele sociale — ale Occidentului. Măștile aluzive, de pildă, cu care „lucra“ caricatura brechtiană, își pierd aici rostul, aluzia, ca atare, la anume personaje ale momentelor încredinate fiind go-



esențial rămîne, însă, faptul că la Piatra Neamț persistă un spirit stimulator, un climat creator, ce favorizează munca, cercetarea și inițiativa teatrală. În acest context ne-a apărut și turneul din decembrie (în Capitală), cu un diptic reportorial inedit, cu spectacole ce-au suscitât curiozitatea opiniei teatrale.

## ■ RĂFUIALA

de Philip Massinger

Data premierei: 2 decembrie 1976.  
Regia: ALEXANDRU DABIJA. Scenografia: LAURENȚIU DUMITRAȘC. Traducerea: LEON LEVIȚCHI.

Distribuția: CONSTANTIN GHE-  
NESCU (Lordul Lovell); VALENTIN  
URITESCU (Gilles Overreach); TRA-  
IAN PĂRLOG (Frank Welborn); ION  
MUSCĂ (Tom Allworth); EUGEN  
APOSTOL (Greedy); PAUL CIHRI-  
BUTĂ (Marrall); GHEORGHE DA-  
NILĂ (Order); GHEORGHE BIRĂU  
(Amble-Watchall); ERONIM CRIȘAN  
(Furnace); RADU VOICESCU (Will-  
do); MIRCEA BIBAC (Tapwell); RO-  
ZINA CAMBOS (Lady Allworth); RA-  
LUCĂ ZAMFIRESCU (Margaret); CA-  
TĂLINA POPESCU (Froth); TATIANA  
IONESI (Camerista); GEORGETA CA-  
CEVSCHI (Servitoarea).

*Răfuiala*, piesă aleasă din teatrul (și din volumul!) Renașterii engleze, titlu nou pe afișele noastre, se înscrie în cadrul acelor opțiuni culturale, ce largesc cercul investi-  
gării dramaturgiei universale. *Răfuiala* — sau, într-o traducere mai apropiată de original, *Datorii vechi plătite într-un chip nou*, cea mai cunoscută și mai bună dintre piesele datorate lui Philip Massinger, reprezentant al perioadei de decadență în drama renascen-  
tistă engleză —, a fost scrisă în jurul anu-  
lui 1625. Personajul ei central, sir Gilles Overreach, inspirat autorului de figura unui notoriu cămătar al timpului, a stîrnit un puternic interes, fiind comparat cu Barabas al lui Marlowe și chiar cu Shylock; piesa este, în primul rînd, un portret viguros al proprietarului rapace, al burghezului, în epoca sălbaticii acumulări primitive. Lucrare, totuși, de mîna a doua, în ansamblul fabuloasei și coloratei dramaturgii scrise de „colegii”, înaintașii și urmașii lui Shakespeare. *Răfuiala* rămîne o dramă naiv-compătimitoare a aristocrației deposedate, dramă cu o intrigă iscu-  
sită, rostogolită într-un final spectaculos și moralizator, adevărat happy-end, în care cel rău se pedepsește singur și cei buni sînt răs-plătiți.

Înscenînd această piesă, Alexandru Dabija (student în anul III, clasa de regie Gheorghe Vitanidis—Cătălina Buzoianu) a făcut, însă, o hună alegere, în tradiția elaselor de regie de altădată, alegere validată de o montare aproape profesionistă. Intențiile studentului-regizor, expuse limpede în caietul-program, denotă o abordare creatoare a piesei, un de-  
cupaj concis și esențial, centrat pe natura istorică a relațiilor sociale. Răsturnînd rapor-  
turile dintre personaje și reanșându-le din perspectiva noastră, găsind și o expresivă idee de spectacol în formula judicioasă a „demonstrării mecanismului minciunii”, ope-

Scenă din spectacol



# ■ TIMPUL ÎN DOI

de D. R. Popescu

Data premierei : 9 decembrie 1976.

Regia : EMIL MANDRIC. Decorul : PAUL BORTNOVSCI. Costumele : DIMITRIE SBIERA. Ilustrația muzicală : MIHAELA SERGESCU. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR.

