

CRONICĂ DRAMATICĂ

PATIMA FĂRĂ SFÎRȘIT de Horia Lovinescu

Printre lucrările dramatice cele mai vrednice de interes, închinat evenimentului pe care întreaga națiune se pregătește să-l sărbătorească se numără *Patima fără sfârșit*, ultima scriere a lui Horia Lovinescu, piesă cu puternice semnificații în creația valorosului nostru dramaturg. O putem, fără dificultate, insera în categoria pieselor istorice ale lui Lovinescu, dacă istorice sînt, în afară de *Petru Rareș*, dramele din istoria contemporană *Citadela sfărîmată* și *Surorile Boga*. O recunoaștem, în ansamblul creației sale, ca pe o lucrare aparte, mult peste valoarea încercărilor mai relaxate — *O casă onorabilă* sau *Ultima cursă*. Horia Lovinescu a reluat, cu *Patima fără sfârșit*, condeii de sărbătoare, înfățișîndu-ne un univers, o lume, o realitate istorică, un moment politic, reflectate în drama lui Andrei Dumșa; Andrei Dumșa, fiul revoluționarului pașoptist, tatăl celuiilalt Andrei Dumșa, căzut în primul război mondial, bunicul ultimului Andrei Dumșa, eroul luptelor din 1944, pentru eliberarea Ardealului.

Andrei Dumșa, nume simbolic, semnificînd apartenența la o națiune și continuitatea, nume românesc de proveniență ardelenescă, trimite, prin sine însuși, la realitatea de dincolo de munți, din Ardealul românesc, unde se și petrece acțiunea piesei, în tot cursul ei, lung și complicat. Aici, în Ardeal, a căzut, luptînd, ultimul vlăstar al eroilor Dumșa, cel care a lăsat caietul cu însemnările de la care pleacă autorul. Aici, în Ardeal, vor răzbi, înfruntînd puternicele presiuni de asimilare, de dizolvare, ceilalți români Dumșa. Plecînd, cum spuneam, de la un caiet, de la

un jurnal personal, autorul construiește sau, mai aproape spus, reconstituie arborele genealogic al familiei Dumșa, într-o țesătură complicată, nu de puține ori datoare cursivității, tocmai pentru a ne înfățișa o frescă, pe cît cu puțință, pe atît de necesar cuprinzătoare, a lumii românilor, plecînd de departe, în timp, din anii opt sute patruzeci și opt și pînă peste aproape un secol, în patruzeci și patru. Este secolul celei mai intense și mereu intensificatei lupte pentru afirmarea ființei naționale unitare, este secolul în care cele trei părți ale aceluiași trup național se caută, pentru a se împlini în unitate și independență. Asupra anului '77 stăruie Lovinescu, înfățișîndu-l pe Andrei, care e un Dumșa fără s-o știe încă, nepot al lui Mailat, cel nici român, nici ungar, ci baron.

În acești ani și în acest mediu de tradiții, prejudecăți, dar și socoteli, chiverniseli boierești, crește Andrei, învață Andrei, iubește Andrei, gîndește Andrei, făcînd totul în-o-triva voinței unchiului său, Mailat, după cum îi dictează, mai întîi, instinctul și inima, mai pe urmă, conștiința, din ce în ce mai stăpîn pe sine și mai neclintit în hotărîrea lui. Aici respinge o căsătorie din interes, pușă la cale de unchiul său, aici se îndrăgostește de o fată simplă, fiica unui român, aici îl cunoaște pe Gavril, poetul hoinar de peste munți, și tot de aici — cînd va avea dovada că e un Dumșa și cînd conștiința lui răscolită îi va dicta singura atitudine demnă de neamul lui — va pleca spre frontul luptei pentru independență.

Dincolo de aparențele unei cronici de familie, piesa poartă semnificațiile, mai ample și mai adînci, ale permanenței conștiinței naționale, ale năzuinței și luptei pentru independență, patima fără sfârșit a românilor.

Așa se justifică interesul teatrelor și graba cu care mai multe — printre care, cele dinții, Teatrul de Stat din Sibiu și Teatrul „Nottara” — au înscris-o în repertoriul lor.

■ TEATRUL „NOTTARA“

Data premierei : 3 martie 1977.

Regia : GEORGE RAFAEL. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Costume : LIDIA RADIAN.

Distribuția : MIRCEA ALBULESCU (Baronul Mailat) ; EMIL HOSSU (Andrei) ; GILDA MARINESCU (Căți) ; CATRINEL PARASCHIVESCU (Mara) ; MELANIA CIRJE (Irene Kendy) ; MARGA RARBU (Contesa Kendy) ; ALEXANDRU REPAN (Hoinarul) ; DORIN VARGA (Povestitorul) ; CONSTANTIN GURIȚĂ (Contele Kendy) ; ADRIAN MAZARACHE (Contele Haller) ; VICTOR ȘTRENGARU (Plutonierul).

La Teatrul „Nottara“, spectacolul a fost pus în scenă de George Rafael, după o concepție solidă, dar și greoaie. Întuind virtuțile de atmosferă, bogăția și varietatea trăirilor sufletești, diversitatea și finețea psihologiilor care populează lumea piesei, regizorul s-a lăsat îndemnat să le exploateze plenar, și în mod egal, scăpând din vedere cursivitatea și ritmul spectacolului. Credincios, evlavios chiar față de text, regizorul a fost copleșit și de unele carențe ale acestuia, care sînt lipsa de unitate și scriitura, uneori, livrescă. Trivialul regizoral nu întotdeauna satisfăcător este compensat de interpretarea actorilor. Emil Hossu îl interpretează pe Andrei Dumșa cu sinceritate și cu mult farmec, marcînd distinct etapele evoluției conștiinței acestuia ; actorul, mult mai puțin monoton ca de obicei, și-a revizuit lăudabil mijloacele și izbuteste momente excelente, mai ales în întîlnirile, în înfruntările cu semetul conte Mailat. Acesta din urmă este interpretat de Mircea Albulescu cu robustețe, cu dirzenie, cu pauze grele și cu vorbe care cad ca lepezile. Personajul lui Mircea Albulescu se înalță ca o statuie dominatoare ; bronzul are, însă, pe alocuri, suprafețe nelustruite. Gilda Marinescu înfățișează, cu mijloacele ei răscolitoare, un personaj ciudat, mătușa Căți, cea care respinge lumea în care e nevoită să trăiască, simulînd o blîndă nebunie. Mara, tinăra îndrăgostită de Andrei, e interpretată de Catrinel Paraschivescu, nou angajată a teatrului, cu sinceritate, convingător, dar nu destul de nuanțat. Încântătoare, grațioasă, elegantă, dar cu ascuțite luciri de răutate și mult frivolă, e Irene Kendy, așa cum o înfățișează Melania Cirje. Marga Barbu e mama Irenei și are, mai voalate, mai disimulate, toate trăsăturile fiicei sale. Alexandru Repan interpretează în stil romantic un personaj cu aură romantică, Hoinarul, poet și luptător revoluționar cu alura unui Eminescu tînar. Apariții de mică semnificație, dar nu lipsite de interes, au Constantin Guriță, Adrian Ma-



Gilda Marinescu (Căți), Mircea Albulescu (Mailat) și Emil Hossu (Andrei Dumșa)

zarache și Victor Ștregaru. În sfîrșit, povestitorul, Dorin Varga, e discret și cald, venînd la vreme, plecînd la vreme, impunîndu-se atît cît se cuvine, ceea ce e tot ce se putea cere acestui actor.

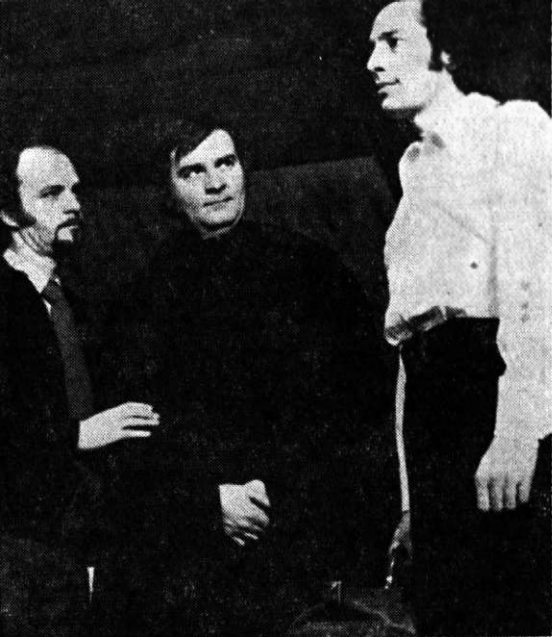
Decorurile, masive și cenușii, sînt semnate de Constantin Russu și înlesnesc, fără îndoială, valorificarea spațiului de joc. Costumele Lidiei Radian sînt, sub toate aspectele, corespunzătoare.

■ TEATRUL DE STAT DIN SIBIU — secția română

Data premierei : 5 februarie 1977.

Regia : IULIAN VIȘA. Scenografia : JUDIT FEKETE-KOTAY.

Distribuția : RADU BASARAB (Povestitorul) ; NICOLAE CALUGĂRIȚĂ (Andrei Dumșa) ; NAE FLOCA-ACILENI (Baronul Mailat) ; DANA BOLLINTINEANU (Mara) ; ION GHIȘE (Hoinarul) ; LIVIA BABA (Căți) ; GERALDINA BASARAB (Irene) ; EUGENIA DIMITRIU-BARCAN (Klara Kendy) ; PAUL MOCANU (Contele Kendy) ; GELU ZAHARIA (Contele Haller) ; MIRCEA BIRLEA (Joșka).



Radu Basarab (Povestitorul), Ion Ghișe (Hoinarul) și Nicolae Călugărița (Andrei Dumșa)

La Sibiu, regia a fost încredințată tinărului Iulian Vișa. Regizorul s-a lăsat ispitit de o formulă nu prea fericită, în orice caz, nepotrivită facturii textului, înecând forțat o metaforizare, o reducere la simbol, descărând, astfel, piesa, cu efecte, uneori, supărătoare. Formula s-ar fi aplicat altui Lovinescu, celui care a scris *Și eu am fost în Arcadia* sau, mai degrabă, *Paradisul*. În cazul de față, rezultatul a fost nemulțumitor. Au contribuit la impresia de ansamblu și decorurile incerte și amorfie ale Juditei Fekete-Kotay. În această circumstanță, sarcina interpreților a fost și mai dificilă. Unii au izbutit: Nicolae Călugărița, actor cu o înfățișare distinsă, conturează destul de convingător profilul lui Andrei Dumșa. Livia Baba întruchiează cu forță tragică straniul personaj al mătușii Cati. Nae Floca-Acileni compune meticulos și meritoriu, aducând spre datele sale personajul baronului Mailat. Dana Bolintineanu, în tinăra Mara, e plăcută și sincer îndrăgostită de Andrei. Dar Geraldina Basarab e falsă. Radu Basarab e ostentativ, Eugenia Dimitriu-Barcan, Paul Mocanu, Gelu Zaharia, șterși.

O încercare doar pe jumătate izbutită are Ion Ghișe în rolul Hoinarului, dar cred că răspunderea revine regizorului și prea puțin actorului. Nu e un spectacol izbutit, în nici un caz nu e reprezentativ, nici pentru colectivul sibian, nici pentru regizorul Iulian Vișa.

V. Munteanu

TEATRUL „BULANDRA“

RĂCEALA

de Marin Sorescu

Data premierei : 1 martie 1977.

Regia : DAN MICU. Scenografia : DAN JIȚIANU. Muzica : IOSIF HERTEA.

Distribuția : VIRGIL OGĂȘANU (Mahomed al II-lea) ; ADRIAN GEORGESCU (Locotenentul) ; ION CARAMITRU (Pașa din Vidin) ; FLORIAN PITTIȘ (Radu cel Frumos) ; MIRCEA DIACONU (Pinzaru) ; DAN NUȚU (Căpitanul Toma) ; CORNEL COMAN (Căpitanul Papuc) ; MARIA DOGARU (Stanca) ; LUMINITA GHEORGHIU (Safta) ; DAN DAMIAN (Văcarul) ; PETRE LUPU (Împăratul) ; ILEANA PREDESCU (Împărăteasa) ; DORIN DRON (Zunis) ; VALERIA OGĂȘANU (Izabela) ; OVIDIU SCHUMACHER (Stratos) ; DINU DUMITRESCU (Războiul) ; LUCHIAN BOTEZ, DUMITRU ONOFREI (Finanțele) ; MIRCEA GOGAN (Harapul) ; MARIUS PEPINO (Kaftangioglu) ; MIRCEA BAȘTA (Beșleagă) ; ALEXANDRU MARTINESCU (Turacanbeg-ogli) ; DOINA MAVRODIN, LAVINIA JEMNA, CORINA STAN (Femeile române) ; GELU COLCEAG (Un om) ; DORU ANA, AUGUSTIN BRINZAȘ, FLORIN CALINESCU, MARIAN LEPĂDATU, NICOLAE NICULESCU, ADRIAN SĂHLEANU, VALENTIN VLADĂREANU (Oștenii români).

Dunărea împarte piesa lui Marin Sorescu în două : de la miezăzi către mieznoapte.

Dunărea, hotăr și stavilă, vreme de milenii, de la Apolodor pînă la războiul pentru independență, delimitează, și de astăzi dată, faptele. Partea întâi, la miezăzi, unde sînt invadatorii. Partea a doua, dincolo de Dunăre, la mieznoapte, unde sînt cei care-i întîmpină piețșii, unde sînt oamenii locului, unde sîntem noi.

Piesa e un întreg. Întregul încercărilor repetate, des repetate, de a cucerii și stăpîni o țară mică, de a supune o mîna de oameni, de a-i nimici, de a-i face robi pe cei rămași ; și împotrivirea, veșnica împotrivire a acestora de a se supune, de a se topi în masa cuceritorilor, de a pieri, ca neam.

Datorită împotrivirii lor sîntem noi, azi, aici. Marin Sorescu alege din istorie o clipă : e clipa cînd Mahomed al II-lea, cuceritorul Bizanțului, pornește în fruntea uriașei sale armate împotriva Țării Românești, s-o supună și s-o pedepsească exemplar. Iată o expediție care grăiește de la sine. Marele, viteazul, înțeleptul Mahomed, el însuși în fruntea oastei sale, urmărind, ce ? cucerirea Europei ? Nici vorbă, Europa, un fleac, vine mai pe urmă : izgonirea lui Vlad, zis Tepeș, ghimpele otrăvit și dureros din călcîiul Sultanului.

