

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, satsită 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 par-

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 ACIOBĂNITEI (Amfitrion); DI-ONISIE VIȚCU (Sosias); LIANA MĂRGINEANU (Alcmena).

Printre emulii lui Brecht, Peter Hacks este, poate, cel mai consecvent 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 mînuî umorul, ironia și paradoxul, ca instrumente de învăluire într-un climat de aparentă destindere, de voie-bună, a temelor, altminteri, de



Liana Mărgineanu și Emil Căgeru

semnificație gravă, pe care le atinge și pe care, de obicei, pentru a le dezbate, e înclinat să le transfere în zonele filozoficului. Așa fiind, comedile lui — mai cu seamă cele așa-numite „olimpice” (fiindcă se slujesc de lumea miturilor clasice ca de o lume, prin natura ei, tipizată și, deci, scutită de incursiuni și configurări psihologizante, în fond, de încălcări de prisos, într-un univers al conflictelor de idei) — dau impresia, falsă, a indiferenței față de timp și față de lucrarea de eroziune sau de transformare a timpului. În realitate, „atemporalul” (sporit și de fluenta poetică a dramaturgiei sale, obligată de rigoarea ritmului pentametric și de structura ei, aristotelică, uncori) este, deliberat, destinat să trezească, prin șocul ieșirii din cadrele rutinizate ale mentalității cotidiene, meditația și judecata activă contemporană.

Pe registrul acesta de elevație formală, autorul își poate îngădui, fără ocoliuri, incursiunea în miezul problematicei pe care o vizează. Nu viziunea nouă, nu tratarea contemporană îl interesează pe Hacks în prelucrarea unei anecdote mitologice, cum este, de pildă, aceasta, a lui Amfitrion și a soatei sale, Alcemena; povestită — de la Plaut la Giraudoux — în nenumărate și în cele mai felurite chipuri, ea s-a redus întotdeauna, cu anecdota, la o simplă farsă, mai mult sau mai puțin hazoasă, de alcov. Pe Hacks, însă, nu hazul, oarecum trist și galben, îl ispășește,

ci semnificația nouă, actualitatea la care poate trimite mărunta, la urma urmelor, abateri adulterine a Alcenei, căzută, din nesocotință, pradă șiretlicului și poftelor lui Jupiter...

Coborîrea Olimpului (a lui Jupiter și a lui Mercur) în lume și pătrunderea lui în viața și problemele de viață ale omului de rind subliniază la Hacks nu două planuri existențiale, străine între ele și divergente, ci virtualitatea divină în om, posibilitatea (și necesitatea) ca omul să-și demonstreze umanitatea tocmai prin combustia și lumina divină ce-o definește. Jupiter devine, astfel, o ipostază (neglijată în infatuare și rutină belicoasă) a lui Amfitrion; adulterul Alcenei, un gest de recunoaștere și de trezire a virtuților omenești (care „sparg cadrele osificate ale deprinderilor” rigid, convenționale în relațiile dintre om și femeie, în relațiile, până la urmă, dintre oameni...). Elementele amare ale „anecdotei” dispar și ele astfel: Alcemena nu mai e victima unui bovarism *avant la lettre* și a unei înșelăciuni olimpice, ci complice cu Olimpul în scoaterea în vîleag și punerea în valoare a condiției divin-umane a soțului ei, acesta, numai pierdut și automatizat în „funcția” lui existențială, în care s-a deprins să se miște. Este, aici, mai puțin decît o comedie a măștilor, decît o burlescă cu *qui-pro-quo-uri*; pe tiparul consacrat al măștilor și al *qui-pro-quo-urilor* asistăm, mai degrabă, la un joc al unghiurilor de vedere, dinspre care pot fi și se cer considerate dispozițiile etice ale omului, cu ceea ce este înălțător și cu ceea ce este nerealizat, cu ceea ce este degradat și cu ceea ce este recuperabil în el. E ceea ce face farmecul puternic contemporan al comediei, care, pe planul expresiei și, mijloacelor de captare, apelează la bucuria ciocnirilor de idei, la verificarea spumoasă a adevărilor, cercetate în versul și în reversul lor, la satisfacția de a afla, în final, nu surpriza vreunei „poante” de deznoadămint, ci drumul spre dezlegare — a unei probleme care atinge și resorturile eticii, în genere, și cele ale întimității noastre celei mai ascunse. Pe alte coordonate, farmecul e iscat de harul poetic nou pe care îl degajă atmosfera — ușor patinată de ironie — construită din convențiile clasicizante ce plutesc peste acest joc „olimpic” al autocercetărilor și autorecunoașterilor. Firește, dincolo de aceste virtuți, nu lipsesc în textul lui Hacks nici o seamă de virtuți și pentru un bun spectacol de situații, nu numai de rafinament al gesturilor și al atitudinilor.

La Teatrul Național din Iași, Călin Florian a gândit spectacolul, vădit, în funcție de ele. S-a bucurat, desigur, și de inteligenta, aerata și cald-luminoasă scenografie a lui George Dorosenco, pentru care *Amfitrionul* lui Hacks pare purtat de un vînt coregrafic (în măsură să inspire benefic discretă linie a ilustrației muzicale datorate lui George Rodi-Foca). Punerea în scenă a lui Călin

Florian se oferă, în aceste condițiuni, cu precădere cuvîntului și gestului și are în vedere, mai puțin insistent decît s-ar fi putut întîmpla, efectele de situație. Păcat că, în tălmăcirea lor, Horst Fassel și Mircea Filip au punctat doar, capricios, textul comediei cu unele momente prozodice, lăsînd textul, în ansamblul lui (dealtfel, cu conștiinciozitate transpus în limba noastră), să se depene nu numai în replici văduvite de nervul (nu înîmplător) al versurilor, dar, adesea, de-a dreptul împinse spre prozaism. Ceea ce nici nu aduce cu vreuna dintre însușirile majore ale originalului, nici nu slujește efectiv pe actor, ci, dimpotrivă, îl ispitește cu înlesnirile facilului. E păcat, fiindcă, din aceste pricini, spectacolul cade, adesea, pe o pantă conversațională de stil cameral, pe alocuri oboșit de nebănuite lungimi și, în genere, a fost astfel frustrat de motorul acelei ritmicități clasiciste cu care Hacks distanțează (ca să folosim termenul) mitul și momentul mitic de timpul și de publicul nostru, pe care, în fond, le are în vedere. Se pierde, adică, substanța structural ironică a comediei și, în schimb, se dă, falsă compensație, apă la moara unor compoziții inutile groase, unor soluții situaționale nu totdeauna fericite, unei alunecări pe luciul anecdoticii, în sine, pe care și autorul și regizorul — e clar — voiau, tocmai, să-l treacă pe un plan secund. Cu aceste rezerve, însă, interpreții au marcat tipologic, cu justete (Dionisie Vitcu, în Sosias, chiar cu suculență), elementele vii ale comediei: Liliana Mărgineanu a fost o Alomenă care a știut să facă feminin, dar nu și cu slăbiciune, față lui Jupiter (Emil Coșeru; acesta, stăpînit, mai degrabă, de linia corporală a zeului, decît de spiritul ce i se conferă); Sergiu Tudose, ca Mercur, chemat a întregi și anima acest spirit, a făcut-o mai convingător (mai cu haz) în raport cu Jupiter (al căruia raisonneur era), decît în raport cu Sosias, față de savoarea căruia (nițeluş moldovenească, totuși) a cam cedat...

În genere, trimițînd ușor la un spectacol de teatru liric, *Amfitrion*, în montarea ieșeană, poartă amprente ale unei netăgăduite griji pentru eleganță și rafinament, însușiri care nu pot fi trecute cu vederea, nici lăsate fără o cuvenită bună prețuire.

**Florin Tornea**



## TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

# DESTINE

de Regine Weicker

Data premierei: 2 decembrie 1976.

Regia: ION COJAR. Decorurile: ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Costumele: GABRIELA NAZARIE. Adaptarea: ION BĂIEȘU.

Distribuția: HRINA RĂCHITEANU (Marta); RALUCA ZAMFIRESCU (Anita); ILEANA IORDACHE (Birgit); EUGENIA MACI (Ute); CONSTANTIN DINULESCU (Reiner); MIHAI MĂLAIMARE (Bernd); GEORGE PAUL AVRAM (Eberhard); ELENA SEREDA (Doamna Schuster); MARIAN HUDAC (Remer).

Amplasată în sala Atelier a Teatrului Național, reprezentația construită de Ion Cojar se dorește desfășurată în mijlocul publicului — joc înconjurat de spectatori. Decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis se distribuie pe mai multe locuri de acțiune: câteva practicabile la niveluri diferite, dominate de un mic podium central, un minimum de recuzită, apt să sugereze cadrul și ambianța psihosocială. Bine gândită, astfel, montarea sincronizează unele sevențe, contrapunctează altele, dînd ritm, relief și cursivitate dinamică puținelor întîmplări din piesa Reginei Weicker: dînd, mai ales, pregnanță ideii de *destine* (cum s-a tradus titlul originalului, *Premiac-te*). O piesă specifică pentru o anume direcție, importantă, în literatura dramatică actuală din Republica Democrată Germană: preocuparea pentru dezbateră dialectică, pentru discuția în contradictoriu pe teme etice, axată, în general, pe o relație esențială: familie-muncă, răspundere socială-satisfacție individuală, individ-colectivitate. Tînăra autoare, ea însăși muncitoare în Karl-Marx-Stadt, sintetizează, într-un fapt de viață exponențial, relatat cu fervoare demonstrativă, mentalitatea de tip nou a constructorilor socialiști din Germania democrată, descriînd procesul complicat, dificil, de modelare a noii atitudini, a noului tip de comportament.

