

CRONICA DRAMATICĂ

MARILE ANIVERSĂRI PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

1907

de Tudor Arghezi

Data premierei: 14 aprilie 1977.

Regia: MIHAI DIMIU. Scenografia: MIHAI TOFAN. Dramatizarea: EMANUEL ENGHEL și MIHAI DIMIU.

Distribuția: ELENA SEREDA (Femeia); EMIL LIPTAC (Răbatul); AIMÉE IACOBESCU (Tinăra); DOREL IACOBESCU (Tinărul); MITZURA ARGHEZI și DIDONA POPESCU (Smaranda); COSTEL CONSTANTIN (Pătru al Catrinii); RADUCU ITCUȘ (Stan); COSTACHE DIAMANDI (Dumitru, dulgherul); CATIȚA ISPAS (Cucoana); ALEXANDRU DEMETRIAD (Procurorul); MARCEL ENESCU (Prefectul); ALEXANDRU GIUGARU (Ciocoiul).

Comemorarea evenimentului care a înscris în istoria țării noastre una dintre cele mai dramatice pagini — eroica răzvrătire a țăranilor din primăvara lui 1907 — a determinat apariția, în programul tuturor teatrelor bucureștene, a unui mare număr de manifestări diverse. Teatrul Național a prezentat, în sala Atelier, o parte dintre „Peisajele” ce alcătuiesc amplul și tulburătorul poem 1907 al lui Tudor Arghezi. Sobru și simplu, spectacolul s-a distins prin puterea artei actorilor de a transmite valorile poemului — adâncimea,

forța verbului dur cu care poetul a fixat în imagini acest crud „război al poporului cu stăpînii”.

Termenul „dramatizare”, apărut în programul reprezentației, nu mi s-a părut, însă, de data aceasta, potrivit, nici față de text, nici cu ceea ce se vede și se aude pe scenă. Cei doi autori, Emanuel Enghel și Mihai Dimiu (acesta din urmă semnînd și regia spectacolului), au realizat ceea ce am putea numi *ideea unui spectacol*. Ei au selectat cu discernămint versurile, le-au „fragmentat pe ro-luri” și le-au așezat într-o nouă ordine.

Alcătuită cu respect și cu atenție pentru ca reducția partiturii și decupajul să nu afecteze fondul de idei și nici structura proprii versurilor, accentul lor caracteristic, varianta scenică reușește să releve, intactă, lucida și vitriolanta denunțare a tragicelor întîmplări din acel an de pomină. Teatral vorbind, așezat sub spotul de lumină al reflectoarelor și slujit de profesionalismul interpreților, care au evoluat și în chip de comentatori, și ca personaje, conflictul dintre lumea stăpînilor și aceea a țăranilor „oprimați a scos puternic în relief expresivitatea originară. Armonios împletite în creația poetului, lirismul și sarcasmul, definind viguroase situații și tipologii ale epocii, au fost recreate scenic fără stridențe, într-un ritm continuu tensionat. În spectacol se poate urmări limpede climatul caracteristic celor două lumi și celor două morale incompatibile. Cu personalitatea și cu vasta lor experiență scenică, Alexandru Giugaru, Catița Ispas, Emil Liptac, Alexandru Demetriad, Marcel Enescu au evocat, cu patimă reținută, fără accente caricaturale, stîrpea morbidă și despotică a ciocoimii, cruzimea ei calculată, cinismul, suficiența și ipocrizia ei josnică.

Impresionant, la dimensiuni simbolice — așa cum era și firesc —, apare, în reprezentația Naționalului, grupul țăranilor, întru-chipați de Costel Constantin, Didona Popescu, Răducu Ițcuș, Costache Diamandi. Costel Constantin, excelînd prin forță dramatică, a dat chipului lui Pătru al Catrinii, „tîlharul... ce strălucea în fiare ca un mitropolit”, aureola

cuvénitá, proiectând revolta și durerea eroului pînă în înaltul cerului. Didona Popescu a dezvăluit convingător trăsăturile eroice și vibrația lăuntrică a Smarandei, durerea femeii care și-a pierdut bărbatul. Blestemul aruncat de Argezi asupra celor care au dezlănțuit jalea și au abătut pustiul peste satul românesc a fost rostit de actriță cu autentic fior emoțional. Frecvent folosită în recitări, ca una dintre interpretele care știu să pună în lumină ideea unei poezii și să susțină timbrul specific al unui autor, Elena Sereda ne-a făcut, încă o dată, dovada virtuozității profesionale, molipsindu-ne de iubirea pe care o poartă creației marilor noștri poeți. Aimée Iacobescu și Dorel Iacobescu au sprijinit cu inteligență și cu dăruire reprezentația.

Inspirată în talmăcirea muzicală a *Doinei*, dar intuind mai puțin muzicalitatea interioară și forța preafrumoasei *În deșert*, Anda Călugăreanu a contribuit, cu timbrul ei grav și vibrant, la închegarea atmosferei dramatice a spectacolului. Regizoral, spectacolul rememorează, cu mijloace artistice puține și elocvente, cu intervenții subtile (sesizabile în planul mișcării și al grupajelor), singeroasa cronică a lui 1907.

V. D.

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

MARELE SOLDAT de Dan Tărchilă

Data premierei : 22 martie 1977.

Regia : ION MAXIMILIAN. Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : SANDU SIMIONICĂ (Visarion) ; ILEANA PLOSCARU (Tudosia) ; GHEORGHE ENACHE (Cosma) ; VASILE COJOCARU (Gheorghe) ; MARIA NESTOR (Iulia) ; TITUS GURGULESCU (Lazăr) ; LUCIAN IANCU (Limbăul) ; COSTEL RĂDULESCU (Barșa) ; VIOREL POPESCU (Ali) ; GEORGE STANCU (Soldatul ture) ; JEAN IONESCU (Strunga) ; EMIL BIRLADEANU (Butu) ; VIRGIL ANDRIESCU (Alexandru) ; CONSTANTIN DUCU (Baciu) ; ELENA GURGULESCU (Leni) ; ALEXANDRU MEREUȚĂ (Agroneanu) ; LONGIN MĂRTOIU (Nebunul) ; EMIL SASSU (Maiorul) ; ION - ANDREI (Andrei) ; ROMEL STĂNCIUGEL (Ion) ; EUGEN MAZILU (Pipirig).

Teatrul Dramatic din Constanța se numără printre acele — încă, prea puține — teatre care, refuzînd expectativa sau mimetismul, acționează consecvent și curajos în direcția promovării active a dramaturgiei originale, provocînd, prin comenzi și contracte ferme, nașterea unor piese noi. Sînt ani destui de cînd procedează așa, și datorăm acestui teatru multe piese, unele interesante, chiar importante.

Remarca este necesară, pentru că destule teatre — și, printre ele, unele, chiar din Capitală — fie că arată o inexplicabilă sfială în fața textelor noi, fie că nu cutează să provoace apariția lor.

Marele soldat s-a născut fiindcă a scris-o Dan Tărchilă, firește, dar și fiindcă a vrut-o, a cerut-o teatrul constănțean. *Marele soldat* este piesa care completează satisfăcător suprafața realității social-istorice evocate de dramaturgia despre războiul de independență aducînd în prim-plan chipul țăranului dobrogean, izgonit de sărăcie de pe pămîntul lui, plecat în bejenie și intrat în primele rînduri ale luptătorilor pentru neatinare ; chipurile celor care au trecut Dunărea în 1877, cu speranța că, odată cu victoria, odată cu dobîndirea independenței naționale, vor căpăta și ceea ce li se cuvenea de veacuri : dreptul la o viață liberă, dreptul la pămînt, libertatea socială. Că nu a fost așa, că țăranul român mai avea de luptat multe decenii, mai avea să rabde mult, să-și verse sîngele la 1907, să ducă greul în alte două războaie, sînt alte pagini de istorie.

Fapt este că piesa lui Dan Tărchilă, credincioasă adevărului istoric, relevă rolul esențial, primordial, holăritor, pe care țăranimea l-a îndeplinit în cucerirea izbinzilor de la Grivița, Plevna, Rahova și Smîrdan.