Ți-ar veni să și rizi, dacă n-ar fi tragic. Ce colos, ce putere uriașă, ce mașină de distrugere pusă în mișcare, pentru un petec sărac de pămînt. Și, cîte sute de ani de împotrivire față de Înalta Poartă ! De unde, atîta putere, de unde, atîta voință, de unde, atîta țărîe ? Din dragoste de patrie, iată singurul răspuns. Marin Sorescu alege din istorie o clipă și dilată clipa cit istoria. Mahomed e fiecare dintre cei care și-au închipuit că pot pleca grumazul pămînturilor de la miazănoapte de Dunăre. Vlad e Basarab, și Mircea cel Bătrîn, și Ștefan, și Rareș, și Iancu de Hunedoara, și Mihai Viteazul, toți conducătorii de țară care s-au bătut vitejește ca să apere ființa neamului.

Tragedie istorică, într-un fel, *Răceala* e, într-altfel, o baladă a vieții, a luptei și a morții, pentru libertate, a poporului român.

Sensurile ei sînt, pînă la un punct, istorice. De la un punct încolo, sînt filozofice, însumînd ideile de patrie, popor, unitate națională, patriotism, libertate, neațîrnare. Și ideea de moarte. Moartea, ca suprem sacrificiu, ca preț plătit supraviețuirii, nemuririi. Mor eu ! O biată răceală, cîtă vreme ai mei trăiesc. Nu mor, boale și am să mă scol din raclă, sănătos, prin fiii mei, care trăiesc ; fiindcă eu am răcit puțin. Simplu și înțelept, grav și senin, ca în baladele populare.

Teatrul lui Sorescu nu seamănă cu nimic din ce s-a scris, la noi sau aiurea, e o experiență proprie. Pripoartă la conovațul vreunui stil, curent, vreunei mode, filiațiuni, teatrul lui Sorescu rupe conovațul și fuge, cu el cu tot, înapoi în poezie, de unde vine. Teatrul lui Marin Sorescu e poezia lui, turnată în alte forme. E poezia lui adîncă, tulburătoare, neașteptată și isteață, ghidusă și gravă, sunînd la fel de limpede pe toată marca ei întîndere, poezie a unui mare talent și a unei inteligențe ascuțite, nutrită de hrisoavele vechi și de versul popular, clădită pe un sistem filozofic ferm și lesne de ghicit, fiindcă e al nostru, armată cu țăria miturilor și a credințelor populare.

Teatrul lui Marin Sorescu se petrece la temperaturi înalte. Cine se apropie de el nepregătit, s-a ars.

Teatrul „Bulandra” e călit. Iar potriveala e de minune. Spectacolul cu *Răceala* are stil, stilul lui Sorescu. Din stilul lui Sorescu s-a născut stilul lui Dan Micu, pentru înția dată la adevărata înălțime a talentului său. Și stilul colectivului, strălucitor în unitatea

lui. Avem, mai întii, parte de partea întii : tabăra lui Mahomed, între marșuri lungi, tulbure și pestriță, tabără alcătuită de-a valma, hoardă de năvălitori, șleahță de uci-gați plătiți, mercenarii vremii, minată spre Dunăre de un conducător inteligent, viclean și crunt. Din tabloul acesta, cutremurător, dar și grotesc, se încheagă atmosfera apăsătoare a invaziei, ca un nor negru de furtună. E însăși distrugerea — în mișcare. Peste hazul căznit al histriionilor care însoțesc oastea Sultanului (ceată dementă, menită să-i reamintească Sultanului, seară de seară, marea lui biruință asupra Bizanțului), peste forfota dezordonată a comandantilor de oaste, mai dibaci în a minui bacșii decît iataganul, se înalță, amenințătoare, silueta subțire a lui Mahomed (Virgil Ogășanu), ca o sabie gata să lovească. Sultanul e disprețuitor, are o inteligență seacă, își strunește patimile, e crud. Lovește neiertător și nedrept, vorbește despre moarte (despre moartea altora) cu nepăsare, ucide cu încetinelă, la rece, după o veche deprindere. Il însoțește Radu cel Frumos (cu care se însoțise), fratele trădător al lui Tepeș, dovada certă a slăbiciunii Sultanului, a slăbiciunii lui în fața Țării Românești. Nimicise un imperiu, lăsînd în urmă leșuri și ruine, dar nu se vedea în stare să izbutească altceva, dincolo de Dunăre, decît să-l biruie pe Vlad și să pună în locul lui un domn tot pămîntean. Nevrednic, vîndut, dar pămîntean. Nici gînd de pașalic. Nici vorbă de victorie deplină și definitivă. O biruință săracă, un țel pe jumătate, de fapt, anticiparea unei înfrîngerii. Iată de ce l-a rostuit Sorescu pe Radu cel Frumos (Florian Pittiș) pe lingă Sultan. Ca să ne arate cît de tare, cît de neînfrîntă e Țara Românească și cît de vrednic, Domnul ei. Și, fiindcă veni vorba, Domnul ei, Vlad, e mereu prezent în tabăra invadatorilor. E cel mai prezent absent, fiindcă e prezent în toți : în spaima spahiilor, în îndoiala Pașei și a locotenenților, în grija Sultanului, în preocuparea, mereu mai mohorîtă, mai neîncrezătoare, a lui Radu. Vlad Tepeș plutește amenințător peste amenințătoarea invazie. Vlad Tepeș a trecut de mult Dunărea, în întîmpinarea năvălitorilor, strecurîndu-le frica în oase. Spaima lor de moarte se cheamă Vlad Tepeș. Așa cum vitejia celor de dincolo de Dunăre, așa cum dîrzenia lor, și risul lor disprețuitor, și brațul lor dirz, și liniștea lor în fața morții, și cîntecele lor, și bocetul femeilor lor, și apa Dunării, și pădurile, și gorganele, și lutul frămîntat pentru metereze, se cheamă tot Vlad Tepeș. Este eroul cel mai frumos, e personajul dominator al spectacolului lui Dan Micu, e puntea, podul trainic peste cele două părți distincte ale piesei, e unitatea diversității lor. Spre meritul lui Dan Micu, acest adevăr istoric, înveșmîntat în poezie, străbate tot spectacolul, pecetluind credința că acest popor a dăinuit și dăinuie, fiindcă dintotdeauna a avut în frunte con-

ducătorul vitez și vrednic, iubitor de țară și neam, așa cum merită.

Iată, a prins viață ideea că spectacolul Teatrului „Bulandra” slujește strălucit piesa lui Sorescu, fiind, în simplitatea lui plină de măreție, un spectacol de profund și patetic patriotism. Iar constelația de interpreți, cu cîteva stele de prima mărime, e cu adevărat strălucită.

Virgil Ogășanu, despre care am mai vorbit, complex și mereu surprinzător, într-un fragil echilibru între aerul sumbru al lui Mahomed și propria-i, ascuțită, detașată ironie; Ion Caramitru, mai inteligent și mai elegant ca întotdeauna — Pașa din Vidin, bărbat cu opinii, scotit întru pedepsirea semetice sale; Florian Pittiș — încrîncenat și ros de neliniști; Mircea Diaconu — scripcar vîntură-lume, chinat de dorul țării, vinovat fără pedeapsă și pedepsit fără vină; Dan Nuța și Cornel Coman, căpitani mîndri și bravi ai lui Vlad, purtînd în ei ceva din stăpînirea de sine, din credința și hotărîrea care erau ale lui Vlad; Ileana Predescu și Petre Lupu — cabotini de duzină, nevrednici purtători ai veșmintelor și gesturilor lui Constantin Paleologu și ale Împărătesei; Adrian Georgescu — Locotenentul onctuos al Sultanului; Maria Dogaru, Luminița Gheorghiu — femei românce, Ovidiu Schumacher, Dan Damian, Gelu Colceag, sînt cei mai buni. Dar e vreunul, să nu fie bun, în acest ansamblu admirabil încheșat, bine omogenizat?

Dan Jitianu a realizat o scenografie de o discretă eleganță, iar Iosif Herța a subliniat muzical ideile, cu tulburătoare fluide melodice. O documentată prezentare a spectacolului — autor, creație, epocă etc. — avem în programul de sală, foarte bine alcătuit de Lia Crișan.

Virgil Munteanu



FORTUL de Leonida Teodorescu

Opera dramatică a lui Leonida Teodorescu nu s-a bucurat, pînă în stagiunea aceasta, de o prea generoasă atenție din partea teatrelor, mai ales bucureștene. Cu toate că numele lui circulă de mult și foarte frecvent și bine prețuit în lumea iubitorilor și cunoscătorilor de teatru. Numele lui, totuși recomandă, mai degrabă, pe exegetul lui Cehov, ori versatila și harnica lui prezentă și participare — ea eseist, teoretician, publicist, traducător de clasici etc. — în viața și în problemele noastre culturale. Scrișul său dramaturgie a izbit, însă, din capul locului, de la debut (*Crivățul de aseară* și, mai tîrziu, *Frunze galbene pe acoperișul ud*), printr-o însușire insolită: refuzul discursivului și al declarativului. De aici, în pofida unui limbaj de cea mai strictă, nesofisticată, chiar frustă naturalitate, mergînd mină în mină cu o autentică vibrație poetică, o pătrundere și o degajare, aparent lente și discontinue, a ideilor, conflictelor, tipologiilor — a dramelor piesei — înfățișate. De aici, așadar, o structură aparent greoaie sau, în orice caz, o comunicare greu de urmărit și, mai ales, nespectaculoasă. O însușire-ponos. Cărcia doar răbdarea și timpul i-au putut veni, și i-au venit de hac. Fiindcă la temeiul substanței metaforice și al structurii, la prima vedere, rebarbative și informale a dramei sale stă nu un capriciu formal, stilistic, ci o convingere bine fixată într-un anumit mod de a aborda viața și de a o re-crea dramatic: viața, pare a zice Leonida Teodorescu, este, la suprafața ei, în desfășurarea ei imediat observabilă, discontinuă, irelevantă, anevoie dispusă a se des-tăinui. Individul este o dramă (în genere, ascunsă). Pe care n-o poți descoperi, n-o poți cîntări, n-o poți, mai ales, semnifica, decît aduhmecînd-o, căuțîndu-i izvoarele, urmărindu-i meandrele și deznodămîntul, în context și *simultan* cu dramele personale ale celorlalți indivizi (și ele, la fel de ascunse) cu care primul vine în contact — în confruntare, în înfruntare, în, cînd e cazul, colizie. Din acest mănunchi de drame naște drama socială, semnificația ei pentru momentul istoric în care se petrece. Autorul pornește, golit de orice gînd preconcepțit, de orice intenție demonstrativă, în întîmpinarea omului, a realităților și a istoriei pe care le trăiește. Demonstrația apare concluzivă, una cu adevărul pe care, descoperită de aparențe, îl revelează drama însăși.

Forța revelatoare, metaforic revelatoare, înfățișată de Leonida Teodorescu, pe întinsul cuprins al creației lui de pînă acum (cele

12 lucrări închise în două volume apărute), venea, mai degrabă, dintr-o sondare psihologică și etică, în sine; și, sub acest raport, aceste drame se defineau, în bună măsură, ca o dramaturgie, cu precădere, a dilemelor. În demersurile lui mai recente — precizez : de la *Evadarea* încoea — această sondare și-a lărgit, cu îndreptățire, limitele; biografiile, și problemele de conștiință, și dilemele respective apar subordonate unui strat superior al conștiințelor — stratul conștiinței istorice, politice. Îndreptățirea acestei lărgiri de orizont a cercetărilor lui e dispensată de argumentare; ea vorbește prin înșiși deshiderea mare și dramatic puternică a semnificațiilor la care ajunge. Sintem acum, cu *Fortul*, la o continuare și adâncire a problematicii, lăsată, în *Evadarea*, într-o stare fierbinte de ambiguitate, de irezoluție a dilemei.

„Evadarea” din fortul în care se află închis, „fără ieșire”, un grup de partizani, evadarea (pe larg, și chinuitor, și pe toate fețele dezbătută, dar lăsată, în lucrarea pomenită, în incertitudine, în ce privește nu necesitatea caracterului ei eroic, ci persoana pe care cad sorții s-o realizeze) are loc în *Fortul*. Eroul care „evadează” își asumă, odată cu aceasta, și terificul risc ca fața lui să poarte, în ochii tovarășilor lui — și ai posterității — pecetea infamantă a trădării. A unei trădări care nu poate fi, în nici un fel, dezmințită. Fiindcă, în urma lui, dispar toate dovezile, toate mărturiile posibile ale nevinovăției sale: tovarășii de luptă, rămași în fort, au fost executați; fortul însuși s-a prăbușit, pulbere, în urma unui bombardament; pină și obiectul misiunii sale a fost anulat de împrejurări; condițiile, ca atare, ale evadării se înșiră pe o logică prea riguroasă pentru a nu fi suspectată... Evadat dintr-un fort „fără ieșire” al datelor concrete, eroul se vede închis, în adevăr fără ieșire, în fortul propriei lui conștiințe, împresurată de osînda neîncrederii celor de afară, invadată de sentimentul, mai împovăraător decît orice culpă și mai lipsit de perspectivă decît orice sentiment de culpabilitate, al inutilității deciziei și gestului eroic săvîrșit. Drama e, firește, a personajului, a individului. Dar proporția semnificațiilor ei e dată — nu putea fi dată decît — de ecoul ei, de reverberația ei istorică, în societatea pentru care eroul și-a asumat riscul destinului său amar-nic. Jocul de adversități dintre adevărul aparențelor (spectaculos și foarte la îndemînă) și adevărul real (difuz și adînc și greu sondabil) îl încheie cernerea înecată a vremii, totdeauna bogată în revelații, și o anume conștiință anonimă — chiar dacă, uneori, se neglijează ușuratic pe sine — care e, funciar, depozitarul inflexibil și incoruptibil al adevărului, al justiției ultime: conștiința opiniei publice, a societății. Această conștiință reparatoare se configurează expresionist, deci, categorial, deși este înzestrată, la Leonida Teodorescu, cu toate atributele umanului. Este, apoi, în acest joc, și un sentiment care nu se înșală, care se obstinează să nu cadă

pradă aparențelor și care așteaptă, îngrigurat, dezlegarea, adevărul adevărat: dragostea.