Un mic colectiv urmează să primească o distincție republicană pentru realizările, ca și pentru stilul său de muncă. În ajunul acestui important eveniment, una dintre membrele colectivului refuză premiul, denunțînd o anumită stare de lucruri, un anume climat, ce



Eugenia Maci, Elena Sereda și, în plan îndepărtat, Constantin Dinulescu

nu concordă cu imaginea-model a colectivului fruntaș, așa cum a fost lansată, publicitar, de către sindicat. Refuzul Elvirei (personaj ce nu apare în scenă) declanșează derută în rândul celorlalte trei colege, candidate voioase și complezente la premiu, și indignare la cea de-a patra — șefa, conducătoarea și creierul colectivului, cea a cărei ambiție, a determinat, de fapt, acordarea distincției. O seamă de alte reacții au loc și printre colegii de întreprindere, printre „factorii” de conducere ca și în sinul familiilor respective. Printr-o suită de incursiuni în intimitatea celor patru femei, decupind câteva subțiri „felii de viață”, autoarea reconstituie tabloul mozaicat al grupului social alcătuit din destine individuale și izbuteste o imagine în ansamblu, convingătoare, și, totodată, o pledoarie pentru adevăr, pentru sinceritate, și pentru curajul opiniei, într-un cuvânt, pentru o etică a relațiilor sociale nefalsificate.

Spectacolul potențează toate aceste premise ale piesei, și accentuează caracterul de dezbatere, de proces etic, cu un final deschis întrebărilor, scutit de pronunțarea vreunei sentințe. Pancarte cu interogații se adresează publicului, incitându-l să reflecteze, să ia poziție, de partea sau împotriva Martei, șefa îmbătrânită, care și-a dedicat viața — lipsită de bucuriile căsniciei, ale familiei — colectivului, rezultatelor muncii, în disputa-i înverșunată cu tânăra Elvira, cea liberă în gândire și atitudine, incapabilă de compromis și linguișire, prototipul omului care nu poate, funciar, trăi comod.

Spectacolul Teatrului Național, limpede scris scenic, are parte de o distribuție omogenă. Distribuție în care Irina Răchitanu

realizează o adevărată creație în rolul rigidei, intransigentei Marta: o creație șlefuită cu mîgălă artizană, mișcată de adânci resorturi lăuntrice, luminind portretul tulburător de omenesc, prin tristețea ce-o emană, al unei femei atît de singure, între pereții casei sale, încît nu poate trăi decît între tovarășii de muncă (în cazul de față, tovarășele), muncă identificată existenței înseși. Distribuție în care Raluca Zamfirescu (cu finețe comică și distincție dramatică), Ileana Iordache (cu farmec și studiată nonsalanță), Elena Sereda (cu tact și blîndă severitate) și Eugenia Maci (cu aplomb și dezinvoltură colorată) compun destinele acestor premiate în producție și corijente în viața particulară. Prin piesă trec și câteva siluete de bărbați, cărora autoarea le-a încredințat, în genere, roluri mai ingrate, oricum, cu o încălcare dramatică negativă: Constantin Dinulescu portretizează, cu discreție și subțire savoare, un soț egoist și prefăcut, iar Marian Hudac, în tușe ceva mai groase, un responsabil sindical, puternic afectat de „scandalul” refuzării premiului.

Scena din finalul montării, în care acest responsabil, stînjinit de răsturnarea ordinii din universul său birocratic, vine să ofere premiul repede, pe furiș, dorind mușamalizarea evenimentului, inițial așteptat cu nerăbdare, și femeile încep să ridă, un ris tonic, molipsitor, destins, înțelept, se reține ca o concluzie a dezbaterii. Și sentința (nerostită) a procesului (moral) se pronunță și se acceptă, firesc, fără cuvinte: risul condamnat ipocrizia, denunță falsul în relațiile dintre oameni.

Mira Iosif

# ADAM ȘI EVA

de Rudi Strahl

■ TEATRUL „ION VASILESCU”

Data premierei : 29 noiembrie 1976.  
Regia : OLIMPIA ARGHIR. Costume : EVA ȘORBAN. Decoruri : ANDREI BOTH. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU. Versiunea românească : ANETA DOBRE.

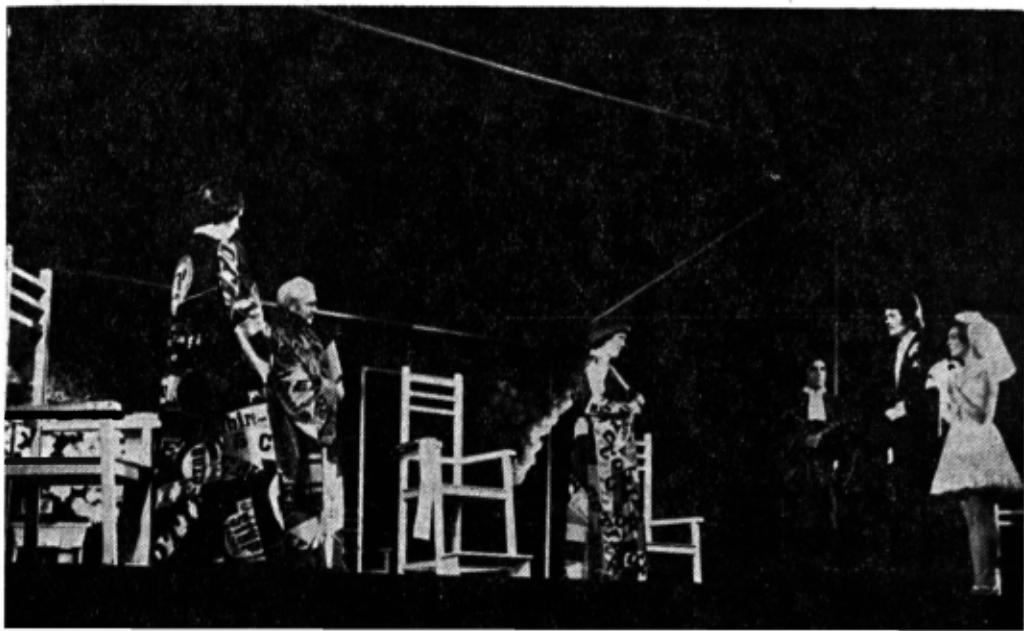
Distribuția : DANIEL TOMESCU (Adam Schmitt) ; ADINA POPESCU (Eva Müller) ; MARIA CHIRA (Judecătoarea) ; ADRIAN PETRACHE (Avocat dr. Michaelis) ; MARIETA LUCA (Procurorul dr. Gabriel) ; ALEXANDRA ALBULESCU (Hela) ; DUMITRU FEDOREAC (Hansi) ; DIMITRIE DUNEA (Schinnelpennig).

Omul de teatru din R.D.G. este setos de comedie. Asemenea observație ne-a fost adesea semnalată, în raport cu o anume, neînțeleasă, reticență a dramaturgilor din țara prietenă, față de tratarea destinsă a problemelor actualității. Rudi Strahl — dramaturg trecut îndelungă vreme prin publicistica de foileton a celebrei reviste de satiră și umor „Eulenspiegel” — și-a exersat, însă, condeiul în cernața mai mult sau mai puțin acidă a umorului și a fost, de aceea, din chiar momentul debutului său dramaturgic, acum câțiva ani,

în chip masiv și insuflăit, îmbrățișat de spectatori, consacându-se ca unul dintre comediografi de frunte ai momentului teatral de astăzi în Republica Democrată Germană. E, poate, nu lipsit de interes să constăți că serisul său, mai degrabă bucuros pornit pe vervă decât pe denunțuri neapărat satirice, e de natură să fie și de publicul nostru întîmpinat cu o deloc convențională plăcere.

*Adam și Eva* este, în această privință, o dovadă. Ingenioasa idee de a dezbate problemele serioase ale eticii matrimoniale, înlocuind finalul trist al unei căsnicii ce se destramă pe calea unui proces de divorț (revelator de ușurătate, de lipsă de responsabilitate și de înțelegere, de dragoste și de respect reciproc, în relațiile dintre bărbat și nevastă) cu un proces de încheiere a unei căsnicii, în care viitorii soți sînt chemați să probeze trăinicia sentimentelor ce-i leagă, oferă din capul locului teren risului. Pe acest teren se pot, însă, aduce la lumină și se pot pune în discuție — și, efectiv, se și pun în discuție — o seamă de aspecte grave, contradictorii, ale moravurilor actuale, ale modului de a privi problemele vieții, ale libertății individului față de societate, față de propriul lui fel de a trăi și de a-și întocmi programul de viață. În acest context, seriozitatea sau frivolitatea, maturitatea sau lipsa de maturitate în luarea unei decizii, profunzimea sau numai aparența sentimentelor care angajează viitorul, consecințele unor atare decizii, pot colora și dimensiona atitudini, puncte de vedere, pot prefigura date comportamentale, deopotrivă, suculente și generatoare de adîncă meditație. E ceea ce se petrece în aparent minora comedie a lui Rudi Strahl, care nu numai că se pretează bunei-dispoziții, dar o și pretinde — pentru ea pilulele amare, subtextual oferite, să fie și ele, fără reținere, înghițite.

Scenă din spectacol





Este ceea ce Olimpia Arghir — a exercată în partituri comice mai dificile — a înțeles bine. Ea tratează în farsă subțire jocul propus de autor și, indicînd scenografului Andrei Both o linie schematic-caricaturală a decorurilor, lasă în voie (poate, prea în voie, uneori), să se desfășoare acțiunea, iar pe protagoniști să-și marcheze, nu fără o anume doză de lipsă de rigoare, o prezență ostentativ ludică. Așa se face că hazul a contaminat scena, laturile morale mai spinoase evocate de piesă, și spre elucidarea căroră a fost scrisă, sint tratate ca simple „ipoteze de lucru”... În această voce-bună generală, Adina Popescu a „lucrat”, cu o consumată artă a naturalistei, o Evă de zile mari — nostimă, plină de elan tineresc, de drăgălașă inconștientă, de ingenuă sinceritate — și a lăsat o diră de sentimentalitate, handicapînd, cu buna ei realizare, pe Adam, în care Daniel Tomescu a fost nevoit să depună eforturi pentru a face, cu onestitate, cuplu cu ea. Bine „temperată”, *jucînd* un rol prin excelență retoric (și bucurîndu-se de acest joc), Marieta Luca, în Procuror, aflînd un corespondent de replică și de adresă (și de tandre speranțe) în Adrian Petrache (Avocatul). O compoziție de efect ilar (inutil îngroșat cu trăsături clovnești) a făcut Dimitrie Dunca. O bună apariție *deus ex machina* — jovială, generoasă, juvenilă : cuplul Hela și Hansi, respectiv Alexandra Albușescu și Dumitru Fedoreac. Din păcate, textul n-a prea ajutat-o pe Maria Chira să treacă pragul unei existențe funcționale resemnate (Judecătorea).