Condițiile social-politice ale Dobrogei timpului puneau pe țăran în situația disperată de a răbda jugul asupririi străine și moșierești, de a nu avea mai nimic, de a pierde și puținul pe care-l avea, de a căuta scăpare în pribegie. Dar istoria de milenii îl învățase pe același țăran năpăstuit ce înseamnă dragostea de țară, îl dăruise cu sentimentul libertății, îi încrustase în conștiință, ideea datoriei față de patrie, pentru care, dintotdeauna, s-a luptat, s-a jertfit. Aceste două trăsături fundamentale fac din eroii piesei *Marele soldat* imaginea de fericită sinteză a ostașului-țăran, cum spuneam, adevăratul luptător și învingător în războiul pentru independență.

Amplă evocare a evenimentelor acelor ani, văzute din unghiul familiei țăranului Visarion, piesa parcurge, într-un răstimp scurt, spațiul de la țărmul dobrogean pînă la reducte, succesiunea tablourilor, a scenelor, fiind cinematografică, ceea ce dă tensiune și dinamism acțiunii. În același timp, însă, aglomerarea de situații subminează cursivitatea și face să se piardă din unitate. Deși legate între ele printr-o direcție conflictuală limpede exprimată, unele scene au un caracter desințicător. Unele personaje se pierd, cum este cel al Tudosiei, altele sînt doar sumar

ununaute. Partea întâi, înfățișând, în principal, pribegia familiei lui Visarion, conține momente remarcabile prin poezia dramatică — de pildă, legătura sufletească a tinărului Gheorghe cu marea, ou pescărușii, cu meleagurile natale; sau momente de mare dramatism — pierderea vacii, unica avere, singurul bun al Visarionilor; sau momente care subliniază atitudini diametral diferite față de războiul ruso-românotur — scenele de la conacul boierului Strunga...

Partea a doua se petrece pe front, mai cu seamă în momentele de răgaz. Aici ni se dezvăluie eroismul țăranilor, speranțele lor, durerea lor pentru pierderea celor dragi. Dar cele două părți sînt mult diferite și, în mod inevitabil, în ciuda aparentei ascuțiri a conflictului, temperatura piesei coboară. Se cerea, din partea realizatorilor spectacolului, eliminarea unor părți din acest întreg neunitar. Regizorul Ion Maximilian putea, fără teama de a fărîmița acțiunea, să îndepărteze momente, scene lungi, chiar personaje fără adăcentă la acțiune. Operațiunea ar fi adus cîștig valorilor piesei. Așa, însă, spectacolul este inegal, unele părți se desfășoară la o înaltă tensiune emoțională, altele mocnesc adormitor.

Regizorul Ion Maximilian, evident cîștigat de calitățile textului, l-a adoptat în întregime. A făcut-o cu dragoste și cu credință, dominantă spectacolului fiind sinceritatea patetică. Reproșurile ce i se pot aduce se pot face numai de pe poziția de acceptare a valorii de ansamblu. Mihai Tofan a folosit drept fundal un ecran pe care sînt proiectate imagini de documentar. Elemente de mobilier și recuzită simple ușurează, în oarecare măsură, dese treceri de la un tablou la altul. O mai mare mobilitate a acestor treceri ar fi adus și o mai mare cursivitate spectacolului.

Interpreții — cei cărora textul le-a oferit partituri mai generoase — constituie partea de rezistență a spectacolului. Sandu Simionică, actor cu generoase resurse, îl interpretează pe Visarion cu o simplitate gravă, subliniind înțelepciunea personajului, stăpînirea lui de sine, adîncă lui dragoste pentru pămînt, pentru țară, curajul în luptă, afecțiunea pentru familie, prietenia lui de nezdruncat pentru semenii, toate acestea, într-o subtilă, distilată gamă de mijloace, care ilustrează o inteligență scenică dăruită cu multă sensibilitate. Ileana Ploscaru, interpreta Tudosiei, realizează cu forță tragică imaginea acestei țărănci iubitoare și dirze, crunt lovită de mersul evenimentelor. Rolul e scurt, meiotic aproape, dar interpreta îl propulsează în primul-plan al atenției. Tinărul absolvent Vasile Cojocaru realizează un personaj frumos, emoționant, dînd chip lui Gheorghe, fiul lui Visarion, adolescent îndrăgostit de mare, dornic să lupte vijește, căzut eroic în lupte. Un alt țăran, Ion, țăran-ostas, erou murind cu seninătate, cu sentimentul datoriei îmolinite, realizează, cu inteligență, cu patos. Romel Stănciugel, interpret cu vaste posibilități, aici, surprinzător nu atît prin for-

ta dramatică bine știută, cît prin economia de mijloace.

Chipuri vii, convingătoare, au personajele interpretate de Maria Nestor (Iulia), Costel Rădulescu (Barșa), Lucian Iancu (Limbăul), Titus Gurgulescu (Lazăr), Virgil Andriescu (Alexandru), Emil Sassu (Maiorul). În grupul boierilor se disting Jean Ionescu (Strunga) și Emil Birlădeanu (Butu). Dar Elena Gurgulescu (Leni) e nepermis de grosolană, vulgară, chiar, denaturînd personajul. O interesantă compoziție, într-un personaj inutil, realizează Longin Mărtou (Nebunul). Vrednic de interes e și Eugen Mazilu (Pipirig).

Sigur, simpla enumerare a interpreților nu e suficientă pentru a le sublinia meritele, personajele multora dintre ei sînt episodice, insuficient dezvoltate, și, de aceea, analiza interpretării lor este mai mult decît anevoioasă. Dar integrarea unitară în ansamblu este o realizare a fiecăruia și ea trebuie subliniată ca atare.

Virgil Munteanu

TEATRUL „V. I. POPA” DIN BÎRLAD

ȘOIMII

de Petru Vintilă

Data premierei : 26 martie 1977.

Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : SAFTA ȘERBU. Ilustrația muzicală : CORNEL POPESCU.

Distribuția : MARINA BANU (Maria) ; VALY MIHALACHE (Catinca) ; ȘTEFAN TIVODARU (Bunicul Lupăscu) ; VIRGIL LEAHU (Ionel) ; ZEINA DRUICĂ (Aglaia) ; VASILE PREDĂ (Vasile Șomuz) ; GABRIEL CONSTANTINESCU (Jean) ; AURELIAN NAPU (Tudor) ; AUREL IONESCU (Ștefan Lupăscu) ; FLORIN PREDUNA (Constantin Pastia) ; GHEORGHE DOROFTEI (Grigore) ; GH. POPOVICI (Sanitarul) ; MIRCEA IPATE MAREȘ (Dorobanțul I) ; EMIL SPĂTARU (Dorobanțul II) ; VASILE MUREȘANU (Rezervistul) ; ADRIAN ZAVLOȘCHI (Rănitul) ; VASILE CORNEANU (Curicul).



În prim-plan s-au impus portretele tinerilor eroi, „șoimii“, jucați cu simplitate și adevăr al sentimentelor

Dramele lui Petru Vintilă ating marile evenimente istorice sau se referă la momente cruciale ale timpului trecut, într-un fel mocnit, cu un reflex pe care l-aș numi al cotidianului, adunînd, îndeobște, o familie, cu destine răsucite de istorie, în spațiul strîmt al unei odăi. Părinții, bunicul, fascinant și tiranic, copiii, frați solidari în crez, silueta tulburătoare a unei fete sau a unui bărbat necunoscut, mesager al altei lumi, cam aceștia sînt pionii statornici pe tabla de șah a teatrului său, personajele înfîlțite în *Casa care a fugit pe ușă* sau în *Cine ucide dragostea*?