Dacă starea prin excelență dramatică este dilematică și personală, ieșirea, catarctică, din „fortul dilemelor” ține de istorie, de social, cu toată încărcătura și trimiterile lor civice.

Forma dramaturgiei lui Leonida Teodorescu — în cazul de față, a *Fortului* — este, cum spuneam, certată și cu îndinările narative și cu cele conversaționale; e prea puțin deschisă și spectaculosului. Ai zice că eroii lui țin să tacă, să fie lăsați în apele lor, să se destrame ori să se adune ei înșiși în ei înșiși. Replica lor e convențională, aproape săracă (ați citit e nevoie, pentru a lega un contact — mai mult, nu); relațiile se încheagă, parcă, pe replici-obsesii, pe replici leit-motivate, dincoace ori dincolo, sub ori deasupra replicilor, în pauzele dintre silabe, dintre cuvinte, în modul de cumpănire, de subliniere sau de eludare ori de estompere a cuvintelor. Personajele nu apar ca personaje, deodată; ele se construiesc pe sine, parcă silnic, în fața noastră — din tăceri, din gesturi abrupte, din gesturi fără sens imediat, dar care dobîndesc sens cînd sint proiectate în altele, ulterioare, sau cînd se raportează la altele, consumate. E o permanentă pendulare — și interferență — între ce spun, ce gîndesc, ce simt, ce vor să pară și ce sint, în fond, eroii lui — viața și dramele lor. De aici, și o permanentă pendulare a timpilor dramatici — între acum și ieri, între aici și aiurea, între o stare dată și o experiență veche răbufnind în actualitatea dramatică. Leonida Teodorescu nu zugrăvește; e pointilist. Nu pledează; indică. E, poate, motivul pentru care dramaturgia lui se pretează, mai lesne decît altele, unor viziuni scenice diverse și, pe potrivă acestora, și unei felurite ierarhizări a planurilor și praxurilor dramatice, a luminilor și deschiderilor care se îmbină în jurul nucleului dramatic central, a accentelor și a dinamicii care dau acestui nucleu vibrație și reverberație. Era, așa fiind, de așteptat să vedem, în două înscenări ale *Fortului* (la Teatrul „Ion Vasilescu” din București și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), două soluții distincte.

TEATRUL „ION VASILESCU”

La București, desenul regizoral al lui George Teodorescu, cursiv și de stringentă concretizare a ideilor, a împrumutat dramei un cadru dominant de lumină, larg scaldat și aerat. El a lăsat, astfel, impresia înfățișării



Sorin Postelnicu (Andrei) și Adina Popescu (Livia)

Data premierei : 2 februarie 1977.
Regia : GEORGE TEODORESCU.
Scenografia : DUMITRU GEORGESCU.
Muzica : IOSIF HERTEA.

Distribuția : SORIN POSTELNICU (Andrei) ; ADINA POPESCU (Livia) ; MIHAI DOBRE (Necunoscutul) ; ION LEMNARI (Valentin) ; ILEANA MAVRODINEANU (Ina) ; DANIEL TOMESCU (Liviu) ; ROMULUS BĂRBULESCU (Maxim) ; SANDA MARIA DANDU (Iulia) ; STELIAN CREMENCIUC (Procurorul Ababi) ; MARIUS MARINESCU (Clientul) ; GH. VLAD (O voce).

unei istorii care, revolută astăzi, se consumă în memoria noastră, care-i reface traiecutul. Pe această linie e construit — nu totdeauna inspirat — și eșafodajul stilizărilor scenografice (Dumitru Georgescu). O evidentă detașare de dramă (stilistic, oarecum nedecisă), de ceea ce e chin, întrebare, așteptare, efort de a da răspunsuri și de a impune răspunsurile, este, desigur, indicată și corpului de interpreți. Cuvintele, și gesturile, și atitudinile lor se valorifică și se conturează mental, ceea ce le conferă precizie și adâncime, dar le scutește de o combustie lăuntrică, socotită, poate, a fi un resort mai puțin revelator. Drama pare, mai curînd, deservită, evocată, decît trăită pe scenă. Ceea ce nu-i răpește din forța emotivă — dacă înțelegem că asemenea forță emotivă se reclamă și de la ideea — de la ideile — dramei. Sint, de aceea, de prețuit nu atît caracterele, cit definițiile idea-

tice întrupate de actori, lumina umană pe care o răspîndesc și în care evoluează și devin dramatice. Sub acest raport, Sorin Postelnicu a purtat cu gravitate, poate prea puțin mobilă, dar percutantă, sarcina rolului central. Mihai Dobre, insistînd, adesea, excesiv pe mijloace coloristice și apăsînd cu ele, inoportun, pedala, fie a misterului, fie a frivolului, a fost un Necunoscut văduvit, în oarecare măsură, de datele majore ale funcției lui dar ajungînd, mai ales în final, să convingă, să cristalizeze concluziile dramei. Stelian Cremenciuc, în Procurorul Ababi, a jucat ideea convingerii suficiente sieși, apoi ideea prăbușirii dar nu și cea a stingerii acestei convingeri, cu corectitudine, deși oarecum lipsit de convingere. O asprime și o rectitudine învăluită în durerea de a nu putea, de a nu avea voie să răzbată prin zidul aparențelor, a impregnat jocul sobru și bine cumpănit al Sandei Maria Dandu, în rolul Iuliei, tovarășa de luptă și de credință a eroului. Realizată din tușe mărunte, ale unei ingenuități asprite de împrejurări, a fost evoluția Adinei Popescu, în Livia ; se simte, însă, că actrița — de mari resurse comice — se află abia în stadiul exercițiilor pe claviatura dramaticului. Prea puțin edificatori (în primul rînd, din vina autorului), interpreții prologului (în fort). În sfîrșit, un pigment insolit, un pigment deconectant (din păcate, construit revuistic), Clientul, în interpretarea de haz gras a lui Marius Marinescu.

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

Data premierei : 12 februarie 1977.
Regia : ALEXANDRU COLPACCI.
Scenografia : TEODOR CONSTANTINESCU. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția : FLORIN MĂCELARIU (Andrei) ; RALUCA ZAMFIRESCU (Livia) ; TRAIAN PĂRLOG (Necunoscutul) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Procurorul) ; MARINA MARIA (Iulia) ; GHEORGHE BIRĂU (Valentin) ; PAUL CHIRIBUȚA (Clientul) ; ION MUSCĂ (Bărbatul cu haină de piele) ; RADU VOICESCU (Agentul) ; GEORGETA CACEVSCHI (Ina) ; RADU DOBINDĂ (Maxim) ; DUMITRU ROTARU (Liviu).

Tinărul Alexandru Colpacci e ispitit de disponibilitatea scenei „sărace”. Scena de la Piatra Neamț e nudă ; nici un prisos de element decorativ ; ba, parcă, decorul își

schimbă întelul ambiental, pentru a se deschide — dezlegat de funcția imagistică obișnuită, de cadru exterior al acțiunii — spre o funcție care trimite la izvoarele și la condiția (poetică) a acțiunii. Un singur element — metaforic — în fundal: ecranul rotund, luminându-se și stingându-se, ca o cosmică clipire de ochi, din spatele căruia, infiripată mai întâi ca o umbră ninsă de praful luminii, pornesc să se manifeste lumea și faptele dramei. Recunoști în această scenografie virtutea eterat metaforică a lui Todt Constantinescu. Și, poate, cucerit de această virtute (sau, dacă nu, oricum, fericit întâlnit cu ea), Alexandru Colpacci a gândit și a construit un spectacol de interiorizare, de o întinsă radiație lirică. Ceea ce se petrece pe scenă sînt stări și fapte de conștiință. Pare că spectacolul — încheiat „non stop” — este, de la un capăt la altul, un *flash back* al conștiinței noastre sociale. În care recompunem — dintr-o constelație de experiențe umane — și memoria noastră istorică, și dramele regisirii noastre cu noi înșine.

Din cercul întunecat sau, după caz, luminos, al acestei conștiințe sociale, apare Andrei, ca să-și retrăiască drama eroului, infamat, silit să aducă imposibile dovezi ale nevinovăției sale; Florin Măcelaru îl interpretează cu ardere lentă sau izbușită, dar, totdeauna, cu o elocință intensă, ferită de patetism gratuit. Din același cerc răsare lafa derizorie a Procurorului (ajuns Moș-Gerilă-vinzător-de-lozuri-în-plic-la-coli-de-stradă); e o pată de culoare ușuratic ironică, menită să marcheze, însă, semnificația strident insolită a personajului. Interpretîndu-l, Gheorghe Dănilă încheagă, însă, și pentru el o dramă (propriu-zis, o anti-dramă), ridicînd la suprafață un strat subtextual, adesea, abia perceptibil, al rolului. Procurorul, în imaginea dură, dar dogilă, pe care i-o împrumută actorul, trăiește ilar, fixat în timp, statornicia într-o atitudine pe care nu vrea să și-o recunoască asocială. Răsar din cercul conștiințelor, apoi, imaginile unduioase ale personajelor-femei. Marina Maria este întruparea cald-omenoasă, dar interzisă propriilor ei afecte și porniri afectuoase, a unei luptătoare ilegaliste. Raluca Zamfirescu, în Livia, este o îmbinare filigranată, de teamă, de candoare, de așteptare pasională. Singurul care acoperă cercul încercatelor conștiințe cu o prezență atotcuprinzătoare și cu o prestanță făcută din umor și din modestie (parcă, și din bucuria anonimului) este Necunoscutul. Traian Părlög îl joacă — trimis, parcă, să domine, nu numai să dezlege drama — cu cele mai curate și convingătoare mijloace realiste, ocolind orice șarjă, orice demers de natură a-l învălui într-un inutil și derutant vâl de ambiguitate, dar, în același timp, atent a nu stingheri ori tulbura climatul general, de lirism, în care e făcut să se consume întreg spectacolul. Care, în desfășurarea și în înche-

ierea lui, mai e scaldat în vocea gravă și pătrunzătoare a lui Ion Muscă, rostind, pe strunele inspirației folk a lui Dorin Liviu Zaharia, o obsesivă baladă închinată celor căzuți „în fort”.

Florin Tornea

TREI SPECTACOLE LA TEATRUL DE STAT DIN ARAD

Caracteristic și diferențiator pentru teatrul arădean, în raport cu nu puține alte scene din țară, pare să fie faptul de a fi cristalizat, în timp, o echipă de actori destul de valoroasă ca individualități și omogenă ca ansamblu, capabilă să se exprime într-un registru de repertoriu variat și să adere critic la diverse modluri regizorale, chiar dacă vâdește o anumită predilecție pentru mizanscena „clasică”, robustă, cea care netezește un spațiu de manifestare mai amplu tocmai actorului. Păstrînd, firește, proporțiile, colectivul actoresc din Arad dă o senzație asemănătoare cu aceea a Filarmonicilor din Viena apropiată; întrebați de concertul pe care urmează să-l ofere sub o baghetă, socotită de ei, mediocră, orchestranții răspund invariabil: ce anume o să dirijeze domnul dirijor nu știm, noi, însă, o să cîntăm Mozart. De bună seamă, arădanii noștri nu cîntă numai Mozart, după cum gestul regizoral nu e totdeauna și neapărat mediocru, acesta poate fi sensibil și elegant, ca în cazul *Oamenilor singuratici*, spectacol demn de amintit și ca alegere a textului — inedită — pentru Zilele artei teatrale din R. D. Germană. Oricum, dacă Dan Alecsandrescu, fostul director, actualmente la Tg. Mureș, are meritul de a fi format și, mai ales, menținut o trupă bună, noua conducere are datoria — în colaborare cu întreg colectivul, cu consiliul oamenilor muncii, cu secretariatul literar — de a asigura afirmarea talentelor în piese, românești și străine, tot mai reprezentative și în direcții de scenă tot mai importante și mature. Adică, datoria de a dezvolta premisele stabilite cu spectacolele viabile de pînă acum: dintre cele trei văzute de curînd, îndeosebi *Acord* și *Oameni singuratici*, cu virtuți ce vor apărea și din recenziile ce urmează, în ordinea de timp a premierelor.



Liviu Mărtinuș (Ștefan Oniță) și
Alexandru Morariu (Gaspard Bonnard)

■ ACORD

de Paul Everac

Data premierei : 7 noiembrie 1976.

Regia : GHEORGHE MILETINEA-
NU. Scenografia : EVA GYÖRFFY.

Distribuția : ALEXANDRU MORA-
RIU (Gaspard Bonnard) ; LARISA
STASE MUREȘAN (Elise Bonnard) ;
LIVIU MĂRTINUȘ (Ștefan Oniță) ;
GABI DAICU (Sanda Oniță) ; ION
COSTEA (Mircea Oniță) ; MARIANA
MÜLLER (Maria Cristina Oniță) ;
GINA CAZAN (Milica Oniță) ; TANIU-
ȘA MANEA (Soția lui Mircea).