Florin Tornea

## ■ TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

Cu toată importanța și seriozitatea problemelor pe care le pune originalul proces al... căsătoriei a doi tineri, *Adam și Eva* de Rudi Strahl este, totuși, o comedie și Teatrul Dramatic din Brașov n-a greșit cituși de puțin tratînd-o ca atare. Spectacolul tînărului regizor Tudor Florian are cursivitate și coerență în demonstrație, dar se dovedește preocupat exclusiv de exploatarea efectelor comice, simplificînd interferența de planuri pe care era construită piesa. De aici și rozul scenografiei semnate de Ion Cristodulo, ca și tonalitatea de farsă a întregului spectacol.

Actorii intră într-o glumă — fie ea și cu implicații dintre cele mai serioase — dar nu toți știu pînă unde trebuie să întindă această glumă și cînd trebuie să se ia în serios. Alături de jocul subtil și nuanțat al Virginiei Itta Marcu, în rolul Procurorului, asistăm la un stil de joc deplasat estradistic, pe care îl practică în primul rînd protagoniștii : Gabriel Săndulescu în tînărul Adam Schmitt și Coca Bloos în rolul viitoarei sale soții, Eva

Data premierei : 19 iunie 1976.

Regia : TUDOR FLORIAN. Scenografia : ION CRISTODULO. Versiunea românească : ANETA DOBRE.

Distribuția : GABRIEL SĂNDULESCU (Adam Schmitt) ; COCA BLOOS (Eva Müller) ; PAUL LAVRIC (Judecătorul) ; DAN SĂNDULESCU (Avocat dr. Michaelis) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Procurorul dr. Gabriel) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Hela) ; NAE OCTAVIAN CRISTOLOVEANU (Hansi) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Grefierul) ; LULI CRĂCIUN și BORIS GAVLIȚCHI (Ase-sorii).

Müller. Spre deosebire de ei, se ia numai în serios Dan Săndulescu, interpretul Avocatului, în vreme ce Paul Lavric, în rolul Judecătorului, chiar dacă păstrează echilibrul celor două planuri, nu ezită nici un moment să dea tonul îngroșării și al efectelor facile, „la public”. Nu scapă de ele nici Flavius Constantinescu, altfel, bine distribuit în rolul unui bonom grefier.

Spectacolul are haz și e bine primit de public. (dar nu are stil și e regretabil că tînărul regizor Tudor Florian nu și-a propus mai mult și n-a reușit să stimuleze întreaga distribuție în sensul unei sporite autoexigente a actului artistic.

Victor Parhon

## DOMNUL PUNTILA ȘI SLUGA SA MATTI

de B. Brecht

## ■ TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

Coincidența a făcut ca, în perioada relansării, simultane, la Galați și la Pitești, a acestei piese, nemaijucată la noi de vreo cincisprezece ani, să o vedem și în turneul lui Berliner Ensemble. Spectacolul berlinez (nu *Puntila-Modell*, ci o variantă, strălucită, o propunere de reprezentație, într-un demers neo-brechtian, în care toate ideile piesei s-au focalizat în jocul de maximă, superbă virtuozitate al excepționalului actor Ekkehard

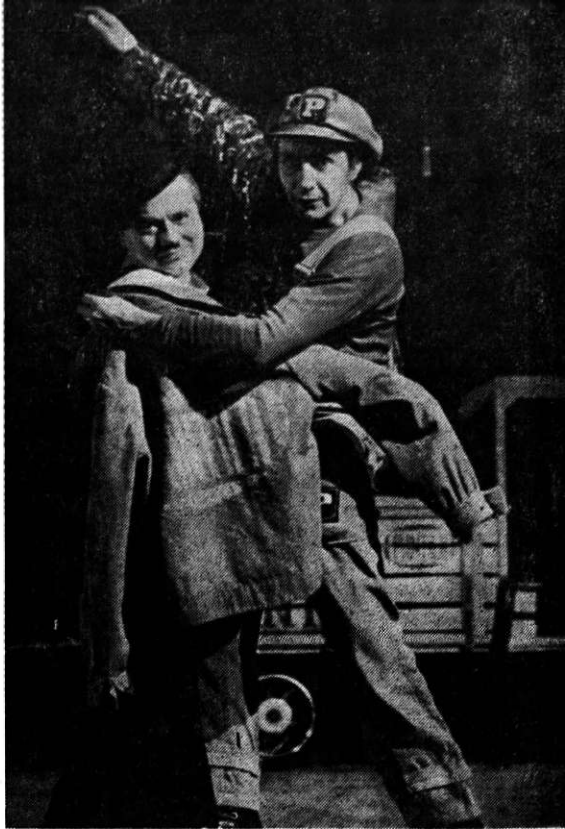
Data premierei: 16 decembrie 1976.

Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: MIRCEA RIBINSCHI. Versiunea românească: FLORIN TORNEA. Muzica: IOSIF HERȚEA.

Distribuția: MITICĂ IANCU (Puntila); MIHAI MIHAIL (Mattî); MARCEL IIRJOGHIE (Judecătorul); LEONARD CALEA (Veterinarul); VLAD VASILIU (Muncitorul amărit); ALEXANDRU NĂSTASE (Chelnerul, Grasu); LUCIAN TEMELIE (Muncitorul); RADU GHEORGHE JIPA (Muncitorul roșcovan); BOGDAN ȘERBAN (Surkkala); AURELIAN GEORGESCU (Pastorul); GRIG DRISTARU (Avocatul); GABRIELA REDER (Fiica lui Surkkala); LILIANA LUPAN (Eva); DAN ANDREI BUBULICI (Ațașatul); STELA POPESCU-TEMELIE (Emma); SANDA MARIA ULMENI (Farmacistă); VICTORIA SUCHICI-CODRIGEL (Lisa, mulgătoarea); MARGA GEORGESCU (Telefonista); ȘTEFANIA GORUNEANU (Lăma); LENI ȘTEFĂNESCU (Fina); VERONICA IRAȘOG (Soția pastorului).

Soluții) u-a intimidat pe creatorii noștri, și e bine și firesc să se întâmple așa; iar multiplele noastre întâlniri cu acest verificat și rezistent text ne-au demonstrat, o dată în plus, că teatrul lui B. B. este o operă cu adevărat deschisă, stimulatoră pentru gândire, și că intelectualul Brecht avea o nemărginită dreptate când scria că, „instinctul de investigație este un fenomen social nu mai puțin agreabil, nu mai puțin imperios ca instinctul de procreare“.

Acestui instinct de investigație, dorinței de cercetare, de cunoaștere, de punere în discuție a temei, i-a dat curs tânărul regizor Adrian Lupu, montând *Domnul Puntila și sluga sa Matti* pe scena Teatrului Dramatic din Galați. Subintitulată *volkstück* (piesă populară), *Domnul Puntila* (scrisă în 1940, în perioada exilului finlandez, montată în regia lui Brecht, în 1948, la Zürich, apoi, tot sub direcția sa de scenă, constituind momentul inaugural al lui Berliner Ensemble, în 1949) reprezintă, cum prea bine se știe, o expunere-model pe tema stăpîn-slugă, o demonstrație dialectică a unității obiective, nu a unui individ, ci a unui statut social, în speță, al proprietarului, realizată prin discontinuitatea comportamentului. Caracterul dual al lui Puntila — inocent, generos, fraternizînd la betie; brutal, posesiv, agresiv și afirmîndu-se ca stăpîn, la trezie — este un scăpărător argument dramatic în expozeul brechtian in-



Mitică Iancu (Puntila) și Mihai Mihail (Mattî)

citator în transformarea lumii, ecuația Puntila-Matti și rezolvarea ei devenind una dintre formulele clasice în analiza matematică cu aplicații dramaturgice, pe care Bertolt Brecht ne-a lăsat-o, privitoare la lumea „în care lucrurile nu merg cum trebuie“.

Nu relația Puntila-Matti, și nici dublul caracter al moșierului, l-au preocupat pe Adrian Lupu, în construirea spectacolului gălățean. Sau nu asta l-a interesat în primul rînd; fiindcă, în această multistratificată, stufoasă bogată montare, regia s-a arătat dornică să descopere mai ales noi sensuri, chiar noi direcții de conflict, noi exemple de alienare și de mutații caracterologice, spectacolul proiectîndu-se ca un eseu critic, novator cu orice preț, pe o temă de Brecht. O reprezentare mozaică, discontinuă, înmănunchind sumedenie de motive și de propuneri brechtiane, aflat din dramaturgia cit și din estetica maestrului de la Schiffbauerdraum: de la uti-

apăsata, cu caracter agitatoric, a sângelui și a parabolei (bună, dramatică și cu rădăcini în focul nostru, muzica semnată de Iosif Herța), la marcarea „distanțării” personajelor (excelează, aici, Mihai Mihail-Măști și Dan Andrei Buculici-Atașatul); de la lansarea parodică a melosului „operei culinare” la descompunerea analitică, demonstrativă, a unei situații, în vederea obținerii unei concluzii didactice.