Structura dramatică, raporturile subteran tensionate, profilul eroilor din aceste piese, ce evocă, cu finețe, anii războiului și cumpăna hotărîtoare a lui august patruzeci și patru, le regăsim, în mare măsură, și în *Șoimii*, noua lui lucrare dramatică, inspirată din cronică războiului pentru independență. Aceeași tehnică a scriiturii dramatice, aceeași dispunere a personajelor — elemente care, dincolo de amprenta stilistică, dau și ușoara senzație a manierei; *Șoimii* este, însă, o piesă-reportaj, o piesă de inspirație documentară directă, a cărei sursă scriitorul mărturisește că a găsit-o lucrînd, pentru Editura Cartea Românească, o cronologie de mari proporții a războiului din 1877. În jurnalul de front al corespondentului italian Marc Antonio Canini, un episod emoționant a reținut atenția dramaturgului; e vorba despre moartea eroică, pe platoul Verbiței, în luptele celei de-a cincea divizii române, a unui foarte tînr sergent, voluntarul Ion Pastia, căzut la datorie sub ochii fratelui său, medicinist; ambii, fiii lui Constantin Pastia, primarul Iașilor. Acesta e simburele piesei *Șoimii*. Trebuie spus că în redarea veridică, reportericească, a atmosferei din casa Pastia, în schițarea tipurilor, a pregătirilor pentru front, a moravurilor epocii, dramaturgul vădește știutul lui meșteșug și o privire atentă la detalii. Actele I și al II-lea acoperă, practic, subiectul, dezvoltînd datele

reale. Înrolarea ca voluntar și apoi plecarea la război a mezinului casei Pastia, însoțit de împotrivirea îndurerată a mamei sale, de admirația sfioasă a iubitei, de consimțămîntul entuziasmat al bunicului și de grija unchiului și a fratelui mai mare, compun prima parte, continuată pe front, în atmosfera înflăcărât-patriotică, în culorile eroice ale jertfei pentru idealul independenței naționale. Piesa conține și un al treilea act, parazitărilor ca idee și lipsit de tensiune dramatică, act ce relatează încercarea de a ascunde știrea morții tînărului Pastia în fața mamei și a iubitei sale, deși amîndouă știu adevărul. Probabil că, redusă la primele două acte piesa ar cîștiga în profunzime, concizia fiind o trăsătură indispensabilă dramei; după cum renunțarea la finalul melo ar contribui la sporirea valorii emoționale.

Inscriind *Șoimii* în repertoriu și lansînd-o în premieră pe țară, harnicul colectiv birlădean s-a dovedit fidel colaborării cu autorul *Casei care a fugit...* și, totodată, prompt în adevăturarea civică și artistică la sărbătorirea Centenarului Independenței. Spectacolul realizat de Cristian Nacu, regizor cu o temeinică experiență scenică, îmbogățește schemele scriiturii cu mult pitoresc și culoare teatrală și îi luminează cu devoțiune calitățile. Într-o scenografie ce mixează realismul și simbolul (decor hrănit din zierele și, mai ales, din stampele epocii, semnat de Safta Șerbu) și într-o ambianță muzicală intens evocatoare (ilustrația, Cornel Popescu), actorii au evoluat sobru, fără retorism, cu un patetism vibrant. În prim-plan s-au impus portretele tinerilor eroi, „șoimii“, jucați cu simplitate și adevăr al sentimentelor, cu un romantism cenzurat. Aurelian Napu s-a situat în fruntea distribuției, adîncind trăsăturile medicinistului Tudor Pastia, destul de fugar schițate de autor, printr-o tensionată și sobră prezență scenică. Il secondează, cu ardore juvenilă, Virgil Leahu, interpretînd elanul lui Ionel Pastia, precum

și Vasile Preda, Zeina Druică, în rolurile tinerilor liceeni animați de vise și idealuri; o contrastantă pată de culoare aduce Gabriel Constantinescu, schițând un boieros fecior-debani-gata. În celelalte compoziții excelează Ștefan Tivodaru (bunicul), Marina Bann (mama), Florin Predună (Grigore), acestuia din urmă revenindu-i sarcina de a desena cunoscutul portret al dorobanțului rușinat să se înfățișeze mai-marilor săi cu căciula ciuruită de șrapnelele turcești.

Spectacolul birlădean este o investiție de muncă și dăruire, realizat, în condițiile aspre ale lunii martie, de un colectiv care, în ultimele stagii s-a impus în viața noastră teatrală printr-un program ambițios, urmărit cu consecvență. Șoimii este încă o dovadă.

Mira Iosif

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI (în colaborare cu A.T.M.)

RĂFULALA de Ștefan Berciu

Data premierei : 26 martie 1977.

Regia și ilustrația muzicală : MAGDA BORDEIANU. Scenografia : MIRCEA CIOBANU.

Distribuția : ION PLĂEȘANU (Judecătorul) ; JEAN MAYDICK (Procurorul) ; SORIN GHEORGHIU, ELENA LIGI (Avocatul) ; CONSTANTIN CADESCHI (Anton Becheru) ; BORIS PEREVOZNIC (Dinu Ciljan) ; SORIN MEDELENI (Marin Jurcă) ; GHEORGHE POPA (Florea Trăișan) ; SILVIA BRĂDESCU (Ana Trăișan) DORU BUZEA (Velu Trăișan) ; BORIS CIORNEI, GEORGE HAUCĂ (Costache Mihălceanu) ; CRISTINA RADU-BARTOLOMEU, LUCRETIA MANDRIC (Tina Mihălceanu) ; VIOREL RALTAG (Ilie Căjălie) ; TEODOR BRĂDESCU, ȘTEFAN PANĂ, TUDOR DUINEA (Completul de judecată) ; TRAIAN ANDREI (Santinela).

Teatrul botoșănean se află într-un moment bun : după premierele eminesciene, după *Canemir Bătrînul* și *Alexandru Lăpușneanu*, el nu abandonează genul dramaturgiei isto-

rice. Ultimul afiș îl închină, astfel, aniversării anului 1907, cu spectacolul *Răfulala*. Reprezentația mi se pare, din mai multe puncte de vedere, notabilă : întâi, fiindcă textul lui Ștefan Berciu este una dintre puținele lucrări originale dedicate, în această stagiune, evenimentului ; apoi, deoarece spectacolul a reprezentat colectivul botoșănean în cadrul Săptămânii teatrelor din Moldova ; în fine, pentru că el a fost realizat de doi tineri artiști — regizorul Magda Bordeianu și scenograful (debutant) Mircea Ciobanu.

Piesă-proces (formulă dificilă, dar spectaculoasă), dublată și de o intrigă ușor polițistă (lucru care nu are de ce să ne mire — autorul fiind, la noi, unul dintre rarii slujitori fideli ai genului), *Răfulala* își încheagă acțiunea, pe de o parte, dintr-o alternanță de planuri actuale și trecute (timpul judecării fiind mereu intersectat de reconstituirea unor fapte anterioare), iar, pe de altă parte, dintr-o ramificație de raporturi. În adevăr, în incinta tribunalului (și-n afara lui) se confruntă : a) instanța, cu cei patru acuzați (țărani Anton Becheru, Dinu Ciljan, Marin Jurcă, Velu Trăișan — foarte bine interpretați de Constantin Cadeschi, Boris Perevoznic, Sorin Medeleni și Doru Buzea) ; b) Avocatul, cu ceilalți juriști — Procurorul și Judecătorul ; c) boierul Costache Mihălceanu, cu fiica lui, Tina ; d) același, cu ideologul acuzațiilor, învățătorul Florea Trăișan. Firește, această alternanță de conflicte, adăugată sus-pomenitei alternări de timpuri dramatice, conferă textului un ritm susținut, dinamic, complexitate.

Îndreptîndu-ne atenția și asupra personajelor, observăm, și aici, câteva reușite (contrastînd, ce-i drept, cu eroi mai puțin izbuiți, lipsiți de originalitate, cum ar fi Judecătorul și Învățătorul) : mă gîndesc la Avocat — spiritual, ironic, caustic, dar și profund (bine slujit de Elena Ligi) ; apoi, la țăranul-acuzat Velu Trăișan (Doru Buzea), care, după uciderea fiului său, a avut senzația frigului — senzație pe care nu și-a putut-o potoli decît dînd foc conacului boieresc ; în fine, la Ana Trăișan (Silvia Brădescu), mama învățătorului ucis, care capătă și ea dimensiuni simbolice („o mamă a tuturor celor care suferă, emblema a curăteniei morale și a stoicismului neamului nostru”). Sint însușiri care mă fac să consider prezentul text drept unul dintre cele mai bune scrise, pînă acum, de Ștefan Berciu.

Firește, însă, că această bună prețuire nu mă poate împiedica să observ unele cusururi ale textului. Care nu se rezumă la cele două-trei personaje inconsistente pomenite mai sus ; ci și la unele accente de umor involuntar. O altă montare ar fi putut să scoată la lumină și alte neajunsuri ale textului. Spectacolul Magdei Bordeianu folosește, însă, o formulă ușor prescurtată a piesei, dar spectaculoasă, profundă, esențială. Ea nu fuge de sugestiile metaforice ale textului, ba le prelungește în reprezentație (vezi scena în care mama îi șterge cu o năframă pe acuzați) ; ei i se alătură scenograful Mircea Ciobanu, cu

imaginea unui tribunal văzut ca o curte interioară, cu ziduri pătate de sînge, la extremitatea superioară a pereților aflîndu-se, hipربولizate, birourile instanței.