Conștient că *Acord* este „o piesă dificilă, cu prea puțină acțiune, cu planuri modulate și foarte multe nuanțe“, autorul însuși, Paul Everac, în programul de sală, nu se sfiește — bineînțeles, cu oarecare, cuvenită, delicatețe — să-și mărturisească îngrijorarea în legătură cu soarta lucrării sale, atât sub un-

ghiul punerii în scenă, al lecturii regizoral-actoricești, cât și sub acela al „receptării“, al lecturii publicului arădean, „după părerea mea, mai amator de alte genuri“, cum îl știe, în calitate de vechi concitadin, același Everac. Totuși, aprehensiunea dramaturgului, în ambele direcții, s-a dovedit în mare măsură nejustificată. Sau, mai degrabă, depășită — ca banc de „probă intelectuală“ — atât de actori și regizor, cât și de spectatori. În ciuda aparentei superabundențe de vorbărie și dincolo de demonstrația imediată voită de autor, spectacolul *Acord* de la Arad scoate în relief, cu bun-simț, un sens secund, adine, epifanic, al dialogurilor, restabilind un echilibru, un „acord“, pe care Everac îl sugerează, în text, doar prin linii punctate, lăsând persoanelor de pe scenă voluptatea de a le trasa în linii pline. Vreau să spun că superioritatea unei orinduirii politico-sociale — oricât de reală — nu poate fi demonstrată cu succes, la nivel individual, decât asigurându-se, în prealabil, ca în matematică, un fel de numitor comun, un plan omogen de analiză. Altminteri, riscăm să adunăm scaunele cu mesele. Sau, pentru a ne apropia de situația scenică efectivă, se adună firi și temperamente expansive, debite verbale petulante, ca Gaspard Bonnard, cu inși așezați, cumînți, zgîrciți la vorbă, ca Ștefan Oniță. Cel dintîi e un parizian în excursie la București, avînd un statut de turist, inteligent, desigur, dar turist, și ca atare partizan al unui soi de „dire sans faire“, iar cel de al doilea este un bucureștean copleșit de treburi profesionale, profesînd organic un soi de „faire sans dire“ ; inversînd locurile și rolurile, s-ar obține, aproape cu certitudine, o mai pronunțată marjă de îngîndurare la francez, și una de disponibilitate O.N.T.-istă la român. Interpretii principali, Alexandru Morariu (Gaspard Bonnard) și Liviu Mărtinuș (Ștefan Oniță) ; au înțeles prea bine ce joc joacă, împingînd pînă la consecințele extreme trăsături esențiale de caracter : pasiune inițial carteziană pentru discuția rațională, degradată treptat în flecăreală sau „fumisterie“, cum se recunoaște într-o replică, la Bonnard-Morariu, un original *lib-lab*, adică și liberal și laburist de amprentă cello-galică ; mutenie ur-suză, vecină chiar cu intoleranța, salvată doar de obligatoriile amabilități de gazdă, la Oniță-Mărtinuș, cu rezultatul, pînă la urmă, al unei specii de armonizare prin atracția (umorală) a contrariilor, corect pusă în evidență și de Elise Bonnard, soția lui Gaspard, un fel de „conștiință neagră“ a acestuia, așa cum subliniază interpreta Larisa Stase Mureșan, cînd amuzată, cînd deziluzionată, dar dorindu-se mereu parizieneste și.

Adevărată personalizare, însă, a chestiunilor de filozofie a omului tinde să se împlinească, în subtila piesă everaciană, în figurile feminine și, în special, în aceea a Sandei Oniță, soția lui Ștefan, și a Mariiei Cristina Oniță, fiica lor. Mai mult : poate că Sanda Oniță rămîne singurul personaj dramatic autentic (nu numai tip, nu numai caracter), de îndată

ce se transformă de-a-lungul acțiunii dialogice și îl cuprinde în mișcarea ei și pe Ștefan Oniță, ieșind amândoi, la braț, din capcanele înșingurării. Gabi Daicu (Sandu) își stăpânește cu dezinvoltură rolul, în această direcție, nu fără a-i sacrifica — pe nedrept — o parte din feminitate (după apariția *Interviului* Ecaterinei Oproiu, termenul nu mai comportă echivocuri), ca și Mariana Müller (Maria Cristina), unilaterală în manifestările ei de verificatoare exaltată și diletantă. În sfârșit, mai trebuie amintită Gina Cazan în Milica Oniță, dar numai pentru a indica punctul în care autorul încearcă să comită, pe furie, un henț în careu : lovește cu verva argotică a „poporanei” descinse din *D-ale carnavalului* și îl dezarmează pe Bonnard, care nu înțelege.

Picsa demonstrează superioritatea modului de gândire, de viață al socialismului în confruntarea sa cu lumea capitalistă. Toată demonstrația este infiltrată în structura dialogică a piesei, seinteiitoare și în măsură să amuze spectatorul, amator, fără îndoială, de virtuozități lexicale ; pe această cale aparentele neliniști metafizice și ardori transcendente se împacă cu inexorabilul nostru mers înainte : un „acord” nu altul cu alții, cît cu noi înșine, cum a și vrut autorul, un *Acord* pe care regizorul Gheorghe Miletineanu, în scenografia modestă și provincială a Evei Györfy, l-a obținut, dacă nu de-a dreptul cu virtuozitate intelectuală, în orice caz cu deplină onestitate intelectuală și spectacologică, izbutind să nu plictisească auditoriul.

■ OAMENI SINGURATICI de Gerhart Hauptmann

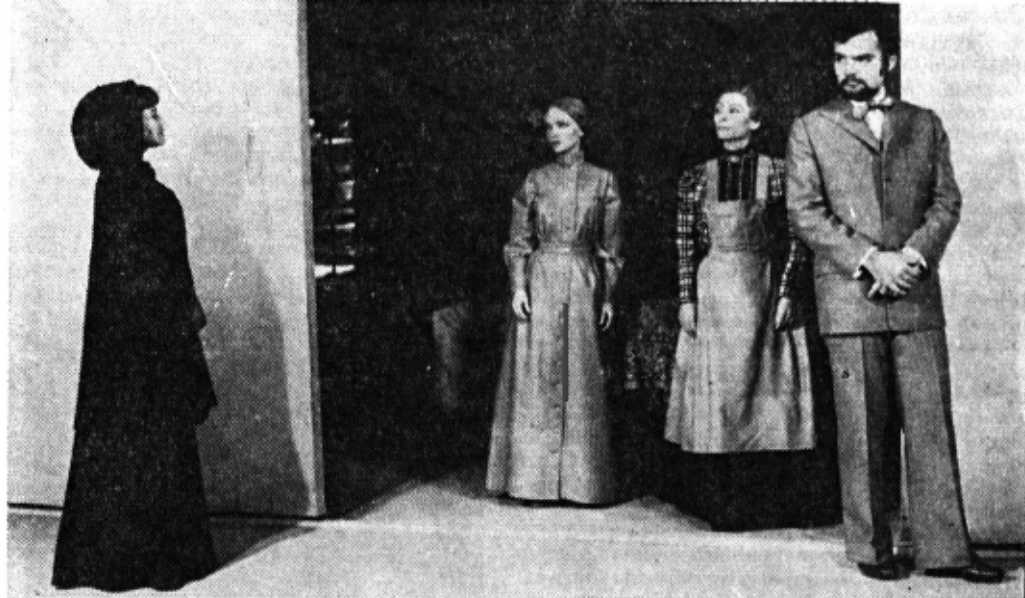
Data premierei : 28 noiembrie 1978.

Regia : COSTIN MARINESCU. Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Distribuția : VASILE GRĂDINARU (Vockerat) ; ELENA DRAGOI (Doamna Vockerat) ; ION PETRACHE (Johannes Vockerat) ; MARIANA MÜLLER (Käthe) ; ION COSTEA (Braun) ; GABI DAICU (Anna Mahr) ; VASILE VARGANICI (Pastorul Kollin).

Sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru alcătuiesc o perioadă în care dramaturgii, mai ales, seamănă între ei, nu atât datorită influențelor și împrumuturilor reciproce — ca în Renaștere și în neoclasi-

cism, înainte de statornicirea drepturilor de autor —, cît mai ales unei problematici comune, a timpului istoric, frământărilor și mișcărilor de fedurită emancipare, sub lumina tot mai tari ale zorilor socialismului. E cît se poate de firesc, de aceea, să se facă apropieri între Hauptmann și Ibsen, și apoi între aceștia și, să zicem, O'Neill, pe temeiul unor experiențe și evoluții ideologice și stilistice analoge. Dar, dacă e firesc să se sublinieze ceea ce în general opera de la începuturile lui Hauptmann datorează „ursului de la Skien”, nu la fel de firesc devine să se stabilească legături de filiație și de influență — cum s-au stabilit — între *Hedda Gabler* și *Oameni singuratici*, de îndată ce ambele lucrări au același an de elaborare : 1890. Ce-i drept, *Hedda Gabler* respinge vulgaritatea adulterului, ca și Anna Mahr, studenta din drama lui Hauptmann, dar pe rechea ei problematică nu este Anna, ci Vockerat, pastorul cult și oscilant, în timp ce corespondentul Annei ar fi, în drama ibseniană, cu semnul minus, scriitorul Loevborg, la care se mai adaugă o vagă echivalare posibilă Thea-Käthe. Cert e, însă, că diferențele sînt mai tranșante decît similitudinile : *Hedda Gabler* intră, pînă la urmă, în familia Medeei și a lady-ei Macbeth, pe cînd Vockerat se arată a fi mult mai cebovian, fragil, personificare a unei iluzii amarnic plătite. O iluzie specifică epocii : Vockerat crede, pentru o clipă, că a descoperit „o formulă nouă de raporturi între bărbat și femeie”, înăuntrul căroră „latura fizică ar fi accesorie și în care spiritul ar trebui să domine”. Dar nu numai formula e deficitară, ci și aplicarea ei la o situație „civilă” blocată : Vockerat este, vai !, însurat, are și un copil, așa că mecanismul prejudcărilor se declanșează repede în afara și chiar în interiorul propriei sale conștiințe. Anna Mahr, fata inteligentă și liberă de care se îndrăgostește Johannes Vockerat, nu acceptă „triumful” la nici un nivel de intelectualitate, și tinărul pastor e nevoit să verifice tragic indivizibilitatea iubirii, imposibilitatea de a opera o dihotomie între „laturile” fizică și spirituală. Johannes își plătește cu neputința de a mai trăi amăgirea, autorul, Hauptmann, nedîndu-i șansa firească — pe care și-a acordat-o sieși, în viața trăită — a divorțului. Fiindcă, oricînd și în orice familie poate să apară criza din *Oameni singuratici* : nevoia unuia dintre soți (în societatea germană a anilor 1890, prioritatea aparțineă încă bărbatului) de a depăși mediocritatea unei existențe comune anoste, plictisitoare, lipsite de o reală comunicare umană. Degeaba Käthe, nevasta blîndă și dragăstoașă — socotită de istoria literară ca figura cea mai umană a dramei, ceea ce e discutabil — se dovedește și comprehensivă : ea nu are inteligența cerută de împrejurare, după cum Vockerat nu are voința necesară, pute-



Gabi Daicu (Anna Mahr), Mariana Müller (Käthe), Elena Drăgoi (Doamna Vockerat) și Ion Petrance (Johannes Vockerat)

rea de a decide. Modernitatea, actualitatea piesei lui Hauptmann rezidă, de fapt, mai puțin în dezbaterile soluțiilor (inadekvate) și mai mult în denunțarea preconcepțiilor, a mentalităților anacronice, într-o luptă a omului modern cu sine însuși, care continuă și în ziua de azi. Tătlul pare și mai actual, dar individualitățile aruncate în jocul dramatic nu sînt solitare, izolate, prin incomunicabilitate (la modă, pînă nu de mult, îndeosebi în cinematograful: Bergman, Antonioni, Fellini), ci prin incapacitatea fie de a se domina, fie de a se elibera cu hotărîre de ceea ce Ibsen ar fi definit drept cadavre zăcînd în propriul nostru cuget.

Din aceste puncte de vedere, regia lui Costin Marinescu e complet coerentă, îndreptată fiind mereu spre un țel rar obținut pe scenă: omogenitatea atmosferei, a „aerului comun“, ca reflex al omogenității mediului oferit de însuși familia Vockerat, pe fondul căreia se produce, și e pedepsită, „crezia“ lui Johannes. Spectacolul este, așadar, unitar, cu o desfășurare diegetică elegantă, ferită deopotrivă de provincialism și de agresivitatea avangardei gălăgioase. Poate, cu un singur cusur, care se transformă și el, pe nesimțite, în însușire: acela de a nu se fi distribuit accente acute în clipele de dramatică exasperare a sentimentelor, diferențiate, firește, de la Johannes la Anna, la Käthe. Sintem, cu *Oamenii singuratici*, încă în plină expansiune naturalistă, nu apăruse încă ideea de Schrei expresionist, dar noi, în momentul de față, putem „țipa“, cred, mai ales în minutele de adevăr, inclusiv și pe firul acestui text experimentalist, de tinerețe, deloc lipsit de ener-

gie poetică, al lui Hauptmann. Dar, chiar și fără asemenea accente — care țîn, probabil, și de temperamentalul regizorului, nu neapărat de concepția sa — spectacolul își demonstrează elocvența și expresivitatea, vîlînd o armonioasă colaborare cu actorii, care se completează reciproc, într-o țesătură de imagini scenice clar decupate în decorul unic al Emiliei Jivanov, purtător aproape exclusiv al metaforizării tragicului final; acoperișul căminului, sprijinit pe articulații mobile, tresare și încremenește definitiv într-o rină; Johannes Vockerat nu se va mai întoarce niciodată sub el, din plimbarea cu barca pe lac, dar numai după ce Ion Petrance, interpretul său, a reușit să incalce spectatorilor largi efluvii de simpatie: prin finețe sufletească, prin delicatețe, prin distincție intelectuală, printr-o zbatere umană păstrată în surdina, discretă. El este, presupun, cel prin care s-a găsit tonul de bază al dialogului, preluat apoi cu folos de toți ceilalți actori, cu nuanțe în funcție de propria lor zestre de mijloace. Elena Drăgoi a împrumutat doamnei Vockerat nu numai decența maturității, ci și o omenie vizibilă dincolo de conveniențele sociale, precum și, constatare deosebit de fericită, sugestia unei crize asemănătoare cu aceea a lui Johannes, iscată dintr-o netă superioritate față de soțul ei, Vockerat bătrîn, pe fața căruia Vasile Grădinaru s-a priceput să întipărească o hlizită mărginire vîntorească, adăugînd astfel o utilă componentă comică la desenul coloristic al reprezentației teatrale. L-a secundat, vrînd-nevrînd, în aceeași direcție, Vasile Varganici, un pastor Kollin cam șui și ridicol, cu veleitățile sale zadarnice, de seriozitate și prestigiu moral.