Distribuția : CARMEN PETRESCU (Emilia) ; CORNELIU DAN BORCIA (Silviu) ; FLORIN MACELARU (Horia) ; VALENTIN URITESCU (Lucuță).

rind radiografii necruțătoare, în dorința, firească, de a expune portretele și nu intrigă. Tânărul Dabija ne-a convins că știe să gândească un spectacol, citind atent un text. Personajele sînt grupate în două categorii : cele sincere în brutalitatea pornirilor instinctive, copii ai naturii ce se comportă după legile sălbatice ale junglei relațiilor de acaparare și dominare ; și cele false în modelarea comportamentului lor social, disimulându-și, prin mască, fața. Dincolo de această clară idee, reprezentăția nu se citește, însă, la fel de cursiv ca programul. Rezolvările actricești sînt, adesea, lipsite de omogenitate, porțiuni întregi din montare rămîn inexpresive, se folosesc soluții școlărești, trucuri studentești combinate cu clișee sau șabloane profesionale. Dar, dincolo de stralul efectelor, cînd actorii caută sensul adevărat al mișcării și al relațiilor, se obține un joc curat, expresiv, de valoare. Așa ne apare Rozina Cambos, desfășurată de lantezie și inteligență scenică, într-o compoziție rafinat-satirică, cu volute „comediei de maniere” răsucite brusc în racursiuri grotesti ; așa joacă, în primele scene, Traian Pârlog, impunînd cu fermitate un dur eliberat de convențiile sociale, un tip ce știe să piardă, dar, mai ales, cum să câștige ; așa conturează Constantin Ghenescu silueta inspirat-ridicolă a lordului, dar îi pierde, pe parcurs, liniile ; în sfîrșit, așa ar fi trebuit să joace Valentin Urutescu, actor cu deosebită înzestrare dramatică, interpret cu un special simț al teatralului, care, din păcate, a ratat întîlnirea cu sir Gilles Overreach, oferindu-ne doar schița în creion a unui portret dorit în clar-obscur rembrandtian. Ceilalți, adică Raluca Zamfirescu, Ion Muscă, Paul Chiribuț, Eugen Apostol, Gheorghe Birău, Gheorghe Dănilă, Eronim Crișan, se mișcă ușor, în compoziții mai mult sau mai puțin știute, plastic caracterizate, totuși, aparițiile sînt, mai mult sau mai puțin, solistice, neunite de bagheta regizorului.

Decorul, proiectat de tânărul arhitect scenograf Laurențiu Dumitrașe (debut scenografic) ca o structură geometrică, imperceptibil variabilă, sintetizează cîteva elemente elocvente din propunerea regizorală : gradele, pe care apar fixate, în posturile „minciunii”, personajele și grupurile ; apoi, căpriorii, sugerînd spînzurători ce ne trimit la epocă (exemplu de detaliu stilizat cu forță de evocare plastică) ; în sfîrșit, lemnul, alb, brut, materie tipică pentru scena elisabetană, care apare întotdeauna expresivă și consistentă.

Oricum, examenul studentului-regizor a fost trecut, debutul lui Alexandru Dabija pe scena-scoală din Piatra Neamț, pe de o parte, impunîndu-ne stimă față de girul și încrederea acordate aici, generos, studenților în știința și arta direcției de scenă, pe de alta, hrănindu-ne speranțele în continuitatea școlii noastre regizorale, în menținerea unei direcții de gîndire independente, creatoare, în abordarea textului.

Cunoscută și din alte montări, această piesă singulară în teatrul lui D.R.P., rădăcină dramatică stingheră ce se răsucește, parecă, înapoi și, odată ivită din solul inspirației, se chircește fără a făgădui ramificații viitoare, această piesă nedecisă stilistic, pamphlet trist, melodramă ironică, fabulă cu tîlcuri aspre, a fost citită de Emil Mandric cu gravitate și calm. Cu un calm sfîtos, cu o blîndețe bațjocoritoare, ni se înfățișează povestea unei căsnicii sfărîmate într-un vis. Dintru început, decorul, conceput de Paul Bortnovschi, ne plasează într-o ambianță cu dublă determinare : concreta, palpabila realitate diurnă — bucătăria înșesată cu borcane de murături și cu funii de ceapă — și, totodată, spațiul ircular, scos din timp — marcat prin bergmaniana pendulă fără ace, prin ramuri plutind pe cerul scenei ; decor care, combi-