Deși violența jandarmului nu era întotdeauna justificată, deși Ion Plășanu (Judecătorul) părea, uneori, un personaj dintr-o schiță caricaturală și în ciuda faptului că stîlpii implantați pe scenă se cam hiținau odată cu actorii, spectacolul *Răfuiala* rămîne, totuși, cea mai bună realizare a stagiunii botoșănene. Iar premiul pentru regie obținut în cadrul Săptămîinii teatrelor din Moldova nu este deloc întîmplător.

Bogdan Ulmu

TEATRUL DRAMATIC „BACOVIA” DIN BACĂU

PELINA

de Ion Luca

Data premierei: 31 martie 1977.

Regia: MUȘATA MUCENIC. Scenografia: MUGUR PASCU.

Distribuția: CONSTANTIN CONSTANTIN (Vlad Ciumete); LIVIU MANOLIU (Ciumete); PUIU BURNEA (Majorul de jandarmi); MIHAI DRĂGOI (Michel Scobai); NICOLAE ROȘIORU (Carabat); CONSTANTIN COȘA (Bătrînul Ghindaru); GEORGE SERBINA (Ghindaru); SICA STĂNESCU (Cărare); ROMEO MUȘTEANU (Hociung); GHEORGHE GHEORGHIU (Caporalul); IOANA ENE-ATANASIU (Pelina Ghindaru); CĂTALINA MURGĂA (Vitrega, soția lui Ciun et al.); DESPINA PRISECARU (Brînză Ghindaru); LIGIA DUMITRESCU (Agurița Ghindaru); DOINA GELEANU (Joujou Carabat); GETA MITRU (Servitoarea); RIRI IONESCU (Sublocotenentul); VASILE CAMROS (Ostașul); VASILE VERNICA (Un sergent). În alte roluri: PETRU PUȘCĂ, GRIGORE JUGARU, MIRCEA ASOFIEI, VASILE FLOREA, D. DRAGOMIR.

Numele lui Ion Luca apare destul de rar pe afișele teatrelor, iar atunci cînd lucrul acesta se întîmplă, nu sînt reprezentate lucrările sale de cîrtă valoare (*Amon-Ra*, *Chiajna*,

Rechiziția, *Icarii de pe Argeș*). Cu atât mai ciudată mi se pare reținerea Teatrului „Bacovia” față de opera dramaturgului, bătăuan de origine. Acest scriitor solitar, dedicat în exclusivitate teatrului, merită un efort constant de restituire, mai ales pe scena din orașul unde și-a scris opera, în timp ce profesa meseria de dascăl (1919—1938). După o transpunere scenică mediocră a piesei *Cele patru Marii*, Teatrul din Bacău lansează, în premieră absolută, drama *Pelina*, scrisă cu peste două decenii în urmă.

Cînd judecăm această piesă (inspirată din evenimentele răscoalelor țărănești din 1907), este firesc să o raportăm la faptul că, la data cînd a fost scrisă, existau, într-un posibil repertoriu, numai *Lupii* de I. C. Vissarion și *Pirjolul* de Cezar Petrescu și Dinu Bondi, lucrări circumscrise aceluiași problematici, dar mult inferioare ca realizare artistică.

După două decenii, piesa *Pelina* se înscrie în repertoriul unei stagiuni care comemorează mari evenimente (1877 și 1907) și se dovedește încă valoroasă ca scriitură pentru scenă. În opera dramaturgului Ion Luca (marcată, în genere, de subiecte de inspirație istorică), femeia-eroină ocupă un loc prioritar, într-o bogată și interesantă tipologie scenică. *Pelina* nu este, așadar, un exemplar izolat în viziunea dramaturgului. Acestei dirze țărănci, care poartă în sine patima dreptății și a demnității, i se alătură Dumitra, care evocă anii tulburi și frământările dinainte de izbucnirea revoluționară de la 1848, și Leana Vrăjitoarea, din episodul dramatic ce-i poartă numele, din vremea războiului de la 1877.

Pentru Ion Luca, „dramaturgie înseamnă, în primul rînd, caracter”, acestea constituind rațiunea ei fundamentală. *Pelina* e, în această privință, o demonstrație a preocupării autorului de a defini distinctiv caractere în revoluție, de a imprima acțiunii ritm și atmosferă, iar relațiilor dintre personaje, o deschidere firească, logică. Remarcăm, pe lângă acestea, și o vizibilă știință a compoziției dramatice. Viața pe care *Pelina* a trăit-o la conacul boierului Ciumete o determină să înțeleagă din interior adevărul despre lumea care fură și batjocorește munca și viața țăranului, să cunoască adevăratele cauze ale exploatarei. Revolta *Pelinei*, îndemnul ei la răscoală au o motivație convingătoare. De asemenea, este interesantă relația dintre Vlad Ciumete, fiul boierului cu convingeri socialiste, și țărani satului, care manifestă circumspecție față de acesta. Neîncrederea lor, teama că pot fi trădați, exprimă un adevăr psihologic, o înțelegere exactă a realității sociale și umane.

E drept, se întîlnesc și unele situații și replici desuete, lozincarde, ostentative. Dar, cînd citim această piesă, trebuie să ne gîndim cînd a fost scrisă, să ținem seamă că ea însemna, de fapt, un început de drum, într-o dramaturgie în care teatrul de inspirație țărănească revoluționară nu prea avea tradiție.

Mușata Mucenic realizează, la Bacău, un spectacol clar ca expunere regizorală, dar destul de monoton ca vibrație artistică. În-

tenția ei era să imprime acțiunii accente violente, o oarecare duritate; dar, deosebit de parcimonioasă în mijloace de expresie, Mușata Mucenic derulează spectacolul în tonalități monocorde. Impresia se accentuează atunci când se află în scenă interpretul lui Ciomete (actorul Liviu Manoliu), care apelează la procedee vechi. Ii mai reproșăm regizoarei neîndeminarea în compunerea și în dinamizarea unor scene colective.

Interpreta Pelinei este Ioana Ene-Atanasiu, actriță cu disponibilități în registrul grav, cu intuiție artistică, dar cu o voce nelucrată, tributară, și ea, unei maniere depășite în rostirea replicii. O îndrumare regizorală atentă, calificată, poate determina, în mod sigur, evoluția acestei actrițe de real talent. Constantin Constantin interpretează corect, dar cam prea liniar, pe Vlad Ciomete, fiul boierului. Evoluții actricești semnificative, pregnante în tipologia spectacolului, sînt a-celea realizate, în primul rînd, de către Cătălina Murgu (Vitrega), Ligia Dumitrescu (Agușița) și Puiu Burnea (Majorul); apoi, de Despina Prisocar (Brîndușa), Sică Stănescu (Cărare) și George Serbina (Ghindaru). Nu-l putem trece cu vederea nici pe Mihai Drăgoi (Michel Scobai). Scenografia lui Murgu Pascu, mai ales în tablourile cînd acțiunea iese din conacul lui Ciomete, ajută prea puțin cursivității spectacolului.

TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA SE ADUNĂ UREMILE

de Mihai Vasiliu și Remus Nastu

Implinirea unei jumătăți de mileniu de la moartea lui Vlad Tepeș este marcată, în actuala stațiune, prin spectacole cu piesele *Răceala* de Dan Sorrescu, *Moartea lui Vlad Tepeș* de Dan Tărchilă, *Se adună uremile* de Mihai Vasiliu și Remus Nastu.

„Cititorul” literar al acestui erou complex rămîne Ion Budai Deleanu, cu „Țiganiada” (1812 — forma definitivă); iar Gheorghe Șincai, în a sa „Hronica românilor și a mai multor neamuri”, întreprinde cea dintîi analiză istorică modernă propriu-zisă. Personalitatea domnitorului muntean l-a preocupat și pe Mihail Kogălniceanu. În domeniul dramaturgiei, în 1848, Ion Catina scria o dramă

în două acte intitulată *Vlad Tepeș*. Zece ani mai târziu, în 1858, încerca o dramă cu același subiect și un oarecare G. Mavrodollu. Peste cinci ani, Dimitrie Bolintineanu tipărește *Viața lui Vlad Tepeș Vodă*, iar Alexandru Odobescu scrie evocarea *Cîteva ore la Snăgov*. În 1914, Alexandru Vlahuță începe o piesă despre același voievod, pe care o abandonează după primul act. Inspirîndu-se din legendele care circulau, Mihail Sorbul a scris *Praznicul calicilor*, iar din creația tîne-

Data premierei: 3 martie 1977.