Convîngător și sincer în trunchiparea simțului de prietenie. Ion Costea, al cărui Braun s-a împărțit cu înțelegătoare dreptate între Johannes și Anna Mahr și Käthe. Anna Mahr a avut, în Gabi Daicu, așa cum se și cerea, o interpretă sensibilă și cerebrală, în același timp, cu un oarecare mister, căreia nu i-ar fi stricat, totuși, un eventual plus de strălucire (fizică? intelectuală? — de câte ori aceste despărțăminte nu se schimbă între ele, la lumina iubirii?!), spre a se crea un contrast și mai pronunțat față de Käthe, soția lui Johannes; în rolul acesteia, Mariana Müller e nostimă și, pe alocuri, chiar frumoasă și apăsător feminină, ceea ce ar putea sărni nedumeriri în privința „opțiunii” lui Johannes; dar și fenomenul acesta se constituie în virtute a lecturii textului, tocmai pentru că alegerile iubirii, repet, sînt imprezvizibile și adesea stîrnesc perplexități.

Se înțelege, astfel, cum *Oameni singuratici* e o operă spectacologică bogată în caracterizări umane diversificate, cu o prețioasă combustie interioară: la cel mai mic curent de aer, întreg acest edificiu metonimic ar fi fost cuprins de vălvății. Regizorul a preferat însă să-l salveze, să-l mențină intact, spre bucuria celor mai multe mentalități conservatoare, pline de eumsecădenie. Într-o manieră elegantă și distinsă, aproape de stil, sub cupola unei eficece și faste conlucrări cu actorii, buni și foarte buni, care dau viață artistică spectacolului celui mai expresiv, pînă acum, al stagiunii arădene.

regizori și actori într-o trepidantă cursă a căutărilor, din care nu arareori reiese, din păcate, că orice fir de iarbă poate să fie o floare. Intrarea *Noptii marilor întîlniri*, îngrămădire de truisme la nivel de instruire liceală, în repertoriul scenei arădene se explică tocmai în acest fel, nu altminteri. Nu vreau să susțin că e vorba de o promovare cu totul neavenită, ci de una, mai curînd, pripită. Virgil Costea nu e absolut lipsit de înasuriri dramaturgice, dar ar mai fi avut nevoie să cioplească mult la evocarea unei figuri istorice de anvergura lui Mibai Viteazul. Grăbiți, și el, autorul, și teatrul probabil, și regizorul invitat, Dan Alcesandrescu, să vadă reprezentarea ridicată în picioare, au dat, metaforic vorbind, marmora inițială pe lueci concret al pinzei albe de cort (sanitar) rotund, conceput și ridicat cu sîrg de scenograful Olimpia Ulmu și Ștefan Ghiță (alias Bogdan Ulmu *), într-un fel de translație figurativă a faimoasei pelerine imaculate, purtate de Voievod. Produsul literar e, dacă se

* Care, sub inițialele B.U., publică în programul de sală un interviu cu regizorul Dan Alcesandrescu. Acesta, de bună-credință, ca todeauna, pomenește în interviu și de un „text de o originalitate unică, aș zice, a (sic!) lui Bogdan Ulmu, critic și teoretician de teatru“ (re-sic!)! De ce se oferă programul de sală al Teatrului din Arad ca teren de autopublicitate pentru un (oricît de harnic) invățel?

■ NOAPTEA MARILOR ÎNTÎLNIRI de Virgil Costea

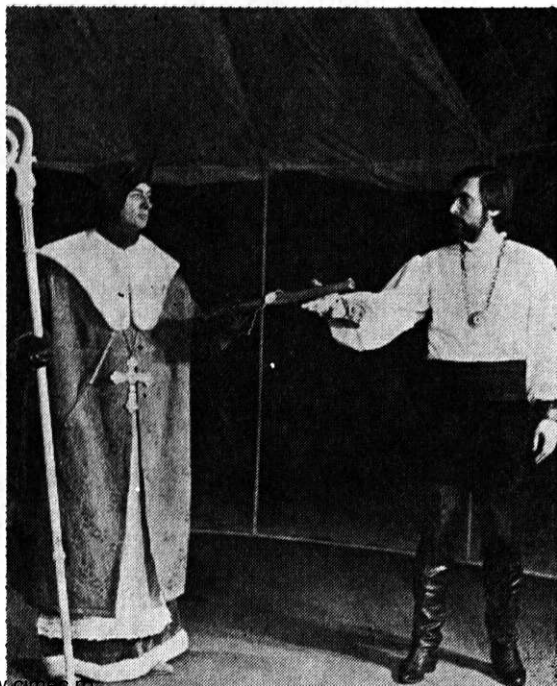
Data premierei: 26 ianuarie 1977.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia: OLIMPIA ULMU, ȘTEFAN GHIȚĂ. Ilustrația muzicală: ALEXANDRU ROVEANU.

Distribuția: ALEXANDRU MORARIU (Mihai); LARISA STASE MUREȘAN (Tudora); ION COSTEA (Dan); IULIAN COPACEA (Faur); VASILE GRĂDINARU (Cogia Sinan Pașa); LIVIU ROZOREA (Sigismund Bathory); RADU CAZAN (Malaspina); ION PETRACHE (Rudolf al II-lea); SEPTIMIU POP (Gheorghe Rasta).

Este binecunoscută și binecuvîntată setea de piese originale, românești, a teatrelor: ea îi antrenează pe directori, secretari literari,

Radu Cazan (Malaspina) și Alexandru Morariu (Mihai)



poate zice așa, de o intensă banalitate, iar punerea în scenă, oricât de expertă, a lui Dan Alecsandrescu, nu izbuteste decât să drăpeze înalte coloane de gol artistic, culminând cu trufașa figură de stil a finalului. Moartea protagonistului e sugerată printr-un truc demn de un Iosefini misticoid : masiva construcție fluctuantă a cortului se înalță la ceruri, iar locul interpretului Alexandru Morariu este luat, bocus-pocus !, într-o voită până de curent electric, de o luminare aprinsă, înfipț într-un șfescnic așezat pe jos, în centrul scenei... Dar mai bine să ne oprim aici. Un teatru care propune realizări demne, ca *Acord* și *Oameni singuratici*, are obligația să măsoare de zece ori, înainte de a croi veșmintele unei premiere, mai cu seamă naționale. Vina, de data aceasta, e a grabei și a superficialității, fiindcă n-ar fi fost de exclus, cu totul, o realizare acceptabilă cu aceiași factori, dar numai și numai după o prealabilă muncă specifică, asiduă și efectiv creatoare. Arta, inclusiv cea teatrală, nu s-a dobândit niciodată fără trudă. De ce s-o fi dobândit, așa, netam-nesam, echipa Alecsandrescu-Costea-Ulmu'?

La capitolul piesei patriotice, Teatrul de Stat din Arad rămâne, deci, debitor : aparte graba, să nu se uite niciind că în literatură, în artă, adevăratul patriotism înseamnă — dacă nu neapărat capodopera, cum voia G. Călinescu — o expresie de cea mai înaltă calitate moral-estetică.

Florian Potra

TEATRUL „ION VASILESCU“

RĂSCOALA

dramatizare de Valeriu

Sîrbu după Liviu

Rebreanu

În cadrul amplului fenomen cultural „Cintarea României“, care animă astăzi viața noastră socială, Teatrul „Ion Vasilescu“ a pus în scenă o dramatizare după „Răscoala“ lui Liviu Rebreanu, semnată de Valeriu Sîrbu. Inițiativă temerară, deoarece romanul lui Rebreanu a devenit azi un bun cultural al tuturor, ceea ce face ca spectatorii să ridice exigențe sporite. Dramatizarea, prin forța lucrurilor, stă sub valoarea romanului, de vreme ce, în timpul și în spațiul scenic al dramatizării, nu se poate surprinde, decât trun-

chiat, și, deci, mutilat, timpul și spațiul românesc, mult mai largi, tinzînd la a cuprinde în ele ansamblul fenomenelor vieții sociale. Romanul „Răscoala“ se compune din prea multe planuri de acțiune pentru a putea fi constrîns la un nucleu conflictual dramatic : nu poți constrînge un fluviu pînă la a face din el o fîntînă arteziană. Pe de altă parte, e dificil — uneori, chiar, cu neputință — a converti epical în dramatic, romanul opunînd concretețea detaliilor esențialității conflictului dramei. De asemenea, în romanul social — cu atît mai mult, în „Răscoala“ — micile drame ale personajelor compun alveolar, așa spune, aproape organic, marea dramă a vieții sociale ; toate sînt moduri posibile de relevare a acestei vieți dramatice mari și umplînd-o, îi conferă concretețea și substanța. Dar nici un destin uman nu devine dramatic, în sensul strict al genului, nici un personaj nu poate prelua în sine întreaga dramă, pentru a-i deveni temei și a-i determina, astfel, deznodămîntul.

Un conflict în măsură să sugereze ampla mișcare a vieții există, totuși, în romanul „Răscoala“. Și Valeriu Sîrbu, autorul dramatizării, l-a surprins și a încercat să-l dezvolte, dar timid și destul de inabil. Cîteva scene prezintă, antitetic, viața de salon a boierilor Iuga și cea a țăranilor din Amara. Unele sînt preluate, cuvînt cu cuvînt, din substanța romanului — și sînt excelente, ca atare (de pildă, scena dintre învătătorul Dragoș și bătrînul boier Iuga, în care e subliniată datorită intelectualității de a atrage atenția celor ce dețin puterea asupra soartei celor asupriți). Altele sînt invenții ale autorului dramatizării, bunăoară, scena de sfîrșit al priveghiului ; aici se simte și concursul regizorului. Scena e exterioară conflictului, dar se pare că e necesară pentru a da pondere replicii bătrînului țăran Lupu Chirițoiu, anume, că „lume fără dreptate nu se poate“.

Scenele preluate din Rebreanu, trebuie să subliniem, dau și cele mai bune momente ale spectacolului. Regizorul Radu Boroianu a oscilat între symbolism și realismul scenic, poate, și fiindcă nu a înțeles că, sîrac restituite în dramatizare, personajele nu au suferența și concretețea vieții ; dar nici posibilitatea de a deveni simbolice, ele nefiind concepute ca proiecții ale unui plan superior, transcendent.

Pe puținele replici, care nu puteau nuanța prea mult rolurile, actorii s-au descurcat cum au putut. Astfel, Mihaela Dumbravă a făcut o Nadină dezinvoltă, dar fără distincție. Stelian Cremenciu, în Miron Iuga, a închipuit un bătrîn firav, casabil, parec, cu tăceri posace și ieșiri nervoase, stridente. În sfîrșit, din „lume mare“, mai menționăm pe Dimitrie Dunea, în rolul lui Gogu Ionescu, tipul deputatului cu arguție și maniere groaie, pe Florin Crăciunescu (Raul), siluetă masivă, muțată în onctuozitate, Sorin Postelnicu, în învățătorul Ion Dragoș — prezență etică făcută din atitudinile de euraj ponderat, Mihai Dobre, dezavantajat în rolul lui Titu Herde-

SENTINȚĂ PENTRU MARTORI de Viorel Cacoveanu

Data premierei: 24 martie 1977
Regia: RADU ROROIANU. Scenografia: VLADIMIR POPOV și DIANA POPOV. Ilustrația muzicală: IOSIF IERTEA.

Distribuția: ION LEMNARU (Petre Petre); CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Leonte Orbișor); IULIAN MARINESCU (Lupu Chiritoiu); CORNEL GIRREA (Serafim Mogoș); BORIS OLINESCU (Trifon, Guju); ADRIAN PETRACHE (Toader Strimbu); DUMITRU FEDOREAC (Melente Heruvimu); SANDA MARIA DANDU (Smaranda); MARIETA LUCA (Anghelina); ILEANA MAVRODINEANU (Marioara); IRINA BIRLADEANU (Gherghina); ROMULUS BĂRRULESCU (Primarul Ion Pravilă); DANIEL TOMESCU (Jandarmul); MARHUȘ MARINESCU (Silvestru Roianciu, plutonier de jandarmi); CONSTANTIN PRISCOVEANU (Perceptorul); AUREL TUNSOIU (Leonte Bumbu); SORIN POSTELNICU (Invățătorul Ion Dragoș); ION NICIU (Prefectul Boierescu); DIMITRIE DUNEA (Gogu Ionescu, deputat); MARIA CHIRA (Eugenia Ionescu); FLORIN CRĂCIUNESCU (Raul); STELIAN CREMENCIUC (Miron Iuga); DINU CEZAR (Grigore Iuga); MIHAELA DUMBRAVĂ (Nadina Iuga); MIHAI DOBRE (Titu Herdelea).

Data premierei: 12 februarie 1977.
Regia: VICTOR TUDOR POPA. Scenografia: MIRCEA MATCABOII.

Distribuția: ANTON TAUF (Gimy); MARIA SELEȘ (Eva); GHEORGHE M. NUȚESCU (Manea); GEORGE GHERASIM (Alex); DORINA STANCA (Katy); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Președintele); CONSTANTIN ADAMOVICI (Profesorul); GHEORGHE RADU (Avocatul); EUGEN NAGY (Procurorul); CORNEL SAVA (Grefierul); ION MARIAN (Lăptarul); PETRE RĂCIOIU (Martini); VERA MĂRGINEANU (Judecător I); DEM. CONSTANTINESCU (Judecător II).

lea — în roman, raisonneur și liant al celor două lumi în conflict, mult prea sărac conceput în dramaturgie — și Maria Chira, în Eugenia Ionescu, prezențe actricești, totuși, notabile.

Mai puțin realizați au fost țăranii. Relevăm trei apariții autentice datorate interpretărilor lui Iulian Marinescu (bătrînul Lupu Chiritoiu), lui Adrian Petrance (Toader Strimbu) și Sandei Maria Dandu (Smaranda). Frazarea precipitată și aerul mult prea sedicios al lui Ion Lemnaru ne-au dispăcut. Constantin Rășchitor (Leonte Orbișor), Cornel Girbea (Serafim Mogoș), Boris Olinescu (Trifon Guju), Dumitru Fedoreac (Melente Heruvimu) se regăsesc, totuși, pe parcursul spectacolului, făcînd în scena ultimă, a confruntării cu bătrînul boier Iuga, o unitate dramatică îndeajuns de puternică.