Caracterul escistic al mizanscenei se conturează și mai apăsător în partea a doua a spectacolului, unde regia construiește un întreg etaj de semnificații sociologic-dramatice, implantând în canavaua acțiunii brechtiene rezolvări, soluții și abordări ce ne trimit, mai degrabă, la dramaturgia post-brechtienă, Dürrenmatt și Frisch; aici am aminti prezența insinuantă, treptat amenințătoare, până ajunge feroce și criminală, a „capetelor rase”, unitate dramatică *sui-generis* (în raport cu textul), alcătuită din judecător, preot și avocat; trio grotesc și sumbru, căruia i se alătură, în final, recuperat fiind, Atașatul, grup care îl manipulează fățiș pe Puntila, ducându-l hoțărârile de proprietar, grup care-l lichidează, la vedere, pe Surkkala „cel roșu”, în fine, grup care, în scena „muntelui Hatelma”, îl asistă pe Puntila în perorațiile-i paroxistice, ce vizează limpede ascensiunea unui Arturo Ui, luminându-i „drumul” cu făclii (aluzie la ritualurile fasciste), pe mormanele de cărți sfășiate ale unui simbolic autodafé. Altă scenă cu semnificații exploziv dilatate este „târgul argaților”, moment de intens dramatism, desenând riguros cercul nesfârșitei rotiri a osîndiților la muncă... Cu seriozitate, în deplină înțelegere a rolului și funcției de „obiecte”, și nu de personaje, așa cum le-a caracterizat Brecht, apar și femeile din Kurgela, logodnicele lui Puntila, cele despre care creatorul teatrului epic spunea că reprezintă „figurile cele mai nobile din piesă”, eroinele povestirilor finlandeze, care „unesc comportamentul naiv cu o adîncă și reală înțelegere”. Dealtfel, naivitatea și șiretenia, în accepția lor de categorii estetice brechtiene, traversează montarea ca două linii de forță, explicitînd sensurile deschise ale fabulei, luminînd tilcul ei ascuns.

Strădania de a suna brechtian apare și în scenografie, cu efecte căutate în etalarea ghetetelor din lemn cenușiu, cu o camionetă portocalie (insuficient folosită ca loc de joc), decor ce împinge spectacolul mult în sală, atrăgînd publicul în joc, conform viziunii regizorale.

În acest eseu regizoral, care lansează, precum spuneam, noi ipoteze în analiza piesei — ipoteze discutabile, dar nu lipsite de interes —, capitolul cel mai neglijat apare, din păcate, tocmai în interpretare. Precaritatea unor rezolvări, lipsa de acuratețe, de rigoare în joc, slăbiciunea unui rol-cheie minează edificiul înălțat cu atîta efort; de aici, și senzația de prea multă regie, de preaplin în soluții, de caznă, în dauna unei demonstrații limpezi, puternice a temei. Confuz se dese-

nează partitura, dublata partitură, acordată la o singură cheie, a lui Puntila; talentatul, foarte talentatul Mitică Iancu, recent creator al unei remarcabile Chirite în travesti, nu este, deocamdată, Puntila, în nici una dintre cele două ipostaze. Acesta e și handicapul reprezentației, căruia îi face totuși față cu succes un Matti puternic nuanțat, un Matti „sursă de pozitiv”, cum l-a văzut Brecht, și cum l-a jucat Mihai Mihail, un Matti simplu, dar șiret, naiv și îndrîjit, depozitar al unor adevăruri profunde, inalienabile, un Matti care închide reprezentația cu gravă și adîncă răspundere. S-au mai remarcat, stilistic, Dan Andrei Buculici, deseuind fin și subtil argumentul rolului (Atașatul), și, temperamental, Liliana Lupan (Eva), convingîndu-ne de înrudirea ei cu Puntila. În personajele-grup, Marga Georgescu, Sanda Maria Ulmeni, Victoria Suchici-Codricel și Stela Popescu-Temelie au adus, fiecare, particularitatea unei biografii demonstrative, prevenindu-ne asupra capcanelor lumii conduse de „stăpîni” și comportîndu-se expresiv coregrafic în dansul „logodnei”. Mai puțin reușit a apărut grupul „capetelor rase” sau al „ochelarilor negri”, confirmîndu-ne o mai veche idee despre dificultatea adevărării unor soluții regizorale la realitatea concretă a scenei.

Dar, în ansamblu, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* reprezintă un important punct cîștigat de Teatrul Dramatic din Galați. Un succes repertorial, firește, continuînd o tinăra tradiție Brecht, începută aici în urmă cu cîteva stagioni, și un cîștig profesional cert, ca orice contact cu teatrul lui Brecht, cu imperativele lui estetice și comandamentele ideologice, cristalizate unitar într-un text dramatic.

## ■ TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

Vesel, colorat, în pitoresc joc expozitiv, spectacolul semnat de Tudor Mărăscu, tinăr regizor cunoscut pînă acum mai mult prin intermediul micului ecran, ne introduce direct și cu plasticitate în tema-teză: prologul are menirea să arate publicului, în „colivia” în care apare adus Puntila: „Un animal ce-a viețuit odinioară... / ...moșier, ca pe la noi / O jivină hămesită și un nătărău de soi”.

Așadar, „cortina” montării — un parter de sticle, cu multă grijă împodobite, gardul de lemn, siluete de mestecen, cuierele cu costumele protagoniștilor, expuse frumos, la vedere, *ecriteau*-rile cu marcarea locului și subiectul acțiunii, apoi celelalte elemente de decor, care, de asemenea, ne vor indica, pe tot parcursul reprezentației, „ce se întîmplă” (să nu uităm că un bun decor brechtian



Data premierei : 8 ianuarie 1977.

Regia : TUDOR MARĂSCU. Decorurile : DUMITRU GEORGESCU. Costumele : EMIL MOISE. Muzica : HORIA MOCULESCU.

Distribuția : HAMDI CERCHEZ, VALERIU SÂNDULESCU (Puntila); VALERIU SÂNDULESCU, HAMDI CERCHEZ (Matti); SORIN ZAVULOVICI (Talul); CORNEL POENARU (Judecătorul); NINA ZĂINESCU, JULIETA SZONYI (Eva); ION ROXIN, PETRE DINULIU (Ațașatul); PETRE DINULIU, ION ROXIN (Avocatul); ILEANA ZĂINESCU (Emma); MARIN ALEXANDRESCU (Veterinarul); JULIETA SZONYI, NINA ZĂINESCU (Farmacista); MARTA SAVCIUC (Mulgătoarea); CARMEN ROXIN (Telefonista); DUMITRU DRAGAN (Un bărbat gras); DUMITRU DIMITRIE (Muncitorul); FLORIN PRETORIAN, EMILIAN CORTEA (Roscovanul); PETRE TANASIEVICI (Amăritul); JULIETA WEIGEL (Laina); DUMITRU IVAN (Surkkala); MARIA ANDREEA RAICU (Fina); VALERIU BUGIU (Pastorul); ILEANA FOȚSA (Soția pastorului).



Cornel Poenaru (Judecătorul), Hamdi Cerchez (Puntila) și (în plan secund) Valeriu Sândulescu.

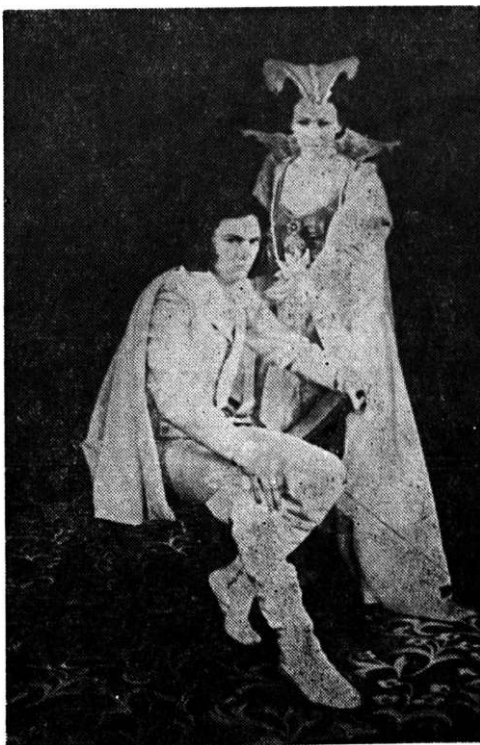
trebuie să indice, nu să sugereze...), comentând întâmplările cu haz subtil, voios, sint, pentru spectatori, punctele de sprijin ale fabulei cu Puntila și Matti. La fel cum songul (desenat muzical de Horia Moculescu, în căutat și uneori izbitut stil Dessau-Brecht, alternând cupletul și cîntul), interpretat expresiv și inteligent (mai ales în a doua jumătate a spectacolului) de Marta Savciuc, trasează, cu o anumită necesară rigoare, granițele teritoriului brechtian, în interiorul căruia au evoluat, bine ghidați, actorii. *Domnul Puntila și sluga sa Matti* este, pe scena din Pitești, un spectacol canonic, lucrat vădit după model, dar, în același timp, proaspăt, cu accente originale, un spectacol de tinerete și de tineret. Prima lui caracteristică ar fi siguranța, impetuozitatea actoricească. Regizorul a lucrat cu două distribuții, procedeu care s-a vădit util, eficient ca metodologie, ca pedagogie, în introducerea actorilor și în familiarizarea lor cu tehnicile de joc brechtiane.