Regia: MARIUS POPESCU. Scenografia: RADU CORCIOVĂ.

Distribuția: PETRE SIMIONESCU (Stan al lui Negrea); EFTIMIE ȘTEFAN (Mane Udriște); NICOLAE ȚĂRANU (Dragomir, Vistiernicul Iova); GRIGORE CHIRIȚESCU (Herman Siegal); CORVIN ALEXE (Comisul Gherghina); BUJOR MACRIN (Vlad Tepeș); MIRCEA VALENTIN (Hassan Pașa, Un țaran spătos); MIHAI STOICESCU (Stolnicul Buda); GHEORGHE MOLDOVAN (Voicu Dobrița); MARIN BENEĂ (Șătrarul Pantelimon); CRISTIAN PIRVULESCU (Ilie Dîmbovițeanu); GHEORGHE BOIANCIU (Un pribeag); RUXANDRA PETRU (Domnița Irina); NICOLAE BUDESCU (Cazan al lui Sahac); PETRE CURSARU (Paharnicul Stoica); ZOE MUSCAN (Elena Szilagyi); ELENA ACIU (Frederika); NICOLAE CIOCOIU (Erminold); CONSTANTIN JUGĂNARU (Căpitanul Janos); ANA CRISTI, MIOARA BRĂNEA, MARIANA ZAHARIA (Cor vorbit).

rilor dramaturgi reamintim piesa *Cronica personală a lui Laonic* de Paul Cornel Chitic.

Evocarea istorică *Se adună uremile* de Mihai Vasiliu și Remus Nastu surprinde personalitatea lui Vlad Tepeș în momentul cînd acționează pentru întărirea autorității domnești, contra intereselor marii boierimi. Un martor bine informat al vremii, cronicarul bizantin Laonic Chalcocondil, subliniază faptul că „Tepeș nu a pornit lupta împotriva turcilor decît atunci cînd i s-a părut că situația Daciei este sigură, anume, la puțină vreme după ce i-a ucis pe fruntașii țării, ocupați de trădare și de schimbarea domnilor”. Hotărîrea lui Vlad Tepeș de a rupe relațiile cu turcii nu a fost luată decît atunci cînd și-a asigurat atît stabilitatea domniei, cît și sprînjul lui Matei Corvin, devenit rege al Ungariei în 1458. Într-un document autentic din 1459, Vlad Tepeș mărturisea: „...cînd un om sau un domnitor este tare și puternic înăuntru, atunci el poate să obțină pacea pe care o dorește”.

Pe planul politicii externe, Vlad Tepeș refuză să meargă să se închine lui Mahomed al II-lea și să-i dea cei 500 de băieți ce se adăugau haraciului de 10.000 de galbeni anual. De asemenea, el interzice negustorilor din Transilvania să-și desfășoare comerțul în Țara Românească, în vechile condiții. Regimul protecționist a stîrnit nemulțumiri în rîndul negustorilor sași. Această atitudine circumspectă a lui Vlad Tepeș se explică prin faptul că, în acel moment, în Transilvania se adăposteau doi pretendenți la tronul domnitorului muntean (Dan al III-lea și viitorul domn Vlad Călugărul). Cam acestea sînt elementele de cronică istorică ce stau la baza lucrării dramatice semnate de Mihai Vasiliu și Remus Năstuleț. Meritul autorilor este că au preluat cu fidelitate și intuiție pagini de istorie convertibile într-un gen literar cu legi riguroase, care se cer respectate. Pentru cei doi autori, istoria nu este un pretext de divagații și de ipoteze asupra unor coliziuni fictive între personaje-idei, ci o posibilitate reală de a deschide cronică veacului la o dată memorabilă: 1462, atunci cînd un domnitor român ducea o politică de apărare a intereselor țării, pentru întărirea statului și apărarea independenței.

Piesă-portret dedicată eroului legendar Vlad Tepeș, *Se adună vremile*, cu toate meritele ei de real interes documentar-artistic, suferă de o oarecare verbozitate a tiradelor eroului protagonist, mai ales în prima parte a scrierii, de unele suprasolicitări stilistice, precum și de o anume liniaritate în structurarea și portretizarea personajelor.

Regizorul Marius Popescu a realizat un spectacol sobru, de nivel obișnuit (poate, cam școlăresc), concentrat pe relațiile conflictuale, solicitînd, după cum era firesc, contribuția actorilor distribuției și oferind, într-o mai mică măsură, o ipoteză de lucru creatoare. Fantezia sa, atunci cînd a solicitat-o, a eșuat în rezolvări operetistice (de pildă, confruntarea domnița Irina—Comisul Gherghina). Am revăzut, și cu acest prilej, actori valoroși ca Petre Simionescu (Stan), Grigore Chirițescu (Herman Siegal), Mircea Valentin (Hassan Pașa și Un țăran spătos), Mihai Stoicescu (Stolnicul Buda), Gheorghe Moldovan (Voicu Dobrița), Nicolae Budescu (Cazan) și Petre Cursaru (Stoica), a căror contribuție este notabilă.

Rolul principal (Vlad Tepeș) este susținut de tînărul actor Bujor Macrin, căruia i-au lipsit forța lăuntrică și capacitatea de a detalia măreția, firescul și particularitățile unui personaj de geniu, care a luptat pentru întroarea dreptății și a cinstei, pentru eradicarea abuzurilor. Ne-au mai reținut atenția doi actori tineri, Ruxandra Petru (Domnița Irina) și Corvin Alexe (Comisul Gherghina), precum și corul susținut de Ana Cristî și Mioara Branea.

Cel mai interesant compartiment al reprezentației brăilene este scenografia lui Radu Corciova: un practicabil plurifuncțional, care ajută spectacolul să cîștige în fluentă.

George Genoiu

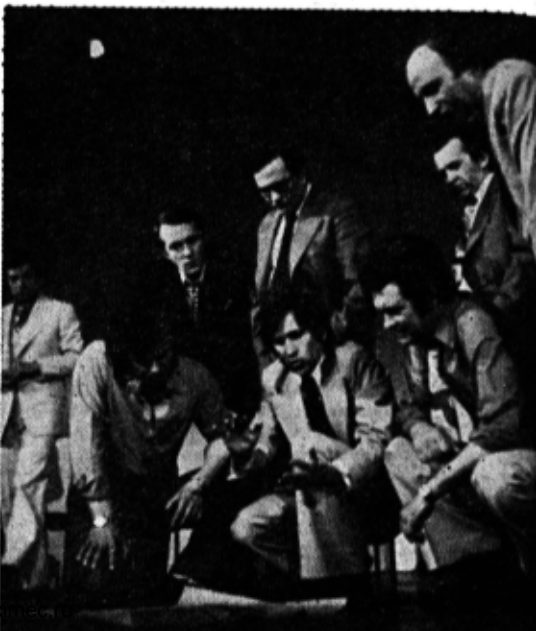
Alte premiere

TEATRUL DE COMEDIE

...trebuie să recunoaștem „stilul „casei” în jocul cu replica

12 OAMENI FURIOȘI de Reginald Rose

Dacă marile drame, ca să nu spunem capodoperele — piesele de neștirbită valoare artistică, continuu regeneratoare prin radiația ideilor și frumusețe artistică — sînt oricînd binevenite într-un repertoriu, salutare chiar, există și o categorie de lucrări dramatice, și nu mică, ce țin de specificul unui moment, și nu pot face „priză” cu publicul decît în coordonatele momentului respectiv. În această categorie mi se pare că intră și *12 oameni furioși*. Scenariul, sau piesa lui Reginald Rose, scris în anii '50, într-o Americă șocată de vinătoarea mecarthy-istă



Data premierei : 19 martie 1977.

Regia : GEORGE TEODORESCU.

Scenografia : SANDA MUȘATESCU.

Versiunea românească : EUGEN B.

MARIAN.