Constantin Radu-Maria

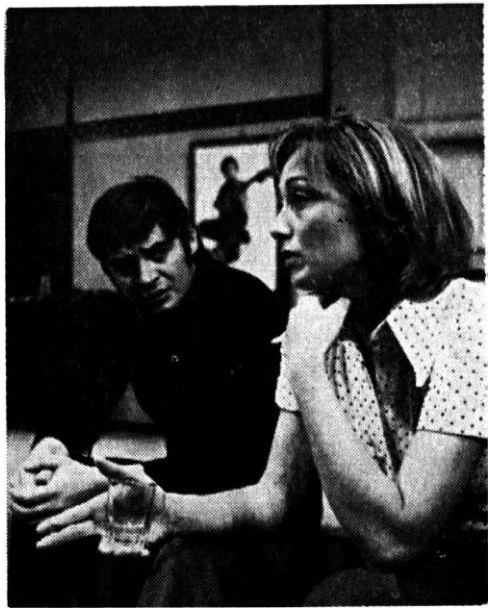
Viorel Cacoveanu, fertil gazetar și autor al citorva romane de largă răspîndire, se alătură celorlalți dramaturgi clujeni, abordînd, acum, la debutul său pe scenă, o temă comună: educația tinerilor, raporturile acestora cu generațiile mai vîrstnice. Să ne reamintim că, în stiluri diferite, cu forțe diferențiate, despre această mereu actuală temă, au mai scris — numai în această parte a țării — Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Mircea Zăciu, Alexandru Căprariu, Tudor Boșca. Să fie un reflex al faptului că în Cluj-Napoca trăiesc, învăță și muncesc zeci de mii de tineri? Este, fără îndoială, unul dintre motive. Oricum, Viorel Cacoveanu abordează tema dintr-un unghi nou, punînd în discuție nu numai atitudinea tinerilor, faptele lor, modul lor de a gîndi, ci și pe mai vîrstnicii care le-au dat viață și i-au educat. În piesa *Sentință pentru martori*, conflictul nu este între generații, ci între mentalități, faptele de viață ale celor tineri fiind generate de mediul în care au crescut și s-au format, de educația pe care au primit-o, de exemplul pe care părinții l-au pus în fața lor.

Titlul sugerează un proces. Are, într-adevăr, loc un proces, un proces în care inculpatul este tînărul Gimy, dar instanța deschide calea sugestiei unei sentințe și împotriva martorilor — părinții tînărului acuzat.

Trama e simplă : Gimy, tânăr muncitor, fiu al unor oameni cu bunăstare, duce o viață independentă și destul de dezordonată. Gimy are garsonieră proprie, Gimy nu prea are chef să muncească, Gimy are un prieten afe-meiat și cartofor, în puține cuvinte, Gimy a cam luat-o razna. Felul lui de viață îl împingea, iremediabil, către un deznodământ lamentabil : amețit, la volanul mașinii tatălui său, Gimy provoacă un accident, în care își pierde viața prietenul său. Firește, este judecat pentru fapta sa. Instanța nu se mărginește să constate faptele, ci pune în discuție cauzele care l-au împins către acest fel de viață. Profesorul lui, maestrul din întreprindere înfățișează fondul lui bun, calitățile lui deosebite, trăsături care nu explică în nici un fel comportamentul reprobabil din ultima vreme. Prezența tatălui (directoraș al unei unități ADAS) și a mamei (cucoană cu ifose și tendințe de parvenire), evocarea unor întâmplări din familie aduc la lumină responsabilitatea gravă a părinților. Faptele adăugate la dosar nu scuză vinovăția lui Gimy, ci doar o explică mai adânc. Gimy va fi condamnat, după cum o cere legea, dar, pentru spectatori, condamnați rămân și părinții. Instanța nu se pronunță asupra lor, sentința pentru martori o dau spectatorii.

Extrăgând din realitatea imediată, pe care, neîndoindu-ne, Viorel Cacoveanu o cunoaște bine, un caz izolat, de excepție, un caz care nu e reprezentativ pentru generația tinăra, autorul nu a denigrat această generație, ci a intenționat, și în bună măsură a reușit, să semnaleze posibile situații de rătăcire, cu tot cortegiul de grave consecințe, precum și unele din cauzele care pot genera asemenea situații. Demonstrație necesară, având în vedere importanța pe care o are influența mediului familial asupra formării conștiinței tinerilor. Sub multe aspecte, izbutită, animată de patos și sinceritate, arătând un condeier încercat, bun realizator de portrete, piesa este deficitară din punct de vedere al construcției. O primă parte a piesei înfățișează faptele așa cum sînt, fără să ni se ascundă nici motivările lor, nici deznodământul spre care urg; partea a doua, concepută ca proces, reia, în formula des uzitată a dezbaterii sub conducerea instanței judecătorești, faptele din prima parte, cu aceleași motivații, către aceleași deznodământ, fără nimic nou, revelator. Demonstrația devine monotonă și, prin aceasta, lipsită de un interes crescînd.

Sînt, totuși, suficiente argumente, pentru a încuraja acest debut. Teatrul Național din Cluj-Napoca s-a ocupat de autor, montîndu-i piesa, realizarea spectacolului revenindu-i aceluiași susținător al dramaturgiei originale care e experimentatul Victor Tudor Popa, statornic prieten al debutanților. Spectacolul e bun, se urmărește cu interes, fiindcă regizorul și interpreții au crezut în morala piesei și au susținut-o cu înflăcărare, fiindcă soluțiile lui Victor Tudor Popa și ale scenografului Mircea Mateaboji sînt simple și au eficiența meșteșugarilor încercați. Gimy este in-



Anton Tauf (Gimy) și Maria Seles (Eva)

terpretat de Anton Tauf, care-l înfățișează frămîntat, contradictoriu, înflăcărât, avîntat, dar și blînd, copilăros, nostalgic, cu toată bogăția de mijloace pe care acest atît de înzestrat actor le stăpînește din ce în ce mai sigur. O fată tinăra care-l iubește și nu-l înțelege, care-l urmează fără să-l aprobe, interpretează destul de palid Maria Seles. Gheorghe M. Nutescu înfățișează cu simplitate și căldură pe meșterul Manea, Constantin Adamovici dă chip și grai unui bătrîn profesor, înțelept și întristat, cu mijloace meticuloase de actor cu vastă experiență. George Gherasim, interpretul tatălui, compune un personaj demagog, imoral și laș. Dorina Stanca, în rolul mamei, este, la rîndul ei, nesinceră și obtuz-ușuratică. Un pitoresc personaj realizează Ion Marian — Lăptarul. Petre Băcioiu, interpretul prietenului-victimă, e prea strident pentru a fi convingător. Completul de judecată, fără probleme de interpretare, fără nuanțe, fără personalitate, e înfățișat în limitele corectitudinii de Octavian Cosmută, Gheorghe Radu, Eugen Nagy, Cornel Sava, Vera Mărgineanu și Dem. Constantinescu.

Virgil Munteanu



Rodica Mandache (Silvette) și Florin Zamfirescu (Percinet)

TEATRUL GIULEȘTI

ROMANȚIOȘII

de Edmond Rostand

Data premierei : 22 februarie 1977.
Regia : GETA VLAD. Scenografia :
DIMITRIE SBIERA. Versiunea scenică :
ALECU POPOVICI.

Distribuția : RODICA MANDACHE
(Silvette) ; FLORIN ZAMFIRESCU
(Percinet) ; SEBASTIAN PAPAIANI
(Straforel) ; TRAIAN DANCEANU
(Bergamin) ; S. MIHAILESCU-BRĂILA
(Pasquinot) ; SIMION NEGRILA
(Blaise).

Mulți, foarte mulți ani, Edmond Rostand n-a mai fost jucat pe scenele noastre, și noile generații de spectatori, tinerii care umplu sălile teatrelor, nu știu mai nimic despre adulatul și contestatul poet, intrat de tânăr în Academia Franceză, scriitor lansat triumfal în momentul tulbure, marcat de atâtea direcții artistice divergente, numit „fin de siècle”, și care a mai trăit, apoi, 18 ani în secolul nostru, hrănindu-se din gloria pieselor sale de tinerete. Scos din rafturile bibliotecii, ale elementarei, instructivei și formativei

bibliotecii „de literatură universală”, și redat publicului (spectatorilor, căci cititorii n-au pierdut contactul cu autorul lui *Cyrano de Bergerac*, publicat în ediții succesive, în bune traduceri, însoțite de material explicativ), Edmond Rostand ne apare, azi, în afara polemicii literar-artistice și a înfrunțărilor de opinii * care-i însoțeau premierele și, de pe soclul său de statuie clasică, cheamă, în continuare, marea public, la piesele sale.

Adâncă mutație sociologic-culturală produsă la noi se răsfringe, printre altele, și asupra operei lui Rostand. Reprezentată de Teatrul Giulești, piesa *Romanțioșii* (care i-a adus scriitorului primul succes real în 1894), devine un teatru educativ pentru tineret; spectatorii dornici de divertisment îl găsesc, aici, de calitate, după cum trebuie spus că nu găsesc defel „dibăcia... în versificare”, textul transformându-se, în versiunea românească, din poezie, în proză.

Cu amendamentul acestei de neînțelese metamorfoze literare, montarea Teatrului Giulești reanimă, într-o excelentă formulă, comedia lui Rostand. Regizorul Geta Vlad, constructor-scenic al multor spectacole de succes, a găsit o cheie adecvată piesei și întreaga distribuție, reglată ca un încântător mecanism, se mișcă în același sens; ni se desenează fin, subțire, într-un joc distanțat, o veselă și luminoasă parodie, o poveste desuetă, un *love-story* cu doi tineri romantici, romanțioși, romanțești, livești și artificiali, cu doi tați bonomi și teatrali și cu un mijlocitor-spadasin inventiv, ce adună, leagă și dezleagă ștele unei micuțe intrigi. Un spectacol cultivat în ce privește mijloacele teatral-vizuale, ce ne amintește, intrucîtva, de filme frumoase și deconectante ca *Fericirea* (Agnes Varda) și *Umbrelele din Cherbourg* (Démy), adică, o montare ce cheamă tinerii spectatori să rîdă inteligent și să plutească pe norii poeziei livești.

Rostand nota, în marginea distribuției: „acțiunea se petrece unde doriți, cu o singură condiție, costumele să fie frumoase”, dorință reluată și în rondelul final: „costume luminoase... (și rime ușoare)”. Dacă rimele, precum am văzut, au dispărut, costumele sînt, într-adevăr, frumoase. Creatorul lor, Dimitrie Sbierra, reputat, mai ales, pentru paleta-i coloristică și luxurianta-i imaginație în crearea îmbrăcămintei scenice, a realizat — dincolo de inventivitate în țesături și expresivitate în asocierea insolită a detaliu-

* *Ironizîndu-l, cu scînteietoarea sa maliție, Tudor Argezei nota, la premiera Romanțioșilor, în 1913: „...e teatrul la care se znolesc aplaudînd eroii lui Caragiale”... „...E un teatru pentru oameni imbuibați, care, cînd vor să-și frămînte creierul, citesc romane senzaționale. Și în acest paradis de fronzelar lui de clovn în versificare...” („Seara”, nr. 1330/28. IX.1913, Teatrul Național, „Les Romanesques”).*

lui modern (blugi) cu cel de epocă — o relație secretă între costume, un adevărat plan de joc secund. Plasați într-un imens circular floral — o scenografie la fel de frumos-artificială, doar mai puțin rafinată — actorii joacă destins și cu har, respectând cu un zîmbet legile convenției și tainic avertizându-ne de existența lor.

Rodica Mandache (Silvette) și Florin Zamfirescu (Percinet) alcătuiesc cuplul drăgălaș al romanțioșilor, ea — cu vervă acidulată, cu farmec prudent exploatat, el — cu ironie lucidă, cu dezinvoltură comică, ambii, stimulând relația și uzând de resursele actorilor totali.

Perechea nesuferită a taților a fost admirabil desenată de Ștefan Mihăilescu-Brăila și de Traian Dănceanu; respectând aceeași lege a jocului cuplat, acești favoriți ai publicului giuleștean ne-au demonstrat cum știu să-și formeze spectatorii, neîngăduind risul gratuit sau poanta vulgară. Iar personajul Straforel, „aneneur du jeu”, cel care organizează, la diferite prețuri, cadre „romanțioase” propice iubirii, Straforel, „cel dintîi purtător de pană” în teatrul lui Rostand, cel dintîi cavalier că-uia spiritul îi scînteiază deopotrivă și în aceeași cadentă cu spada — după o exactă observație — a fost interpretat de Sebastian Papaiani cu intuiția înrudită personajului cu Cyrano, adică, sugerînd subtil o profundă amărăciune sub stratul de nonșalanță spadasin-negustorească. Dacă adăugăm acestei distribuții personajul episodice Blaise (grădinarul înzestrat de Simion Negrilă cu vizibilă participare la evenimentele piesei), observăm că pe scena de la Giulești, în *Romanțioșii*, s-a realizat un joc de echipă omogen și coerent.

Damian Crișmaru (Cyrano de Bergerac) și Violeta Andrei (Roxana)



TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

CYRANO DE BERGERAC de Edmond Rostand

Printr-o bună coincidență, cronologia premierelor bucureștene cu piesele lui Rostand respectă cronologia apariției lor; succesului *Romanțioșilor* i-a urmat, în epocă, triumful lui *Cyrano de Bergerac* (1897). Faimoasa piesă de rezistență din opera lui Rostand, mai cunoscută decît autorul însuși, scriere destinată, prin structură, permanenței repertoriale a unui teatru național, este cit se poate de binevenită pe prima noastră scenă. *Cyrano de Bergerac* se adresează, cu precădere, tineretului și, ca orice operă romantică, mai bine zis, neo-romantică, această frumoasă „comedie eroică” în cinci acte își păstrează nealterată actualitatea mesajului, fondul ideilor.