Cei doi protagoniști, gata în orice moment la interjangan (antrenați, în egală măsură, să interpreteze *celălalt rol*), au realizat, în formula văzută de noi — Hamdi Cerchez-Puntila, Valeriu Sândulescu-Matti — un cuplu exemplar, un binom dramatic, cu largi și multiple semnificații. Linia de forță a reprezentăției o găsim în traiectoria acestui Puntila, căruia Hamdi Cerchez îi transmite o mare energie, îi află expresive particularități

temperamentale, trăsături psihice și inedite amănunte fizice, descoperind, în coerența atitudinii de stăpîn, de proprietar — deci, în statutul social — motivele unor purtări incoerente, discontinue. Hamdi Cerchez confirmă, cu acest rol important, multe promisiuni anterioare. El realizează un Puntila original, compoziție explozivă pe stări sufletești tranșante, cu plîns puternic și emoții în beție, cu furii reci, livide, necrutătoare, altminteri, cum, dealtfel, răceala aeră a unui moșier înfumurat îl caracterizează tot timpul. Valeriu Sândulescu compune un Matti ce ueză cu vicleșug de masca supunerii și a servilismului, un Matti cu farmec bărbătesc, seducător și din topor, ridiculizînd, prin simpla lui prezență, lumea lui Puntila, a Evei și a Ațașatului. Munca laborioasă a regiei cu interpretii s-a resimțit pozitiv și în celelalte roluri, finisate cu grijă în ansamblu și în detaliu. Din numeroasa distribuție s-au remarcat, mai ales, figura Ațașatului, portret de un imens ridicol țepan, conturat precis de Ion Roxin, silueta Avocatului, caraghioasă coleopteră (Petre Dinuliu) și Marta Savciuc, excelentă în ambele ipostaze, de eroină a povestirilor finlandeze și de interpretă de songuri.

Un spectacol care convinge că, la Teatrul „A. Davila” din Pitești, prezența unui regizor tinăr este stimulatoare, ca oriunde, dealtfel.

Mira Iosif



Constantin Fugașin și Smaragda Olteanu

## TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

# DON CARLOS

de Schiller

*Don Carlos* pe scena Teatrului Național din Craiova, iată o alegere vrednică de laudă. Cu atât mai de laudă, cu cât nu ne este dat prea des să consemnăm numele lui Schiller în cronicile noastre: ici, *Intrigă și iubire*, colo, mai de mult, *Hoții*, și cam atât. *Don Carlos* nu s-a mai jucat de multă vreme, *Wilhelm Tell*, *Fecioara din Orléans*, *Wallenstein*, *Conjurația lui Fiesco*, deloc. Repetatele îndemnuri ale presei, ale factorilor de îndrumare, nu-și află ecou. În vremea asta, teatrele cer sugestii pentru marele lor repertoriu. Ce situație paradoxală, din vastul zăcămint al dramaturgiei universale, să fie ignorate tocmai piesele din cea mai nobilă alcătuire! Sute de mii de elevi învață din manuale numele lui Schiller și nu au cum

cunoaște pe secul opera marelui dramaturg, dect rar și incomplet. Dintre Naționale, cel din Craiova s-a decis, în sfârșit, să înscrie în repertoriu *Don Carlos*, dovedind că a înțeles unul dintre imperativele programului său repertorial. Creație de vîrf a lui Schiller, acest poem dramatic — cum îl subintitulează autorul — evocă nu atât viața seurtă și zbuciumată a Infantei de Spania, cît epoca întunecată a lui Filip al II-lea și a Inchiziției, și, mai cu seamă, lupta pentru libertate a popoarelor Europei, cîmpionate de moriturul tiran. Evocînd trecutul, Schiller dă glas năzuinței spre libertate a epocii sale și, prin înflăcăratul marchiz de Posa, proclamă dreptul de a gândi, de a exista liber, al națiunilor oprite. Schiller avea douăzeci și cinci de ani cînd a scris *Don Carlos*, vîrsta Marchizului de Posa, vîrsta marilor elanuri, a gesturilor eroice, și iambii shakespeareeni de cinci picioare dau versului schillerian înariparea acestei vîrste.

Pana dramaturgului așterne pe hîrtie, într-o admirabilă sinteză, ideile de libertate ale secolului al optprezecelea, idei care condamnă despotismul și tirania și fac elogiul luptei pentru progres. Cît de veridice sînt personajele, îl interesează mai puțin, evocarea unui anumit timp și unui anumit loc nu-l obligă la respectarea autenticității stricte a faptelor, Schiller punînd în lumină valoarea simbolică a adevărurilor, semnificația, peste timp, a idealurilor de dragoste,

Data premierei: 1 decembrie 1976.

Regia: GEORGETA TOMESCU. Decoriurile: V. PENIȘOARĂ-STEGARU. Costumele: IULIANA PREDUȚ. Traducerea: AL. PHILIPPIDE.

Distribuția: CONSTANTIN SASSU (Filip al II-lea); ILEANA SANDU (Elisabeta de Valois); CONSTANTIN FUGAȘIN (Don Carlos); DAMIAN OANCEA (Alessandro Farnese); MONICA SMĂRÂNDIOIU (Infanta Clara Eugenia); VIORICA POPESCU-MIHAIL (Duceasa de Olivarez); CONSTANȚA NICOLAU (Marchiza de Mondecar); SMARAGDA OLTEANU (Prințesa de Eboli); LUCIAN ALBANEZIU (Marchizul de Posa); ILIE GHEORGHE (Ducele de Alba); REMUS MARGINEANU (Contele de Lerma); MIRCEA HADIRCA (Ducele de Feria); PAVEL CÎȘU (Ducele de Medina-Sidonia); VLADIMIR JURAVLE (Don Ramon de Taxis); IANCU GOANȚĂ (Domingo, duhovnicul regelui); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Marele Inchizitor); PETRE ILIESCU-ANATIN (Starțul unei mănăstiri); EMIL BOZDOGESCU (Don Luis Mercado); ANGHEL POPESCU (Un ofițer); ADRIAN PETRESCU (Un paj).

prietene și libertate ale personajelor sale. Spectacolul Georgetei Tomescu — cel dinții ca această piesă pe scena craioveană — este echilibrat și curgător, gândit simplu, dar cu linpezime. Decorurile lui V. Penișoară-Stegaru, concepute pe toată lărgimea și profunzimea noli scene, dau sugestia palatului regal, cu ziduri sumbre și reci, cu încăperi austere, învăluite în umbră, cu uși tainice și coltoane ascunse, palat împinzit de iscoadele închiziției, de slugi supuse regelui. Excelențatul maestru de lumini Vadim Levinschi găsește, și de astă dată, soluții admirabile pentru a sugera atmosfera apăsătoare, amenințătoare de la curtea regelui-tiran. În acest cadru evoluează interpreții, dind viață personajelor, potrivit concepției regizoarei, într-o evoluție mereu tensionată și într-o lăudabilă unitate.

Se impune Constantin Sassu, care l-a întruchipat pe Filip al II-lea potrivit imaginii pe care ne-a lăsat-o istoria despre acest morhorit tiran, cu gesturi zgărite, cu tonuri aspre, cu priviri înghețate, adevărat despot al Spaniei și Europei. Tinărul Constantin Fugașin este Don Carlos, un infante înflăcărat, cu fărmece, cu eleganță, sincer îndrăgostit, credincios prieteniei, inocent pînă la naivitate, uneori trădat de voce, care nu e pe

măsura temperamentului său. Ileana Sandu, interpreta Elisabetei de Valois, are distincție și putere de fascinație, grație și frumusețe, și e sincer tulburată de dragostea Infantei. Smaragda Olteanu e interpreta inteligentă, meticuloasă, a orgolioasei îndrăgostite Prințesa de Eboli. Se vede că Lucian Albanezu și-a gândit cu multă claritate rolul, și l-a apropiat cu dragoste, dar nu-l acoperă pe toată diversitatea datelor: al său Marchiz de Posa e prea cumpănit, prea reținut, monologicele sale importante sînt rostite, fără înălțare, inteligent, dar nu cu suficientă înflăcărare. Puterea sa de fascinație este astfel diminuată. O compoziție bine încheată realizează Viorica Popescu-Mihail, în rolul severei Ducese de Olivarez. Ilie Gheorghe, lancu Goanță, Petre Gheorghiu-Dolj, în primul rînd, Remus Mărgineanu, Pavel Cîsu, Emil Bozdogescu, în al doilea, întregesc o galerie de portrete și încheagă un ansamblu fără începe valorice.

*Don Carlos* este un spectacol bun, valoros, serios, un spectacol care face cîntece scenei craiovene și continuă promițătoarele perspective ale stagiunii acestui colectiv prestigios.

**Virgil Munteanu**

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL „BULANDRA”

### PELICANUL

de A. Strindberg

Data premierei: 30 decembrie 1976  
Regia: IOAN TAUB. Asistent: DORA MILITARU. Scenografia: DAN JITIĂNU. Asistent costume: MIHAELA DEMETRIADE. Ilustrația muzicală: ROMEO CHELARU.

Distribuția: ILEANA PREDESCU (Elise); PETRE LUPU (Frederik); LUMINIȚA GHEORGHIU (Gerda); EMMERICH SCHÄFFER (Axel); ANCA VEREȘTI (Margret).

teatru, profund... strindbergian. Teatrul său poartă o pecete greu de contrafăcut, are un timbru, o tonalitate aparte, acorduri specifice. Lumea pe care o animă în piesele sale — o lume de vis sau o lume reală, o lume stranie sau obișnuită, strălucitoare sau cenușie, frumoasă sau urită — este inconfundabilă și inimitabilă.