Distribuția : ION LUCIAN, COSTEL CONSTANTINESCU (Președintele) ; COSTEL CONSTANTINESCU (Primul jurat) ; VLADIMIR GAITAN (Al 2-lea jurat) ; SILVIU STANCULESCU (Al 3-lea jurat) ; VALENTIN PLĂTĂREANU (Al 4-lea jurat) ; DAN TUFARU (Al 5-lea jurat) ; DUMITRU CHESĂ (Al 6-lea jurat) ; AUREL GIURUMIA (Al 7-lea jurat) ; GEORGE MIHAIȚĂ (Al 8-lea jurat) ; CANDID STOICA (Al 9-lea jurat) ; CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Al 10-lea jurat) ; CORNEL VULPE (Al 11-lea jurat) ; IURIE DĂRIE, ȘTEFAN TAPALAGA (Al 12-lea jurat).

„de vrăjitoare“, nu este o scriere propriu-zis de conjunctură ; ea a constituit baza unui film sugestiv semnat de Sidney Lumet, și a prilejuit, pe micul nostru ecran, un excelent spectacol, în regia regretatului Petre Sava Băleanu, în urmă cu peste zece ani, în interpretările memorabile ale lui George Constantin, Ion Marinescu, Marcel Anghelescu, Florin Scărlătescu etc. Dar, iată, azi, pe scena Teatrului de Comedie, 12 oameni furioși ne cam lasă indiferenți ; piesa nu mai tulbură conștiințele, spectacolul nu incită la reflecție... Piesa nu mai tulbură fiindcă deschiderea ei problematică s-a îngustat, faptul de viață descris s-a devalorizat, formula scenică s-a demodat... Timpul (relativ scurt) a operat necruțător, iar azi, textul scenariistului și publicistului Rose ne apare scris în cheia minoră. E drept, tema e gravă și fundamentală, tradițională în teatrul progresist american ; ideea de justiție, dreptatea în fața legii, în fața adevărului, „fair trial“, cum denumesc ei judecata dreaptă, cinstită, a constituit fundalul și intriga a nenumărate lucrări dramatice și e de ajuns să cităm *Revolta de pe Caine*, *Procesul Andersonville*, *Vrăjitoarele din Salem*, ca să ne amintim de marile drame elocvente ce jalonează tradiția acestei teme, literar inaugurată de Tom Paine la sfârșitul secolului 18. Mecanismul unui proces, obținerea unui „fair trial“ se desfășoară și aici, dar, precum spuneam, timpul a marcat un punctaj hotărîtor, și scorul e în defavoarea celor 12 jurați. Timpul, evenimentele ultimilor ani, războiul din Vietnam, asasinatelor politice, Watergate, afacerea Lockheed, documentele de viață zguduitoare, au pus mult în umbră ficțiunea literară, țesută de Rose ; de aceea, întîmplările piesei devin neînsemnate, neinteresante... Verdictul „vinovat“ sau „nevinovat“, pe care urmează să-l pronunțe jurații în cazul unui tînăr acuzat de uciderea tatălui său, drumul spre stabilirea adevărului, calea dificilă a pășirii aparente-

lor și judecăților superficiale și formularea „in-doielii valabile“ — potecă de acces spre zonele certitudinilor — toată trama și argumentația ce ne captivaseră odinioară ne apar, azi, vetuste, naive. Vina o poartă, desigur, slaba rezistență a materialului dramatic, inconsistența tipologiilor, amprenta de fapt divers a cazului. Dar, în egală măsură, și spectacolul Teatrului de Comedie... Un spectacol lipsit de pasiunea demonstrației, fără vibrație în afirmarea ideii justițiare, un spectacol în care 12 actori prea puțin furioși, și mai mult nervoși, joacă cu o teatralitate vizibilă „rolurile“, în respectul meșteșugăresc al indicațiilor de scenă. Firește, profesionalismul marcat al eminențelor interpreți ai echipei de pe Măndinești, școala Teatrului de Comedie se face simțite ; trebuie să recunoaștem stilul „casei“ în jocul cu replica, în știința relației scenice, în crochiul scenei rapid cu care operează Ion Lucian, Costel Constantinescu, Valentin Plătăreanu, Aurel Giurumia, Candid Stoica. Excitează Constantin Băltărețu, convingându-ne că a devenit un actor fruntaș al echipei, apt de cele mai variate compoziții ; iradiază concentrare dramatică, emoționînd prin laconismul expresiei, Cornel Vulpe ; amuză Iurie Dărie, într-o vagă parodie „la zi“ a soțului familiei noastre Samantha ; și deconectează George Mihăiță și Silviu Stănculescu, în cei doi principali adversari în bătălia pentru stabilirea adevărului. Deconectează, cel dintîi prin inconsistență scenică, prin dezinteres dramatic, cel de-al doilea, prin furile exterioare, jucate.

12 oameni furioși nu este un succes al teatrului, chiar dacă, în ansamblul stagiunii bucureștene, piesa lui Reginald Rose și montarea corectă semnată de George Teodorescu, în decorul funcțional al Sandei Mușatescu, poate fi bifată la capitolul realizărilor oneste...

Așteptăm de la acest teatru, drag nouă, evenimente artistice și nu înscenări indifferente ale unor texte ce și-au avut cîndva momentul de vogă.

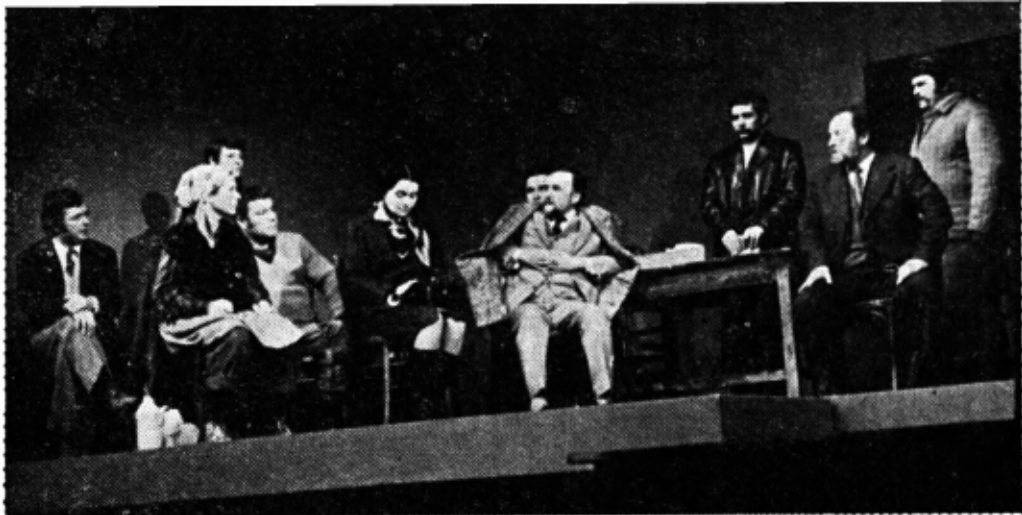
Mira Iosif

TEATRUL GIULEȘTI

DA SAU NU

de Alexandr Ghelman

Cunoscută la noi întîi pe calea ecranului, prin intermediul unui excelent film, *Premiul*, piesa *Da sau Nu* (pe care autorul, Aleksandr Ghelman, a intitulat-o, de fapt, *O ședință neobișnuită*) vine să sprijine, prin problematică, ceea ce ne place să numim funcția formativă a teatrului, investind scena cu un rost social precis, activ ; ea reprezintă, în sensul cel mai



Montarea lui Alexa Visarion — travaliu serios, minuțios, de exploatare a textului și a subiectului

Data premierei : 31 martie 1977.

Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : VITTORIO HOLTIER. Versiunea românească : TUDOR STERIADE.

Distribuția : RADU PANAMARENCO (Potapov) ; CORADO NEGREANU (Batarțev) ; CORNEL DUMITRAȘ (Solomahin) ; ION PAVLESCU (Aizatulin) ; GEORGE BANICA (Cernikov) ; ANA CICLOVAN (Milenina) ; NICOLAI IVĂNESCU (Liubaev) ; ION ANGHEL (Komkov) ; CONSTANTIN COJOCARU (Tolea) ; SABIN FAGARAȘANU (Ziubin) ; MIRCEA DUMITRU (Frolovski) ; DORINA LAZĂR (Motroșilova) ; GINA TRANDAFIRESCU (O funcționară) .

cuprinzător, conceptul de spectacol politic, agitator de conștiințe. Această primă lucrare a lui Aleksandr Ghelman este un etalon al articulării teatrului la dialectica societății, un argument convingător în favoarea sensibilizării spectatorului contemporan la mutația produsă în investigația socială și umană.