În mitologia eroilor-model, care nu îmbătrînesc niciodată, predînd ștafeta continuității formativ-culturale între generații, alături de cei trei mușchetari, de Monte-Cristo etc., stă eroul literar creat de Rostand. Inspirat (firește, cu toate inadvertențele ficțiunii românești) de figura reală a aceluia faimos foiletonist poet și spadasin din secolul al XVII-lea, autorul unei faimoase opere de *science-fiction*, *Istoria comică a statelor și a imperiilor din Lună*, Savinien Hercule de Cyrano a intrat în posteritate datorită penei lui Rostand, care i-a dat... panașul și i-a fixat definitiv gloria și numele: Cyrano de Bergerac. Clocoțitoare piesă-frescă a unei epoci, piesă-portret, piesă dominată de o stare de spirit — spiritul nonconformist — piesă ce exaltă lealitatea, consecvența în prietenie și în ideal, imn al credinței în iubire, *Cyrano*, cu versurile atît de frumos cadentate, cu ariile-tirade, celebre și memorabile, cu nenumăratele personaje episodice, laterale, distinct caracterizate, ce se rotește în jurul nucleului, cu cei trei atomi — Cyrano, Roxana, Christian —, *Cyrano* se pretează unui spectacol panoramic, muiat în culori strălucitoare. Pare-se că aceasta și-a propus, în primul rînd, regizorul N. Al. Toscani, directorul de scenă al marelui spectacol, care, împreună cu meșterul-scenograf Mihai Tofan, a imaginat cadre atracțioase (firește, pe nelipsita turnantă a sălii mari), costume de epocă, asigurînd caligrafia mișcării, desfășurarea

planurilor unui joc cînd simultan, cînd alternativ. Spectacolul se dorește, deopotrivă, tradițional și modern, urmărind, pare-se, liniile romantic-avîntate în urecuș grandios ale tiradelor, suflul de luptă ce caracterizează cadeții lui Castel-Jaloux; montarea are atitudinea cavalierească și „cocarda” respectivă, dar, în același timp, strînge în raza reflectorului drama lui Cyrano, a omului scos de sub aureola romantică și privit cu lentile actuale, realiste.

Din păcate, în marea montare prevalează liniile exterioare, existente, firește, din plin,

Data premierei: 18 martie 1977.

Regia: N. AL. TOSCANI. Decorurile și costumele; MIHAI TOFAN. Versiunea românească: MIHAI CODREANU.

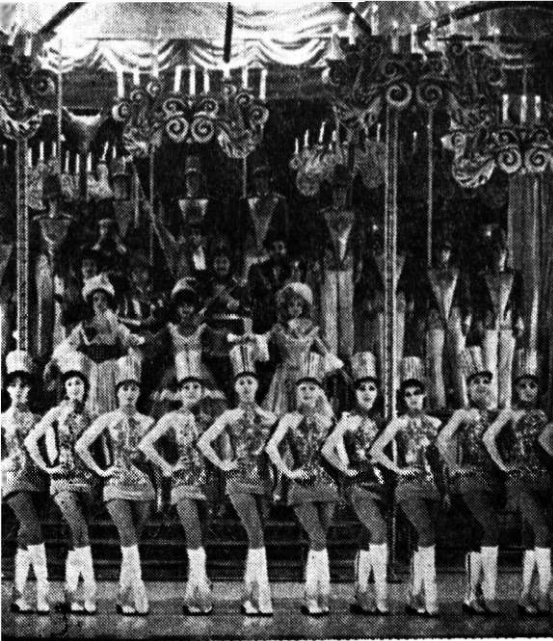
Distribuția: DAMIAN CRIȘMARU (Cyrano de Bergerac); MIHAI NICULESCU (Christian de Neuvillette); VIRGIL POPOVICI (De Guiche); MARIAN HUDAC (Ragueneau); VICTOR MOLDOVAN (Le Bret); IGOR BARDU (Carbon de Castel-Jaloux); CONSTANTIN DIPLAN (Lignière); GABRIEL DĂNCIULESCU (De Valvert); ALFRED DEMETRIU (Prumul marchiz); MARIAN NEGREA (Al doilea marchiz); LIVIU CRĂCIUN (Cuigy); ANATOL SPINU (Brissaille); ION HENTER (Montfleury); COSTACHE DIAMANDI (Bellerose, Primul poet); RĂDUCU ITCȘU (Prumul cavalier, Un cadet); AL. GEORGESCU (Al doilea cavalier, Un cadet); GIL VISU (Champagne, Santinela, Un cadet); MIRCEA COJAN (Flanquin, Al doilea poet); G. CALBOREANU jr. (Un plicțios, Un cadet); GR. NAGACEVSKI (Un guard, Un cadet); GEORGE SIRBU (Capucinel, Un cadet, Bertrandou); ȘT. GAVRILOAIE (Bucătarul, Un spectator); MIHAI MĂLAIMARE (Cofetarul, Un cadet); EMIL MUREȘAN (Un cadet, Un ofițer spaniol); OVIDIU MOLDOVAN (Un cadet); DOREL IACOBESCU (Un cadet); BOGDAN MUȘĂTESCU (Un cadet, Un mușchetar); CRISTIAN BABEȘ (Al treilea poet, Un spectator); ADRIAN DRĂGUȘIN (Un cadet); C. MELCEA (Portarul); VIOLETA ANDREI, ILINCA TOMOROVEANU (Roxana); CRISTINA BUGEANU (Dădaca); CEZARA DAFINESCU (Liza); ANCA ȘAHIGHIAN (Maica Margareta); TINA IONESCU (Sora Martha); MITZURA ARGHEZI (Sora Clara); ALEXANDRA POLIZU (Florărcasa); EUGENIA MACI (Bufetiera); ARIANA OLTEANU, JEANINA TOMESCU (Actrițe).

în opera rostandiană; dacă scena deschiderii, faimosul tablou de teatru în teatru, fixează atmosfera de epocă și permite defilarea unor personaje din cele mai variate păături sociale, actual al IV-lea, asediul Arras-ului, e tratat operetistic, scenografia și mișcarea acoperind sensurile adînci ale situației dramatice.

În acest spectacol de mișcare și culoare se pierd, din păcate, cîteva dintre marile idei ale piesei. Se desenează clar intriga, drama poetică a dragostei sacrificate în numele cavalerismului și al prieteniei apare în linia întîi a atacului lui Cyrano; dar nu și ardentul mesaj al eroului: vocea incoruptibilă a scriitorului Cyrano, asasinat de cei pe care a refuzat să-i slujească, convingerile nestrămutate ale publicistului care a luptat întreaga-i viață împotriva aristocrației nu ajung răsădit în stal. Trebuie spus că Damian Crișmaru s-a străduit și adesea a reușit să-l dezeroizeze pe Cyrano, fixînd portretul dramatic al unui ins nefericit, nobil caracter care trăiește și moare sacrificîndu-se pentru prietenii și iubită. E un Cyrano posibil, plin de simplitate și de finețe psihologică, dar care și-ar fi găsit locul în cadrul unei montări adecvate acestui ton simplu și firesc. Inadvertența dintre stilul de joc al protagonistului și liniile grandilovente ale spectacolului minează profund montarea. Rămîne și întrebarea: poate fi Cyrano demitizat, dezeroizat? Orice actor îl poate interpreta pe Bergerac? E un rol sau o natură? O natură care necesită un șcinteitor spirit voltairean, un vulcanic temperament hugolian și un comportament donquijotesco! Personal, cred că, pentru Cyrano, e nevoie de un actor charismatic, un generator de idei și de sentimente, un fanatic al convingerilor.

În jurul acestui Cyrano, cu aceeași caldă simplitate, joacă Violeta Andrei, o Roxană ce parcurge o evoluție dramatică: cochetă nepăsătoare, prețioasă preocupată de stil, îndrăgostita mondenă își înțelege, în final, eroarea, și acest final actrița îl joacă cu emoție concentrată, cu autentică vibrație. Mihai Niculescu îl prezintă pe Christian în culori cam palide, cam vlăguit și în linii caracterologice indecise.

În distribuția extrem de numeroasă a piesei joacă toate generațiile de actori ai Naționalului, etalîndu-și diferitele formații și topindu-le în amalgamul acțiunii. Cîteva portretizări se rețin și le notăm: Marian Hudac, cofetarul-poet; Victor Moldovan, prietenul leal, devotat pînă la moarte; Virgil Popovici, semeț și găunos aristocrat; Mihai Mălaimare, pitoresc ucenic al dulciurilor; Igor Bardu, comandant de cadeți, descins parcă din Dumas și, în siluete de epocă, Gabriel Dănciulescu, Alfred Demetriu, Constantin Diplan; iar din echipa feminină; în fugara lor trecere prin scenă le notăm pe Anca Șahighian, Tina Ionescu, Cezara Dafinescu, Eugenia Maci, Alexandra Polizu.



TEATRUL „C. TĂNASE“
DESCHIS PENTRU
RENOVARE
de Al. Mirodan
Muzica de Elly Roman

Data premierii: 11 ianuarie 1977.
 Regia: NICOLAE DINESCU. Coregrafia: CORNEL PATRICHI. Decorurile: GEORGE DOROSENCO. Costumele: LILIANA REFERENDARU. Dirijor orchestral: DAN ARDELEAN.
 Distribuția: CRISTINA STAMATE, AL. LULESCU, AL. ARȘINEL, LUCIA BOGA, MIHAI PERSA, IOANA CASSETTI, NAE LAZĂRESCU, DECEBAL CURTA, CRISTINA ȘTEFĂNESCU, Cuplul comic fantezist ANTON ȘI ROMICĂ, THURY ȘTEFAN, ANA PETRIA, GEORGE ENACHE, ANCA LIANA.

Scriem foarte, poate prea rar, despre teatrul de revistă. Dar numele lui Al. Mirodan pe afișul Teatrului „C. Tănase“ nu putea fi ușor trecut cu vederea.

Publicul, ca și critica de specialitate, sînt deprinși să delimiteze foarte net comedia dramatică propriu-zisă de genul, socotit hibrid și declassat, revuistic. Cu toate că, știm foarte bine, marea noastră comedie — a lui Caragiale — a crescut pe tulpina bine alături a Franțuzitelor lui Costache Facca și a Cîntecelor lui Alecsandri, poate chiar a cupletelor lui Iorgu Caragiale și I. D. Ionescu; cum, iarăși, bine știm că scena revistei le-a fost multora dintre maeștrii artei cuvîntului — de la Millo la Giugaru — școala primară, deci, școală de bază a științei de a comunica cu publicul, în dubul firesc al celui mai nestînjinit și mai savuros familiar. Dealtmînteri, pentru teatrul de revistă nu s-au rușinat și nu s-au sfîit să-și monie condeiele și Victor Eftimiu, și Topîrceanu, și Păstorel Teodorescu, și Tudor Mușatescu, iar Al. Kirîțescu, pînă a scrie Gaițele, și-a făcut mîna în atelierul „Cîrăbușului“. Prezența, măcar cînd și cînd, în zonele divertismentului revuistic, a unui meșter de talie al cuvîntului și al umorului a fost totdeauna de natură să ferească acest gen al aparentei facilități (dar cît de dificil este să pari facil!) de primejdia stereotipiei și a manierismului, a clișeeilor și a hazului de mîna a doua și de mică rezistență. Venit de afară, comediograful aduce aer proaspăt, chiar dacă șochează, poate, la început, deopotrivă, actorii și spectatorii, deprinși cu un anumit fel — alt fel — de a isca rîsul și de a rîde, cu anumite — alte — mijloace și preferințe comice marcate. Nu o dată, această împrăștiare a fost semnul unei binefăcătoare îmbogățiri expresive și al unei nu mai puțin binevenite deschideri spre înnoiri. E, poate, și cazul pătrunderii lui Al. Mirodan în universul și în tainele teatrului de revistă.

Al. Mirodan înlocuiește, în noul său text, calamburul strident, prin și pentru el însuși, cu jocul subtil de idei, în jocul de cuvînte; hazul exploziv și instantaneu (obișnuit, dar, adesea, steril, în șarja revuistică), cu hazul meditativ; virulența frustră, de multe ori vecină cu trivialul, a situațiilor satirice, cu o aciditate poetică filtrată. Autorul se păstrează, astfel, de-a lungul scenelor și cupletelor sale, meșterul replicilor tăioase din Ziarștii, al metaforei din Șeful sectorului suflute, al efectelor percutante, aforistice și aluzive, din „minimele“ lui puneri la punct publicistice. Este, desigur, o deschidere stilistică spre înnoire, pe care Al. Mirodan o propune teatrului de revistă, dar care, în substanță, se vrea pornită dintr-o viziune tematică: a descoperi noul în jurul nostru, în faptele concrete și imediate, de viață. Într-o atare viziune, istoria se interferează cu prezentul, tonul cald și învăliuitor nostalgic (nu paseist), cu tonul aspru (nu rece) al observației lucide — critice sau apologetice —, ca și al visărilor înaripate. Micile nădufuri și aspirații ale individului se întrețes, aici, cu conștiința și cu atitudinea lui civică față de viața și de problemele majore ale societății; „dorul inimii“ își dă mîna cu „oful“

— căteanului. Cu excepția unor tablouri de evocare a unor mari momente ale istoriei noastre naționale, tablouri care nu ajung a se integra organic ansamblului, politicul și patrioticul, ferite, pe cât cu puțință, de tente și tentații gratuit-sonore, dimensionează, astfel, și dau substanță — succulentă și elevată — unui text și unui spectacol, altminteri, deloc deosebite de ceea ce, îndeobște, definește structura genului revuistic.

Este, în această ordine de idei, neapărat vrednică de subliniat întâlnirea lui Al. Mirodan cu Elly Roman, colaborarea lor, aș zice, simbiotică. La împletirea fericită a cuvântului și surisului lui Mirodan cu lungă și strălucită carieră a muzicianului Elly Roman a acționat, vădit, o atracție temperamentală și spirituală. Filonul sevei melodice și orchestrale pe care se deslășoară „acțiunea” revistei este, mai degrabă, înisnuat decât cantabil (deși este, din plin, și cantabil) și, pe cât de divers colorat și ritmat, pe atât de bogat și sugestiv legat de trimiterile și de natura semnificativă a textelor pe care le înveșmintează ori le completează. Noutatea partiturii lui Elly Roman stă, paradoxal, în rezistența, parcă declarată, a compozitorului față de orice accent de modernitate ostentativă, artificială zgomotoasă, anevoie accesibilă. Pe canavaua ușor baladescă, ușor șansonetică, în care Mirodan a gândit și construit revista (o plimbare simbolică și actual-revelatoare de-a lungul bătrinei, greu încercatei, dar niciodată îmbătrinitei Căi a Victoriei Bucureștene), Elly Roman a folosit nu efecte de surpriză și de detașare fonică, ci, mai ales (ceea ce îi e, desigur, propriu), efectele empatice, catifelat-atrăgătoare și atingând straturile de duioșie, de visare ori de vitalitate senină ale sensibilităților noastre.