Dacă teatrul său, de inspirație pozitivistă sau mistică, psihologizantă sau naturalistă, simbolistă sau prefigurînd expresionismul, poate fi contestat (el însuși s-a negat, contestînd tot ceea ce scrisese pînă la o anumită dată, așa cum fusese dispus să adere azi la o filozofic, ca mîine s-o repudieze), poate să cunoască o perioadă de vogă (așa cum s-a întîmplat), care să alterneze cu una în care interesul să scadă, în nici un caz el nu poate fi uitat. Și, întotdeauna cînd este redescoperit, nimeni din cei care o fac nu are conștiința că omagiază doar memoria unui mare scriitor, că îndeplinește un act pios de restituire, ca și cum ar șterge de praf o pînză celebră dintr-o galerie, schimbîndu-i locul pentru a o pune mai în lumină, ci toți au sentimentul că descoperă sau redescoperă afinități cu epoca, cu propriile lor concepții despre teatru. Aceasta i-a și făcut pe unii să

Rousseau-ist sau swendenborgian, tolstoian, nietzschean sau schopenhauerian, rînd pe rînd, în gândire, Strindberg rămîne, în



Sus : Ileana Predescu și Emmerich Schäffer

Jos : Luminița Gheorghiu și Petre Lupu



afirme că Strindberg se plasează mereu în cadrul de avangardă, că se află mereu printre autorii din plutonul fruntaș. Pentru că Strindberg rămâne, înainte de toate, un mare, și, de aceea, permanent, autor dramatic. Cînd, în 1874, tînărul critic Strindberg, pe atunci în vîrstă de 25 de ani, elogia drama socială, regretînd că teatrul suedez rămînea complet în afara vieții sociale, el considera că un mare autor dramatic e cel care „a asimilat tot ceea ce animă o epocă, cel care a înțeles dorințele bune sau rele, adevărurile și erorile, rătăcirile și visurile legate de viitor ale timpului său, și, care face ca toate acestea să fie reînuflete în fața spectatorilor, făcîndu-i să se cunoască pe ei înșiși, în același timp în care cunosc prezentul în care trăiesc”. Iată, exprimate, surprinzător de concis și de limpede, criteriile ce rămîn foarte actuale în judecățile noastre axiologice.

Dar care este realitatea pe care o vede și vrea s-o zugrăvească Strindberg? Ea nu este alta — după propriile sale cuvinte — decît „spectacolul crud, cinic și neîndurător pe care-l oferă viața”. Căci, va fi exclamat Strindberg, odată cu unul dintre eroii săi : „Unde e frumusețea? În natură și în imaginația mea cînd e îmbrăcată în haine de duminică! Unde găsim onoare și credință? În basme și în spectacolele pentru copii! (...) Florile cele mai frumoase sînt cele mai otrăvite : de fapt, întreaga lume și viață sînt blestemate...” Ceva din această lume — reflectare a societății în care trăia —, lume-îad, casă de nebuni, închisoare, morgă, lume „plină de rătăcire, păcate, suferințe și moarte”, lume a „eternelor schimbări, greșeli și dureri” (concepție în care răzbat limpede influențele budiste suferite) regăsim, ca o obsesie, în țesătura celor mai multe din piesele sale. Dar pesimismul și mizantropia nu-l împiedică pe Strindberg să accepte, cum nu știu însă să accepte unii dintre eroii săi, lupta : „cit despre mine, găsesc că bucuria de a trăi constă în lupta puternică, neînduplecată a vieții”. Poate, de aceea, sentimentul cu care rămi, după ce imaginile sumbre din piesele sale s-au derulat, nu este totdeauna de deprimare, ci unul de neacceptare a unei realități strimbe, de aspirație spre mai bine.

Strindberg a adus, împlinindu-și dezideratul estetic formulat mai sus, teatrul suedez în mijlocul vieții sociale, a creat o epocă și nu o vogă, un stil și nu o dramaturgie deschisă unor mode și modele literare.

*Pelicanul*, scrisă în 1907, face parte dintr-un ciclu de piese scrise pentru Teatrul Intim din Stockholm. Înrudită, pe linia tematicii și a personajelor, cu alte drame ale sale, *Pelicanul* reia tema „infernului”, aflată și în *Dansul morții*. „Micul iad”, cum e denumită, sugestiv, insula pe care se află fortul, între pereții căruia se zbat, torturîndu-se reciproc, căpitanul Edgar și soția sa Alice, poate fi regăsit și aici, în alte dimensiuni și înostaze. Un alt detaliu din acel „bellum omnium contra omnes”, un nou episod din acea „luptă a creațiilor”, care fusese schițată în alte opere

anterioare, se află și aici. Din nou, o căsătorie nefericită, bazată pe minciună și ură, soți orgoliosi, o mamă tiranică și egoistă. O altă încercare de a smulge măștile celor ce încearcă să-și creeze o falsă identitate morală, să pozeze în oameni onești și buni.

După o lungă absență, Elise se reîntoarce, imediat după moartea fostului ei soț, la vechiul cămin și la cei doi copii ai săi, Frederik și Gerda. O scrisoare rămasă de la tatăl lor dezvăluie copiilor un adevăr îngrozitor. Prin tot ce a făcut, Elise este, în complicitate cu amantul ei, astăzi soțul Gerdei, cea care a distrus viața lor, ea și pe a tatălui. Cei doi copii se trezesc ca după un somn greu și nu au țaria să înfrunte, în continuare, viața. Frederik, într-un moment de rătăcire, dă foc casei. Disperată, Elise se aruncă de pe balcon. Cei doi copii hotărăsc să nu părăsească casa cuprinsă de flăcări, care devine simbolul a tot ce a fost vechi, rău și urit. Cu o copilărie frustrată, măcinați de ură pentru neîmplinirile, pentru viața lor irosită, Frederik și Gerda nu mai credeau în nimic, nu mai păstrau nici o speranță, nu-și mai făceau nici o iluzie, nu mai erau în stare să lupte pentru a înlătura răul și văd în moarte singura soluție salvatoare pentru ei.

Cînd în Suedia s-a jucat *Pelicanul* într-un stil naturalist, cu gemete și strigăte de durere, spectacolul se afirmă, a devenit ridicol, de nesuportat. Ceea ce nemulțumise cu cîteva decenii în urmă nu ar putea, cu atât mai mult, să satisfacă publicul de azi. Se pare că regizorul Ioan Taub a înțeles acest lucru și a trasat o linie de interpretare sobră, cu o desfășurare a dialogului firească, cu înfruntări ce nu culminează în tonuri ascuțite. I se pot reproșa, însă, o pornire greoaie a spectacolului, pauze prelungite, o anumită abstractizare, ca și neomogenizarea jocului actorilor.

Decorul conceput de Dan Jitianu — o încăpere înaltă, cu pereții spoși în alb — creează o atmosferă rece, înghețată, sugerînd drama care se desfășoară aici, dramă al cărei act final nu a avut încă loc. Printre husele fără culoare, ca niște stafii, unde totul pare încrămășat ca sub un clopot de sticlă, singurul element care „joacă” — o canapea de un roșu intens, pe care a zăcut și s-a stins Tatăl — face să plutească o permanentă flacără în această încăpere, menținînd, pare-ă, trează memoria defunctului sau bintuind conștiința celor care l-au urât și persecutat. O flacără ce pare să prevestească cumva viitorul incendiu ce va mistui casa, împreună cu cei care o locuiesc.

Ileana Predescu, în portretizarea Elisei, soția și mama, al cărei egoism atinge forme paroxistice, monstruoase, a alternat convulsiile și agitația interioară cu poza și atitudinea statuară, crisparea, cu zîmbetul, febrilitate

mișcarea largă, dezechilibrul și dezordine interioară, cu calmul și cu starea de extaz.

Într-un permanent și ireconciliabil conflict cu ea, Frederik, fiul ei, poartă, în interpretarea lui Petre Lupu, ceva din tristețea și durerea lui Hamlet („E ceva putred în *Danemarca*” devine aici: „Ceva n-a fost în ordine la noi”, după cum: „ceva e putred” va spune și studentul din *Sonata fantomelor*, sau: „arcul e gata să plesnească și mașinăria să se dea peste cap”, căpitanul din *Tatăl*). E atîta ură, amărăciune și disperare în glasul, în privirile, în felul în care-și poartă hainele sărăcăcioase și sordide, în corpul încovoiat, îmbătrînit înainte de vreme, crispat, sfîșiat parcă de dureri înăbușite, încît sentimentul înfringerii devine nelineștitor și prevestitor al unui sfîrșit tragic.

Gerda (Luminița Gheorghiu) pare, la început, să fie în afară și dincolo de luptă. Căsătorită cu bărbatul pe care și l-a dorit, îl iubește posesiv, egoist. Pare că nu urăște pe nimeni, nu acuză, nu suspectează pe nimeni, nu amenință pe nimeni. Ea se comportă ca o somnambulă („somniașismul”, definit ca o altă particularitate a umoră dintre eroii lui Strindberg, este prezent și aici). Refuzul acesta de a privi realitatea în față reflectă, de fapt, neputința de a trăi, de a accepta viața așa cum e, de a lupta. Luminița Gheorghiu, debutantă pe scena Teatrului „Bulandra”, schițează portretul acestui personaj ale cărui inimă și simțuri se pietrifică de la o scenă la alta, desenîndu-i, în linii aspre, trăsăturile, refuzîndu-i orice urmă de feminitate. Chipul pare sculptat în cremene, privirea, sumbră și înghețată, zîmbetul, transformat în rictus, mersul, lipsit de orice grație. Dealtfel, impresia comună pe care o dau aparițiile celor doi frați este aceea a unor jucării, dintr-un balet mecanic, stricate, cu hainele decolorate, cu călții ieșiți, cu mașinăria ruginită, care, în locul pașilor de menuet, nu izbutesc să mai facă decît cîteva mișcări grotesti, dezarticulate.

În schița de portret pe care Emmerich Schaffer o face personajului Axel, se pot distinge unele dintre trăsăturile tipului de canalie întâlnit la tot pasul în teatrul lui Strindberg. Cu dezinvoltura-i obișnuită, el reliefează venalitatea și lipsa totală de scrupule a unuia dintre goparii tatălui.

Anca Verești (Margret) impresionează prin forța dramatică pe care o aduce în scurtă, iar semnificativa înfruntare cu Elise. Ea apare, în această scenă, plină de demnitate și dominatoare, iar prin tonul ei acuzator înlătură unul dintre primele vâluri sub care se ascunde chipul adevăratei Elise.





Scenă din spectacol

TEATRUL MIC

# VARA TRECUTĂ LA CIULIMSK

de A. Vampilov

Data premierei : 27 decembrie 1976.  
Regia : D. D. NELEANU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Traducerea : TATIANA NICOLESCU.