Piesa e extrem de simplă în ce privește structura dramaturgică ; ea aduce în scenă o sedință a organizației de partid de pe un mare șantier de construcții (prilejuită de faptul că o echipă fruntașă de muncitori comuniști, zidari și macaragii, a refuzat să fie beneficiara primei ce i-a fost acordată) și deschide, îndrăzneț, o discuție asupra metodelor și a practicilor de conducere social-politică, în consecință, asupra încrederii în om

și în puterea sa de muncă creatoare, asupra umanismului și a principiilor eticii comuniste.

Dialogul sincer, aspru și omenesc, purtat între comuniști, între Potapov, șeful echipei care a comis actul *neobisnuit*, „indisciplinat”, al refuzării gratificației, și conducătorii cu mai mari sau mai mici funcții și răspunderi, ne pune în fața unui pasionant conflict de idei și de concepții. Derularea vie și agitată, într-un crescendo dramatic impresionant, cu abile lovituri de teatru, a acestui dialog, evidențiază o bogăție de fapte, de evenimente exterioare și interioare, care se intersectează spectaculos, spre a determina definirea caracterelor și a punctelor de vedere, în raport cu esența fenomenului dezbătut : *atitudinea față de muncă*. Conștiința trează, spiritul de răspundere, de dreptate, pasiunea adevărului, atitudinea cetățenească, sentimentul „blazonului nobiliar”, de stăpîni ai mijloacelor de producție și de beneficiari ai avutului social și obștesc, al lui Potapov și al coechipierilor săi, nu se pot împăca cu delăsarea, cu defetismul, cu amoralitatea, cu atmosfera lincească, cu indisciplina, cu practicile birocratice, cu dezordinea, cu formalismul, cu interesele meschine. Dezvăluind chipul uman, luminat de convingeri ferme, forța morală a celor chemați să construiască pentru oameni și în oameni, Potapov și ai săi refuză prima nu din meschine ambiții sau interese personale, ci pentru că în joc e pusă soarta întregului șantier. Falsificarea adevărului, poleirea realității, au răsturnat cursul firesc al lucrurilor. Planul nu poate fi depășit (iar cei ce-l depășesc nu pot fi răsplătiți cu gratificații), atât timp cît mai există inerție și atât timp cît respectivul plan, „subțiat”, de conducerea șantierului și aprobat de forurile superioare, nu

corespunde potențialului de creator al constructorilor. Din înfruntarea de poziții, din tulburătorul joc al cifrelor și al timpilor morți evocați, ies la iveală, cu extraordinară limpezime și în înălțuire logică, greșelile făcute pe șantier, acumularea „timpilor morți” din conștiința oamenilor, tarele lor morale — precum lipsa de exigență, carerismul, favoritismul, conformismul. Toate acestea sînt cu putere osindite de acel răsplat și binefăcător *Da* din finalul piesei — simbolul votului majoritar al conștiinței comuniste. Simbol și, totodată, exemplu fecund al forței morale și politice a comunismului — prin recunoașterea deschisă a greșelilor, prin asumarea responsabilităților, prin credința că în oameni există forța capabilă să schimbe în bine fața urâtă a lucrurilor — *Da*-ul eroilor lui Aleksandr Ghelman se încarcă de valoarea și de semnificațiile acestea.

Cu predilecție și cu înclinațiile sale spre teatrul-dezbateri de tip publicistic, teatrul pătruns de un autentic suflu justițiar, în care lupta pentru adevăr se dă, cu precădere, în planul ideilor, Alexa Visarion ne-a oferit un admirabil spectacol, ale cărui calități esențiale sînt limpezimea, concizia, rigoarea. Fără nici un artificiu scenic, creînd impresia că piesa s-a lăsat ușor pusă în scenă, montarea impune prin travaliul serios, minuțios, de exploatare a textului și a subtextului piesei. Reprezentația dezvăluie, cu sobrietate, cu gravitate, cu exemplară tensiune, ideea că în societatea socialistă și comunistă, în omul înaintat al zilelor noastre, conștiința politică și imperativul etic reprezintă un tot indestructibil. E un document de viață surprinzînd, deopotrivă, și pitorescul personajelor, și drama lor omenească; implicațiile morale și sociale ale conflictului capătă, astfel, deosebită pregnanță, cîștigînd în profunzime filozofică, radiînd sensuri politice, puternic mobilizatoare.

Punînd dificile probleme de înscenare prin caracterul ei static, piesa a fost mișcată și animată de regizor cu efecte de expresivă teatralitate; înălțuirea faptelor, mișcărilor interioare ale personajelor, reacțiile lor atît de diferite și de variate din timpul ședinței, regruparea în funcție de complicatele lor relații compun o suită de acțiuni a căror urmărire este pasionantă.

Meritul de a fi demonstrat că realitatea cea mai prozaică poate fi receptată cu cel mai mare interes artistic aparține, totuși, în principal, actorilor; Alexa Visarion i-a strunit tiranic, reținîndu-i între limitele rigorii stilistice și ale unui neabătut spirit de echipă; totodată, însă, le-a lăsat deslășii libertate creatoare în conturarea viguroasă a caracterelor. Interpretat de Radu Panamarenco, cu robustețe fizică și interioară, chipul pitoresc al lui Potapov ne-a cucerit. În ipostaza de erou mualit și simpatice, actorul a construit cu sinceritate, cu suferință, dar și cu satisfacție, suita de argumente menite să ducă la descoperirea și la afirmarea adevărului. Interpret excepțional, Corado Negreanu a redat impresionant diagrama sufletească a di-

rectorului Batarțev, dilema însului pus în situația de a fi totodată erou și victimă, depășit, pe moment, de forța tragică a întîmplărilor petrecute pe șantier. Foarte bun, foarte convingător, Cornel Dumitraș, atît prin atitudinea reflexivă, cît și în exploziile temperamentale, compunînd cu gravitate reală personalitatea complexă a secretarului de partid. O creație subtilă, de un grafism elegant, un portret scenic complex, cu fine nuanțe psihologice, realizează Ion Pavlescu. Dorina Lazăr și Ion Anghel au umplut scena cu compozițiile lor pline de viață, de culoare, de farmec și de autenticitate. Izbucnirile dramatice, tulburătoare, ale lui Mircea Dumitru și ale lui Sabin Făgărășanu au dezvăluit două ipostaze de suferință omenească, de demnități umană frustrată. Constantin Cojocaru, Ana Ciclovian, Nicolai Ivănescu, George Bănică s-au făcut și ei, fiecare în parte, remarcă, participînd substanțial, cu putere evocatoare, la reușita spectacolului.

Decorul simplu și sugestiv al lui Vittorio Holtier se reține pentru caracterul său funcțional, adecvat unei dezbateri esențiale.

Tălmăcită fluent, îngrijit, de Tudor Steriade, piesa *Da sau Nu* reprezintă pentru Teatrul Giulești o valoroasă opțiune repertorială.

Valeria Ducea

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

TIMPUL ÎN DOI de D. R. Popescu

Data premierei: 16 decembrie 1976.
Regia: VICTOR TUDOR POPA.
Scenografia: T. TH. CIUPE.
Distribuția: MELANIA-URSU (Emilia); GHEORGHE M. NUȚESCU (Silviu); GELU ROGĐAN IVĂȘCU (Horia); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Lucuță).

O mai veche premieră din această stagiune a Naționalului din Cluj-Napoca se însoțește, pe afișul săptămînal, cu premierele recente. Lucru lesne de înțeles: este vorba nu numai de permanența în repertoriu a unei lucrări originale, ci și de interesul pe care spectatorii îl arată, cu precădere, dramaturgiei lui D. R. Popescu, chiar dacă piesa pe care o am în vedere — *Timpul în doi* — nu aspiră către vîrfurile piramidei creației reputatului și prodigiosului dramaturg clujean. E o dramă

de familie, e o piesă-pamflet, pornește ca o dramă și sfârșește ca o farsă, dovedind că ceea ce se anunța dramă nu era decât închipuire, închipuirea nerealizării, a ratării, pentru nefericită soție a unui nefericit soț, nefericiți din propria și exclusivă lor vină. Cum spuneam și cu un alt prilej, este o versiune burlescă a unei Euridice și a unui Orfeu răătăciți în zilele noastre, într-un infern cu balcon și apă curentă, care ne stîrnesc zîmbetul nu prea îngăduitor. Este suferința nutrită de izolare, de claustrare, de sustragere de la viața socială, suferință, sub toate raporturile, ridicolă și nevrednică să stîrnească vreo compasiune. Un soț cam mărginit, înscut și cu elanuri obștești, dar bătătorind locuri comune; o soție simplută, fără orizonturi, cam neglijată, aspirînd la o fericire de doi bani jumate; un amant de turtă-dulce, fante de cartier, pamblicar și farfara; iată triumful, aproape triumhiul, fiindcă una dintre laturi e o iluzie, o născocire, un fum, visul femeii nefericite. Vis repede destrămat, spre a face loc unei trăiri adevărate, femeia regăsind imaginea dintîi a soțului, om bun, harnic, cinstit, în stare, pînă la urmă, să dea un sens existenței lor conjugale, să dea un indemn nevastei sale, pe drumul unei vieți mai deschise, mai pline, mai fertile.