Mai mult decât în oricare alt teatru, la revistă valorile textului depind de valorile formulei și ale actului scenic. Aici, adesea, paupertatea de idei e compensată, cu brio, de aparatul fastuosului, a risipei de culoare, a unei inventivități dinamice. Nu e cazul, de astă dată. Cu bogatul lui palmares în domeniul regiei revuistice, Nicolae Dinescu a înțeles, acum, să „deschidă pentru renovare” scena, punind în prim-planul ei rezonanța și sugestia cuvântului, dispunând în jurul și pentru reliefaarea lui aparatul cromatic, dinamic, de care dispune. S-au învederat, astfel, din plin, trăsăturile proteice ale actorilor. Acestora li s-a cerut să se manifeste divers nu numai tipologic, ci divers, mai ales, caracterologic și în lansarea tăleurilor și poantelor. Excepție fac Lucia Boga (personificând Calea Victoriei), destinată unui comperaj (dar, prin aceasta, nu frustrată de dreptul, ca și de obligația diversității în unitate), și Nae Lăzărescu, fixat de mult pe o linie și o natură comică de neînlocuit (pe alocuri, furată, însă, de ispitele unor asociații prea fără perdea, de natură să altereze, în orice caz, partitura lui Mirodan).

Cristina Stamate și Ioana Casetti au fost solicitate pe mai toate registrele genului

— ale cuvântului, ale cîntecului, ale dansului — și pe o gamă largă, ce se întinde de la comicul buf la delicatețea melodramatică. Al. Arșinel, depozitar al unui timbru vocal de o gravitate adîncă (din păcate, aici, prea puțin chemat a și-o pune în evidență), a fost, ca actor, un cupletist de inteligente resurse satirice, un mim de subțire inventivitate, un comediant de vervă grasă. Mihai Perșu, fără inutilă risipă de mijloace, stăpîn pe știința de a servi replica și poanta; Al. Lulescu, cu hazul lui „bine temperat”, a recoltat, prin aceasta, și a distribuit alese efecte comice; un nou venit în teatru (?), Cristian Ștefănescu, a dovedit multă maleabilitate, pe diferite planuri. Nu pot trece ne-subliniate căldura (și candoarea) vocală ale Anei Petria.

Elementele și, în genere, concepția și construcția scenografiei (George Doroșenco), ca și elementele de costumație (Liliana Referendaru) au fost dispuse nu ca un cadru autonom sau pleonastic, de încintare a ochiului, ci ca unul integrat calității funciare a textului și muzicii, pe care au fost chemate să le slujească și să le sugereze: calitatea decentei, a eleganței, a mobilității spirituale — a gustului. De asemenea, imaginația versatilă, mustind de vervă ori dedată ritmurilor viguroso fugoase, a meșterului coregraf Cornel Patrichi s-a mulat și ea pe grația îmbietoare și pe umorul discret. Corpul de balet a fost despovărat de mărunta și anodina funcție de a prileji, șters de personalitate, momente de relaxare privitorului ori de a marca și susține rutinier înălțări și căderi somptuoase de cortină. Așa fiind, și momentele solistice au putut, fără ostentație gratuită, să vorbească (nu neapărat tematic), integrate unei concepții coregrafice unitare, dincolo de virtuțile și de virtuozitatea, adesea remarcabilă, a susținătorilor — Viorica Kiș, Margareta Laszlo, Cornelia Patrichi, Păstorel Ionescu, Cornel Popovici și Silviu Găbrie. (Poate, o dozare mai echilibrată a tablourilor dansante ar fi ferit pe alocuri spectacolul de o neîndreptățită lentoare.) Pe aceeași linie, se cuvin reținute aparițiile mimice și pantomimice, de mare rafinament, volubilitate și acuratețe comică, ale grupului Anton, Romică, Thury Ștefan. (După cum, măcar în paranteză, se cuvine remarcată inițiativa — încă timidă, dar nu lipsită de un stenic efect în perspectivă — de a descoperi, în chiar anonimul corp de balet, și de a exersa și promova aptitudini vocale; asemenea inițiative evocă natura de teatru total a genului revuistic și nu pot să nu fie salutate ca atare și încurajate.)

Un cuvînt final, dar nu socotindu-l, valoric, cel de pe urmă, cu elogii bine meritate, pentru orchestra strună de bagheta lui Dan Ardeleanu.

Deschis pentru renovare încintă calm și cald. E și o promisiune, pe mai departe, a teatrului?

Florin Tornea

ZILELE TEATRULUI ISTORICO-PATRIOTIC LA TEATRUL DE PĂPUȘI „AȘCHIUȚĂ” DIN PITEȘTI

Dornic de a supune atenției și interesului întregii bresle păpușarești, criticilor, pedagogilor, oamenilor de teatru, o anume direcție programatică a activității sale, colectivul păpușarilor din Pitești a organizat, cu câteva săptămâni în urmă, Zilele teatrului istorico-patriotic. Dacă s-ar fi încumetat să vină la fața locului mai mulți autori dramatici și gazetari, mai mulți artiști păpușari, mai mulți dintre cei ce au răspunderi în procesul complex al educării celor mai tinere vârstare (din tinăra generație (invitați, de altminteri, de piteșteni cu multă dragoste, chiar cu insistență), am fi aflat cu toții aci o sursă de meditație și dezbateri.

Cele cinci spectacole, grupate sub acest ambițios generic (*Alelei, voinicii mei* de Viorica Huber-Rogoz, *Inima mamei și Iancu Jianu* de A. Mitru și A. Tita, *Ionuț descoperă lumea* de Sanda Diaconescu și *Umbra lui Ștefan-Vodă* de Aurel Anchidin) și realizate de colectivul piteștean de-a lungul mai multor stagioni, au mărturisit intenția de selectare și alcătuire a unui repertoriu cu un caracter

Actori și păpuși în spectacolul „Iancu Jianu” — Teatrul „Așchiuță” din Pitești



eroic pregnant a unui program de un patriotism declarat. Fie că e vorba de preluarea unor legende străvechi, fie că e vorba de piese inspirate de zilele noastre, toate cele cinci partituri și-au propus să oglindescă dragostea de glie, eroismul și vitejia, să afirme curajul, solidaritatea în lupta pentru justiție și omenie, cele mai înalte virtuți ale poporului nostru, ale celor mai buni dintre fiii săi.

Neîndoios, acest repertoriu este demn de laudă. Este o direcție de program sprijinită pe certe valori ideologice, prin care păpușarii piteșteni își pot defini profilul, personalitatea. Pentru ca efortul și munca lor să poată fi, însă, încununată de succes, înscrise în rândul momentelor de referință ale mișcării noastre păpușarești, se face simțită nevoia unei mai mari exigențe față de calitatea literară a textelor. Piese văzute în această retrospectivă au o tematică educativă, valențe istorico-patriotice, personaje semnificative, dar sînt umbrite de slăbiciunile scriiturii artistice. Luată în parte, fiecare piesă a avut momente ce au reușit să capteze și să rețină atenția atât a micului cît și a marelui spectator. Dar au supărat consecutele scăpări și neglijențe stilistice, inconsevențele, lipsa de logică, de rigoare. Majoritatea textelor amestecă în mod arbitrar personalități ale istoriei, fapte cu rezonanță politică, cu aspecte minore, neesențiale. Diferite epoci istorice se interferează la voia întâmplării, fără discernămint, cu prezentul și se creează, astfel, relații forțate, raporturi răsturnate (de pildă, pionieri care învață pe cei mari cum să se comporte în bătălii decisive); evenimente istorico-politice cu importanță națională sau mondială apar unori tratate simplist pînă la vulgarizare; se fac actualizări forțate, prea complicate pentru înțelegerea celor mici. Alt aspect frapant, dezvăluit și cu acest prilej: limbajul extrem de sărac. Paginile scrise în versuri sînt lipsite de poezie, au rime ieftine, uneori, rizibile. Cele în proză utilizează termeni arizi, abstracți, pretențioși. Lecția clasicilor, promovarea și cultivarea de pe scena păpușilor a unui limbaj artistic elevat, simplu, plastic, frumos, rămîn deziderate pe care și manifestarea de la Pitești, ca și cea de la Bacău, le pun în evidență.

Cele cinci spectacole — semnate, toate, de regizorul cu vechi state de păpușar, director și animator al trupei, Aurel Anchidin — mărturisesc, în ansamblul lor, tendința de a îmbogăți, cu expresivele, inepuizabilele mijloace ale artei scenice păpușarești, textele, de a pune cît mai sugestiv în valoare calitățile și de a trece slăbiciunile în subsidiar.

Reprezentarea cea mai unitară și cea mai interesantă a fost *Iancu Jianu*. Un spectacol

sugestiv, cu vibrație patriotică, cu fior emoțional. Cu păpușile minuite la vedere (artistul păpușar situându-se într-o relație organică cu personajul-păpușă), bucurându-se de decorul simplu și frumos, stilizat cu gust, după motive populare, al Irinei Borovschi, Iancu Jianu se impune prin valorificarea, într-un limbaj teatral modern, a bogatelor și străvechilor tradiții folclorice de pe meleagurile argeșene.

Inegală, incertă stilistic, montarea *Inima mamei* ne-a reținut atenția prin câteva soluții scenice ingenioase, legate de o bună înțelegere a raportului dintre om și păpușă, de prezentarea unui om-erou (Mama) autentic, capabil de a transmite simplu, cu putere de convingere, un mesaj pe care autorii l-au supralincărat cu elemente melodramatice.

Spectacolul *Ionuț descoperă lumea* s-a relevat ca un veritabil fapt de artă păpușărească, prin scenografia ingenioasă, expresivă, cu soluții novatoare, a unui mare îndrăgostit al teatrului de păpuși — Cik Damadian. Ideea generoasă a piesei (solidaritatea pionierilor români cu tinerii de pretutindeni, peregrinările eroului prin meleaguri mirifice) a fost strălucit relucată prin scenografia lui Cik Damadian, prin admirabile peisaje mobile, pictate pe celuloid, în culori vii, în surprinzătoare contraste de lumină și umbră și prin câteva păpuși foarte frumoase. Zelosul și talentatul electrician al trupei din Pitești, Ion Prișculescu, plimbînd armonios spoturile de lumină ale reflectoarelor, pe surprinzătoarea pictură a lui Cik Damadian, a creat momente de încântare. O adevărată lecție de artă picturală, în tonurile lui Matisse și Renoir, de civilizare a ochiului micului spectator, de familiarizare a lui cu arta autentică.

Alelei, voinicii mei e o montare obișnuită, tradițională.

Ultima premieră a teatrului, pe care piteștenii au mizat foarte mult, *Umbra lui Ștefan cel Mare* (interesantă doar ca încercare de aducere din legendă în contemporaneitate a chipului marelui domnitor, înfățișat cu simplitate și sinceritate de către actorul-păpușar Marins Stamatescu), nu a atins cota valorică a mizei; montarea nu s-a reținut, în mod deosebit, și din cauza scriiturii, în care, pe lângă lucruri importante, s-au strecurat și multe naivități; spectacolul n-a avut strălucire și n-a adus nimic nou în domeniul artei păpușărești.

Un element ce definește favorabil trupa păpușarilor din Pitești și merită să fie subliniat: interpreții-mînuitori. Am întilnit aici un mînunchi de talente: Marius Stamatescu, Dida Anchidin, Adrian Gorunescu, Gigi Clenciu, Silvia Stănescu, Emilia Dumitrescu, Nicolae Băniea — care au dat viață și expresivitate numeroaselor personaje istorice și contemporane, unor tipuri scenice diverse, reprezentînd eroi-oameni și eroi-păpuși.

Sperăm că la viitoarea întilnire, prin participarea mai multor specialiști și nespecialiști

din Pitești și din Capitală, din alte orașe ale țării, se va putea dezbate mai amplu și mai eficient tema atît de generoasă lansată acum: „Caracterul educativ al spectacolului patriotic pentru copii“.

Valeria Ducea

Cronica Radio

Momente din viața lui Ion Creangă

Excelenta evocare radiofonică a lui Mircea Ștefănescu, regizată clar și ordonat de Mihail Zirra și adunînd în jurul „moldovanului ideal” care este Costache Antoniu o echipă de valori de ieri și de azi (vocele duse ale lui George Mărutză sau Mircea Balaban, alături de începătorul pe atunci Octavian Cotescu) mi-a confirmat, încă o dată, natura cu adevărat *educativă* a acestui gen de scenarii. Spun adevărat *educativă*, aș adăuga pur, esențial, ne-equivoc *educativă*, deoarece, cred, numai cine a ascultat în *calitate de copil* o evocare precum aceea a lui Mircea Ștefănescu va înțelege autentic și va fi capabil să explice *educativitatea* (se poate spune-asa?) romanțării radiofonice de calitate. (Precizăm — de calitate.) Un copil (sau — dacă vreți — un adult atît de înțelept încît să fie capabil a trăi, din cînd în cînd, pe dimensiunile copilăriei) va explica lesne cum l-a subjugat piesa lui Mircea Ștefănescu, apoi cum l-a auzit pentru prima oară-n viața lui pe Creangă, cum l-a simțit existînd, cum a priceput nașterea „Amintirilor din copilărie”, cum a înțeles ce va să zică un scriitor, cum a rămas, poate pentru totdeauna, o imaginea lui Creangă în minte, și cum această evocare l-a îndemnat să citească ori să recitească povestirile marelui moldovean.

De asemeni, copilul — copiii — despre care vorbim își va exprima dorința de a-i vedea, fie și numai auditiv, pe ceilalți scriitori. Scriitorii mai de mult sau mai de astăzi. Tematica redacției de teatru e, în această privință, nelimitabilă, mai eu seamă dacă — eliberîndu-se de fixitatea care zice că — pentru marii contemporani „e prea devreme” — patronii spirituali ai evocărilor ni-i vor aduce, seara, acasă, pe Sadoveanu și Rebreanu, Călinescu și Camil Petrescu, Arghezi și Matei Caragiale, Tudor Mușatescu și Sebastian, și pe alții, alții alții.

M. Alexandru