Distribuția : VISTRIAN ROMAN (Șamanov) ; MONICA GHIUȚĂ, ILEANA DUNĂREANU (Kașkina) ; ION COSMA, ANDREI CODARCEA (Dergaciov) ; TATIANA IEKEL (Ana Ho-roșih) ; PETRE MORARU (Pașka) ; DUMITRU FURDUI (Meciotkin) ; FLORIN VASILIU, TUDOREL POPA (Eremeev) ; ALEXANDRU D. LUNGU (Pomigalov) ; IOANA PAVELESCU (Valentina).

La prima întâlnire cu opera dramatică a lui Alexandr Vampilov (prilejuită, primăvara trecută, de echipa de la Piatra Neamț), croniciarii, inclusiv cronicarul revistei noastre\*, au tresărit cu uimire, descoperind un autor care și-a apropiat temele lui Cehov și Gorki, reînviindu-le și reevaluându-le, sub un unghi contemporan, cu marcantă și frapantă personalitate.

Receptată cu interes, *Vara trecută la Ciulimsk*, piesă gravă, de un tulburător dramatism, încărcată de iubire și de durere, de speranță și de deznădejde, de scepticism, dar

și de încredere în om, era firesc să fie îmbrățișată și de alte colective, dornice să-și încerce puterile în tălmăcirea și lansarea ei scenică.

Nu știu dacă Teatrul Mic și-a propus, în chip programatic, să monteze textul lui Vampilov pentru a oferi celor trei tineri actori, recent cooptați în colectiv, posibilitatea valorificării talentului și a capacității lor profesionale. Oricum, cred că cele trei roluri pe care se sprijină ideea piesei și simburile ei conflictual — deci, Șamanov, Valentina, Pașka — reprezintă cu certitudine o punte sigură de afirmare pentru individualitatea distinctă a interpreților.

Cel mai avantajat, în distribuție, a fost Vistrian Roman. El a beneficiat de rolul principal : magistratul Șamanov. Un personaj pe cât de ispititor, pe atât de greu de realizat : un antierou de factură modernă, cu o viață interioară intensă și o adâncime psihologică spectaculoasă ; un personaj cu o traectorie sufletească extrem de variată, cu mutații pregnante în semnificația lor morală, psihologică și socială. Vistrian Roman a prezentat, cu prestanță scenică și sinceritate în joc, în liniile ei esențiale, blazarea profesională, decepția, însingurarea, motivele retragerii lui Șamanov în îndepărtatul colț al Ciulimskului. Dar, expresia acestui „cavaler al adevărului“ (care și-a pierdut, temporar, puterea de a voi și de a lupta, în care s-a frânt ceva din ființa combatantului, din linia dreaptă a existenței, care a capitulat în fața nedreptății, dar care, totuși, găsește — datorită iubirii curate și purificatoare a Valentinei și sacrificiului ei absurd — resursele de a se bate din nou pentru adevăr și pentru dreptate) este mult mai profundă și mai bogată, mai impregnată de revoltă și de furie, chiar și de puțin ridicol, de dispreț, mai ales de multă, multă amărăciune, decât ne-a dezvăluit interpretul.

Strigătul disperat al lui Vampilov împotriva cruzimii vieții, chemarea lui patetică la acțiune, la luptă împotriva „urâtului“, timbrul amar al piesei, le-am intuit (parțial),

\* „Teatrul“ nr. 5/1976.

colpoale de cuvinte și de miscări, în interpretarea dată Valentinei de către Ioana Pavelescu. Actrița a comunicat, firese și sensibil, aspirația spre împlinire și spre fericire a adolescenților puri și generoși, cei ale căror vise sînt brutal sugrumate de obtuzitate și meschinărie. Cîndoaie sublimată și dezarmată (uneori, însă, prea dezarmată), Valentina-Ioana Pavelescu a exprimat sobru și grav (dar nu și cu dramul de disperare necesar) condiția victimei, în lupta inegală dintre frumos și urît. Ea devine „eroină” fără să aibă sentimentul eroismului, sacrificîndu-se în mod stupid, în fața răutății omenești, a violenței, a interesului și prejudecăților.

Petre Moraru ne-a descoperit, cu dezlănțuriri de forță tinăra și crudă, autodestructivă, filonul dramatic al destinului lui Pașka, „copilul născut pe maidan”, vinovatul fără vină, pricina atîtor nenorociri și suferințe petrecute în familia sa. Oprit, însă, la datele exterioare ale personajului, interpretul nu a reușit să sugereze convingător adevărata dimensiune a dramei acestuia, complexitatea vieții lui interioare, stările sufletești diverse și contradictorii, sensibilitatea, gingășia ce se ascund sub comportamentul său violent. În acest caracter, se dă o sfîșietoare luptă între patima obscură a iubirii și nevoia de iubire, dorința sinceră de liniște și pace, aspirația spre un cămin, după atîtea peregrinări printr-o viață săracă, lipsită de dragoste. Petre Moraru a trecut prea repede și prea ușor peste toate acestea.

Și în ceea ce s-a realizat, și în ceea ce ni s-a părut că nu a atins încă pragul de sus al interpretării, nu poate fi trecută cu vederea îndrumarea atentă și utilă a regizorului. Această îndrumare s-a simțit, marea cău grijă și aplicație, și în interpretarea celorlalți binecunoscuți actori de la Mic: Tatiana Iekel, Ileana Dunăreanu, Dumitru Furdul, Florin Vasiliu, Andrei Codarcea, Alexandru Lungu. Fiecare în parte ne-a oferit un tip scenic robust, viabil, învâluit fie în aura tristeții, fie în cea a umorului.

Sobrietate în mijloace de expresie, discreție în efuziuni lirice, temperarea ieșirilor violente, echilibrul întregii montări sînt calități incontestabile ale regizorului D. D. Neleanu, care depune, aici, la Teatrul Mic, de mulți ani, o muncă asiduă și valoroasă.

Spectacolului i se poate reproșa însă o desfășurare prea lentă, adesea monotonă. Lipsese atmosfera specifică textului lui Vampilov, timbrul patricular al stilului său, care face să vibreze tragic, dens, zguduitor, fiecare dintre întîmplările (aparent) cotidiene și banale petrecute pe terasa bufetului-ceainărie din Ciulimsk. E adevărat că meditația gravă a lui Vampilov asupra condiției umane, rechizitoriul lui fierbinte împotriva a tot ce mutilează pe om și urîțește viața nu au acel caracter ofensiv de tip manifest. Ele se exprimă prin destinul frînt al fiecărui erou, în dinamica vieții interioare, surprinsă cu multă finețe psihologică. Acest climat implică, însă, totodată, și multă violență; tonuri

calde, dar și multe strigăte înalte, sfîșietoare, înfruntări vii, de frapantă teatralitate și spectaculozitate. Dacă autorul a refuzat și a exclus pateticul și emoția dintre instrumentele sale de expresie, textul e pătruns de tragism ascuns sub grimase, iar tristețea și disperarea devin parolă de luptă împotriva urîtului din viață și a sufletelor meschine. Lipsesc, deci, în versiunea de la Mic, acele câteva detalii menite a sublinia nota particulară a stilului lui Vampilov.

Cred că un decor mai expresiv și mai funcțional decît acea masivă și impersonală cabană turistică (Mihai Mădescu) ar fi contribuit la crearea universului metaforic cerut de text, ar fi sprijinit regia și interpretii în transmiterea acelei inefabile unde de tristețe și de poezie care învalua lumea Ciulimskului, cu drumurile lui încalcite și înfundate, cu destinele frînte ale unor oameni pe care întîmplarea i-a adunat și i-a împrăștiat, marcîndu-le, semnificativ, existența.

Valeria Ducea

## TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

# FIRE DE POET

de Eugene O'Neill

Data premierei: 7 mai 1976.

Regia: GEORGETA TOMESCU. Scenografia: V. PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția: DAMIAN OANCEA (Mickey Maloy); ILIE GHEORGHE (Jamie Gregan); SMARAGDA OLTEANU (Sara Melody); MARINA RAȘTA (Nora Melody); IANCU GOANȚA (Cornelius Melody); ANCA LEDUNCA (Deborah); VLADIMIR JURAVLE (Dan Roche); EMIL ROZDOGESCU (Paddy O'Dorwol); MIHAI CONSTANTINESCU (Patch Riley); REMUS MĂRGINEANU (Nicholas Gadsby).

Integrîndu-se într-un cielu dramaturgic de proporții — *Povestea unor posesori care s-au depozdat ei înșiși* — drama *Fire de poet* este „clasică”, ca să spunem așa, pentru stilul lui O'Neill de a medita asupra naturii raporturilor umane, într-o societate a înșingurării și a marasmului financiar. Rătarea erorilor o'neillieni se petrece, așadar, între lume tentaculară — în care scrupulul, vanitatea, filozofia se trăiesc la modul sublim, dintr-o arzătoare dorință de împlinire umană cu orice chip. *Fire de poet* este ilustrarea unui caz de ratare pe datele mărunte ale

unui snobism nobiliar. Cornelius Melody, fost maior irlandez în armata lui Wellington, emigrant în Statele Unite, decade din treapta sa socială în urma instabilității de caracter. Actualul hangiu, cu repulsiie pentru soție și fiică, persoane fără rafinament, joacă la nesfârșit tragicomedia nobilului scăpătat, cu obsedante exerciții de „maniere elegante”, cu poze romantice și declamatorii. Este trezit la realitate, într-un sfârșit ce-l așază într-o existență mediocră, acceptată mai mult din autoflagelare decât din convingerea că lumea potențialilor îi este refuzată pentru totdeauna. Dramă „minoră” prin liniaritatea conflictului, piesa interesează azi pentru posibilitățile oferite actorilor de a studia caracterologii.