Corneliu Dan Borgia și Carmen Petrescu



nînd naturalismul și fantastica, deschide o bună cale de acces spre universul piesei. Spectacolul ne povestește cum o gospodină bovarică (Carmen Petrescu), mîntuită de grija creșterii copiilor, în sfîrșit, mari și pe la casele lor, sătisită de rețete de ciorbe, gogoșari și lapte de pasăre, plictisită de vorbele, gesturile, amintirile, aceleași, mereu aceleași, ale soțului (Corneliu Dan Borcea), repetate, invariabil, în scurtul răgaz cînd vine acasă să mînce și să doarmă, își țese un vis de dragoste. Un vis strîmb, cu un erou (Florin Măcelaru) cam soios, cam caraghios, în tot cazul, jalnic și nefericit în mediocră lui vulgaritate, erou pe care, într-un moment de dezamăgită furie, ea îl ucide, sugrumîndu-l cu firul de telefon. Urmează trezirea din vis, cînd bărbatul, reîntors împreună cu un milițian (Valentin Uritescu), constată că presupusul cadavru, declarat ascuns sub pat, nu există și nici n-a existat vreodată. Barca himerelor fiind seufundată, soții se reîntînesc cu adevărat, izbutind să găsească o cale spre tărîmul fericirii familiale.

Această fabulă e relatată de Emil Mandric foarte clar și ilustrată cu nenumărate „desene” și acțiuni scenice (povestirile soțului sînt permanent mimate și animate). Dar un strat simplificator acoperă niște zone mai adînci din text, după cum valuri de zeflema paro-

dică înundă problematica gravă a piesei, împingînd-o la fund. Drama de conștiință și criza de identitate a unui cuplu ce se zbate între uzură și regenerare, între amintiri robuste și spaimă de lincezeală, neștiind cum să trăiască ora prezentului, este energic translată spre o anecdotică demascatoare, expusă cu mult pitoresc. Personajele sînt desenate tranșant, tipizate, precis caracterizate. Carmen Petrescu fixează trăsăturile unei femei plătice, cu o viață interioară mediocră și cu reacții de bun-simț comun, care parcurge, fără mari intensități emoționale, drumul de la realitate la vis și înapoi. Corneliu Dan Borcea impune, cu dezinvoltură și farmec, un soț care, sub aparență banalității, a conformismelor și ticurilor, ascunde o gravitate funciară, un echilibru tonic indispensabil și un real simț de răspundere. Proiecție onirică, plămădită din linii contorsionate, silueta „celui de-al treilea” a fost desenată de Florin Măcelaru cu fluiditate, vulgaritatea fiind picurată cu finețe și ușurătatea sugerată consistent. Valentin Uritescu completează cu un accent tonic distribuția, într-o scurtă, dar memorabilă apariție; ceea ce nu se poate afirma și despre actorii puși în situația dificilă de-a juca aparițiile mute.

Mira Iosif

## ZILELE CULTURII TEATRALE DIN R. D. G. ÎN ȚARA NOASTRĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI”  
DIN IAȘI

AMFITRION

de Peter Hacks

Data premierei : 10 septembrie 1976.

Regia : CALIN FLORIAN. Scenografia : GEORGE DOBOȘENCO. Ilustrația muzicală : GEORGE RODI-FOCA. Versiunea românească : HORST FASSEL și MIRCEA FILIP.

Distribuția : EMIL COȘERU (Jupiter); SERGIU TUDOSE (Mercur); DAN ACIOBĂNIȚEI (Amfitrion); DI-ONISIE VIȚCU (Sosias); LIANA MĂRGINEANU (Alcmena).

Printre emulii lui Brecht, Peter Hacks este, poate, cel mai conștient și, în același timp, mai personal în dramaturgia actuală din R.D.G. Deschisă problemelor mari ale societății și ale omului, creația lui Hacks (mărturisit și fățiș tributară, cîndva, și formelor brechtiene) păstrează, însă, astăzi, după aproape 20 de ani de carieră, și cultivă, cu

netăgăduită originalitate, din ceea ce definește pe maestrul său, simțul istoricității, dinamica dialectică a observației și gîndirii, predispoziția parabolică a argumentului dramatic, o anume dexteritate de a mînuie umorul, ironia și paradoxul, ca instrumente de învăluire într-un climat de aparentă destindere, de voie-bună, a temelor, altminteri, de