Georgeta Tomescu a abordat textul lui O'Neill cu vădită bucurie regizorală. Înțelegem prin aceasta o minuțios-atență punere în scenă, în care, însă, detaliile tehnice ale situațiilor păgubesc uneori ideea literară. Teatrul lui O'Neill este foarte literar, într-un sens care mulțumește și contrariază, deopotrivă; tocmai de aceea, tentația de a stărui asupra detaliilor poate duce la fragmentare și la discontinuitate scenică. Dar îndelungatul stagiul al regizoarei își spune cuvântul: personajele sînt bine individualizate, actorii și-au înțeles rolurile, deși nu izbutesc să comunice „drama” lumii hanelui sordid. E un spectacol ce respiră mult „teatru”, ceea ce nu înseamnă că nu ne-a plăcut, în măsura în care ne-am împăcat cu gândul că textul lui O'Neill s-a arătat o sursă de mari posibilități în studiu pentru un joc savant de-a teatrul.

Așezăm în fruntea distribuției pe Anca Ledunca. A sa Deborah respiră forța orgoliului de clasă, un orgoliu imens, dincolo de care e iarăși orgoliu. Actrița ne sugerează, cu mijloace de virtuozitate, că, dintr-un mare, halucinant orgoliu, se poate muri. Sara Melody, în gândirea Smaragdei Olteanu, are mai mult lirism decât voluntarism, idee interesantă în ordinea tălmăcirii ideatice, și accentele actriței au avut, tocmai din acest motiv, un plus de dramatism. Rolul este lucrat cehovian, imaginea „pescărușului” obsedază. Marina Basta, în rolul inexpressivei soții, pune, cu modestie, atît cît trebuie, pentru a ilustra caracterul personajului. Un Cornelius Melody afectat, inuman, artificios înfățișează Iancu Goanță. Actorul uită, deseori, proveniența socială a personajului și-i conferă atitudinile parvenitului. E o exagerare din prea concentrata grijă de a juca rătărea eroului. În roluri de plan secund, Damian Oancea, Ilie Gheorghe, Vladimir Juravle, Emil Bozdogescu, Mihai Constantinescu se achită onorabil. Constatarea nu are nimic prezumțios. Remus Mărgineanu, în avocatul Gadsby, realizează un reușit portret de trepăduș.

O scenografie barocă, fără finețea sugestiei, aglomerînd aluziv elemente materiale ale decăderii (semnată de V. Penișoară-Stegaru),

oferă un cadru prea corect reprezentăției, despre care n-am spune că este corectă, ci, mai degrabă, pedant de exactă în ceea ce înțelegem îndeobște că înseamnă justificare tipologică a eroului o'neillian.

Ionuț Niculescu

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# BUNICA SE MĂRITĂ

de V. Mhitarian

Data premierei: 15 mai 1976.

Regia: HARRY NEGRIN. Scenografia: CONSTANTIN MICU. Versiunea românească: MARIA DIACONESCU.

Distribuția: GETA GRAPĂ, ELENA STESCU (Elisabeta Vasilevna); ZOE MARIA ALBANI (Nina Sergheevna); NICOLAE C. NICOLAE (Andrei Stepanovici); ȘTEFAN DEDU FARCA (Valeri); MIRCEA BREAZU (Boris); E. MIHAILĂ RĂȘOVEANU (Serghei Platonovici); PAULA IONESCU, LUMINIȚA RĂNARU (Natașa).

Teatrul Dramatic din Brașov a prezentat comedia sovieticului V. Mhitarian, *Bunica se mărită*, piesă în genul mai ușor al melodramei, mai puțin agreat de critică, dar cu mare și constant succes de public — deci, și de casă.

Succes îmbucurător, mai cu seamă, datorită influenței morale pe care o exercită asemenea teme simple, omenești. Cei care au văzut spectacolul privesc, probabil, cu mai multă înțelegere și considerație pe cei aflați la vîrstă senectuții — cu problemele lor, cu sensibilitatea lor aparte, de atîtea ori neglijate, sub presiunea vieții de fiecare zi... Aceasta, deși multe familii se sprijină pe cîte o persoană în vîrstă, de obicei, bunica, lăsînd în grijă ei micile, dar năpăditoare obligații domestice. Firește, nimeni nu impune, în mod deliberat, bunicuței o situație subordonată; dar trebuirile ei par simple, iar devotamentul celei care servește pe toată lumea, de la sine înțeles... Diviziunea muncii funcționează și în cadrul familiei — cu un fundament psihologic mai puternic decît în cel social, deoarece aici primează sentimentele, și nu interesele economice: afecțiunea părinților pentru copii, a copiilor pentru părinți, a bunicii pentru copii și nepoți. Dar, așa e viața, afecțiunea celor în vîrstă pentru cei tineri se dovedește, deseori, mai puternică, a celor ti-

neri către cei în vîrstă, mai slabă, stînsă. uneori, într-o indiferență deferență. Caz pe care îl ilustrează și conflictul piesei lui Măitarian.

Spectacolul, în regia lui Harry Negrin — asistat de E. Mibăilă Brașoveanu — are vervă și destulă savoare. Actorii joacă dezinvolt și cu plăcere, în fața unui public receptiv, ıcare aplaudă, cam copilărește, și la unele gag-uri, ce-i drept, nu atît de numeroase ıncît să supere.

În rolul bunicii Elisaveta Vasilevna, Geta Grapă face o bătrînică plină de farmec: blîndețe și candoare, amestec de șiretenie și naivitate. E. Mibăilă Brașoveanu compune dozat personajul poetului-pretendent la mîna bunicii, care-și recită versurile în atitudine patetic-romantice, cui vrea să-l asculte și chiar cui nu vrea, reușind un bătrîn puțin cabotin, puțin patetic și puțin ridicol, cite puțin din toate, atît cît să ne facă simpatice această prezență de o fanfaronadă bonomă. O mamă pătrunsă de importanța funcției ei sociale, indiferență față de tot ce nu privește

propria-i persoană, dar ıncrînd în panică isterică atunci cînd e nevoită să se descurce ın treburile casnice, realizează Zoe Maria Albani. Nicolae C. Nicolae, actor bun, a avut o sarcină mai ıngrată, personajul tatălui fiind mai sărac și minat de stereotipie; el a ıncercat să scape șarjind și, evident, a greșit.

Cei doi nepoți: Valeri (Ștefan Dedu Farca) și Boris (Mircea Breazu) — primul, adolescent cu mișcări spontane și replică la limita dintre ındrăzneală și obrăznicie, cel de-al doilea, tînr sportiv, ındrăgostit stîngaci și muncitor mîndru de condiția sa; și, ın sfîrșit, Natașa (Paula Ionescu), tînră, la rîndu-i, ındrăgostită și traversînd o criză de vanitate — aceasta e lumea piesei, care se petrece, ın mare parte, ıntr-un apartament comun, de bloc, prin ferestrele căruia se vede, ın fundal, orașul, tratat pictural ın culori vesele; dar și ıntr-un parc, sugerat prin două bănci așezate la arlechini: decor funcțional și fără pretenții, semnat de Constantin Micu.

**Constantin Radu-Maria**

## NOTE

### Unicul disc în limba română al cîntăreței Darclee

Pasionatul reporter al evenimentelor culturale, Aristide Buhoiu, a făcut publică, ıntr-un film TV, o descoperire discografică de mare ımpor-tanță. Printr-o fericită ıntîm-plare, s-a găsit unicul disc ınregistrat ın limba română de cîntăreața Hariclea Dar-clée. Discul-unicat a fost ım-primat la ınceputul secolu-lui, pentru a fi dăruit unei prietene a marii artiste. Aflat, azi, ın posesia pianistei Li-sette Georgescu, descendentă a familiei Missir, familie ın care s-a păstrat decenii de-a rîndul, fără a i se bănuı ım-portanța excepțională, discul a fost copiat pe bandă mag-netică. Din fericire, discul s-a conservat admirabil, ıncît audiața transmite cu fidelitate vocea care i-a entuziasmat pe Verdi, Puccini, Mascagni... Darclee a oferit ın priete-nei sale, acum aproape opt

decenii, două prelucrări fol-clorice, una compusă de Gheorghe Dima. Vai, mîndruță, dragi ne-avem, și cealaltă compusă de ındră-gitul ei profesor, George Ste-phănescu, Cîntecul fluierașu-lui.

Astfel, istoria discografică românească ınregistrează o a doua mare personalitate mu-zicală de la sfîrșitul secolu-lui trecut (alături de Elena Teodorini) care și-a ımprimat vocea de notorietate mon-di-ală.

**I. N.**

### Teatrul „Manuscriptum“

Demnă de interes este ini-tiativa Muzeului de literatu-ră de a organiza, periodic, un cenaclu de lecturi dra-matice, din atît de bogata zestre — ıncă nevalorificată, ori prea puțin valorificată — a literaturii române. Micul Teatru „Manuscriptum“ și-a făcut debutul, ın stagiunea aceasta, cu lectura ıntasmei tragice Ochiul de Radu Stan-ca. Poetul Ștefan Augustin

Doinaș a prezentat, cu com-petență și căldură, personali-tatea autorului. A urmat lec-tura textului ın interpretarea actorilor: Violeta Andrei, Ștefan Velnicuic, N. Luchian-Botez, Dinu Ianculescu, Ion Lemnaru, Mircea N. Crețu, ın regia lui Mihai Dimiu. ın antracte, Anda Călugăreanu a interpretat (voce și chitară) unele versuri din baladele autorului, adecvate atmoșfe-rei poetice a textului citit.

La 27 decembrie, s-a pre-zentat piesa Pribeaga de V. Voiculescu, poate, cea mai interesantă piesă a autorului, ın regia poetului Marin So-rescu și ın interpretarea ac-torilor: Olga Tudorache, Elena Pop, Carmen Galin, Nicolae Pomoje, Tudorel Popa, Dinu Ianculescu, Dan Condurache, Stamate Popescu, Ion Cipri-an, Nicolae ıfrim.

Se cuvine subliniat, cu toată prețuirea, acest act de ınaltă cultură, sprijinit cu toată ınțelegerea de Comite-tul de cultură și educație socialistă al Municipiului București, sub egida căruia, dealtfel își și desfășoară activitatea Teatrul „Manu-scriptum“.

**C. R. M.**