Piesă sprintară, ca o recreere, ca o pauză de respirație între două mai anevoioase urcușuri ale autorului ei, *Timul în doi* nu poate fi considerată altfel decât o prietenească, dar și usturătoare palmă pe obrazul unei mentalități străine nouă. Așa a și fost considerată de Victor Tudor Popa. Spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca e direct, cursiv, incisiv, bine organizat. Decorurile lui T. Th. Ciupe sugerează o ambianță neprietenoasă, o încăpere lipsită de căldura vieții de familie, populată de ustensile casnice, fără podoabe intime, neospitalieră.

Trecerea din planul realității cotidiene la vis se face printr-un subtil joc de umbre și lumini. Regizorul și-a împlinit cu prisosință dorința mărturisită în caietul-program: de a realiza un spectacol „folositor marelui public, care, seară de seară, să-l aplaude pe dramaturg, să-l laude pe actor, spre modesta bucurie a regizorului”.

Melania Ursu, interpreta soției, face cu rafinament distincția netă între Emilia- cea-de-toate-zilele, nevasta nefericită, înșingurată. Încercînd, totuși, să și-l apropie pe Silviu, să-l înțeleagă, dar neizbutind; și Emilia-din-vis, fals-teatrală, stîngaci-cochetă și cu evidente accente de ridicol. Silviu e un soț timid, încercînd, fără destulă forță de convingere, să o atragă pe Emilia, încercînd, fără abilitate, să-i lărgească orizontul de preocupări, un uriaș blind, dar moale; așa îl înfățișează, cu discreție, cu reținere, excelent, Gheorghe M. Nutescu. Gelu Bogdan Ivașcu este Horă, imagine deformată a amantului de profesie, proiecție a visului Emiliei, alcătuită din gesturi rotitor-învăluitoare, din vorbe microase, din glume nesărate. Imagine care se șterge treptat, se îndepărtează de Emilia, pălește, se destramă, astfel că, sugrumînd-

du-l, Emilia nu face decât să suprimă, decis și calm, umbra unui vis. E ca o ieșire decisă din vis, ca o intrare voluntară, necesară, în realitatea din nou rîvnită.

O apariție de haz și pitoresc mai are în spectacol Octavian Cosmuță, în rolul unui milițian, dar rolul nu are prea multă consistență.

WOYZECK

de Georg Büchner

Data premierei: 28 decembrie 1976.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: T. TH. CIUPE.

Distribuția: DOREL VIȘAN (Woyzeck); CLARA SEBOK (Marie); BUCUR STAN (Căpitanul); GHEORGHE RADU, GELU BOGDAN IVAȘCU (Doctorul); MARIN AURELIAN (Tamburul-major); ANTON TAUF, VICTOR NICOLAE (Nebunul); ION TUDORICA (Subofiterul); OCTAVIAN LĂLUT (Andres); MAIA ȚIPAN KAUFMANN (O bătrînă cu caterincă); MARIANA POPOVICI (Margret); MARIA SELEȘ, STELA CICULESCU (Käthe); OCTAVIAN TEUCA (Proprietarul barăcii, Vestitorul de bilei); GEORGE GHERASIM, PETRE BĂCIOIU (Circiumarul); GHEORGHE JURCA (Prima calfă, Primul om); ION MARIAN, PAUL BASARAB (A doua calfă, Al doilea om).

Era de datorită lui Mircea Marin să revină la Cluj-Napoca și să-și demonstreze adevărata valoare. Datorie de conștiință, firește, fiindcă mulți au considerat jumătatea de eșec cu *Despot Vodă* ca o jumătate de succes și n-au avut nimic să-i reproșeze. Aici e vorba, însă, de mult mai mult decât de un meșteșugar fără ambiții, fără aspirații, resemnat doar la prestații modest-corecte. Aici, în cazul lui Mircea Marin, ca și în cazul altor citorva vrednici tovarăși de breaslă și de generație, care ne-au câștigat stima înainte de a-și câștiga gloria, e vorba de un angajament total, de o năzuință înaltă, de un pact semnat cu teatrul și cu publicul său, pact în care nu încap jumătățile de măsură. Trei surori, Martin Luther și Thomas Munzer, Despot Vodă, Woyzeck, O scrisoare pierdută, iată jaloanele

unui drum anevoios, înfruntat pieptuș, iată un crez și o vocație. Succesul ieftin, poteca bătătorită, jocul trișat îi sînt străine lui Mircea Marin, chiar dacă realizările sale nu sînt toate, și fiecare dintre ele, pe tot parcursul, egale cu ce-și propune. E un regizor serios, matur, cultivat, cu o disciplină interioară riguroasă, cu exigență față de el și față de colaboratorii lui.

Cu *Woyzeck*, s-a supus unui examen greu. Scrisă, cum bine se știe, în prima jumătate a secolului nouăsprezece, tragedia aceasta, mult mai tirziu înțeleasă în toate amplele ei semnificații, mult mai tirziu acceptată ca o capodoperă, dar înfrîind hotărîtor scrisul dramatic de după aceea, a fost și rămîne piatră de încercare pentru destui regizori. Piatră de încercare, probă de foc, examen al maturității, considerată oricum, tragedia lui Büchner semnifică, pentru repertoriul unui teatru românesc, privirea sever-scrutătoare în trecutul societății, sau către alte meleaguri, confruntarea realității noastre cu alcătuirea socială generatoare de tragedii, devoratoare de individualități. Este prea cunoscută nouă pentru a lărgi comentariul, dar este prea importantă în semnificațiile ei pentru a o trece cu vederea. Montînd-o, Mircea Marin a prețuit în operă tocmai valoarea ideilor ei, puterea de a dezvălui viciile unei societăți care, prin însăși structura ei, disprețuiește, anulează și, pînă la urmă, nimicește pe individ, oricare ar fi condiția socială a acestuia. Fiindcă, o formă de anulare și de alienare a individului e cazul bărbierului *Woyzeck*, dar tot o formă a destrămării individualității este și abrutizarea *Tamburului-major*; o formă a distrugerii e și destrămarea morală a *Mariei*; iar o altă formă, la fel de nimicitoare, este opacitatea imbecilă a *Doctorului*. Regizorul a simțit, dincolo de trama simplă, suflul de amploare tragică, de larg și întunecat orizont, al piesei, și a izbutit să traducă în termeni scenici dimensiunile ei cutremurătoare. Lucid, analitic, dar și patetic, Mircea Marin înfățișează lumea țîrgului, peștriță, numeroasă, gălăgioasă, pe spațiul vast al întregii scene — concepută de T. Th. Ciupe ca o arcă, o piață, un loc întins pe întreaga orizontală, dar și edificat pe verticală, de sus de tot pînă în ascunzături subpămîntene. Senzația — permanentă — e că oricine din această peștriță lume, martoră indiferentă (dar cît de dramatică indiferență!) la întîmplările bărbierului și ale iubitei sale, poate oricînd să-i ia locul. *Woyzeck* e un anonim, un ins șters, cu nedumeriri aproape lazoase, cufundîndu-se treptat în amărăciune, în disperare, pînă la gestul ireversibil al uciderii și sinuciderii, pe care-l fătuiește cu un fel de calm cutremurător, rece, ca o sentință executată. *Woyzeck* e Dorel Vișan (actor care, pentru mulți, are doar un profil comic), și



Regizorul Mircea Marin a izbutit să traducă în termeni scenici dimensiunile piesei

fața lui colțuroasă, cu maxilare proeminente, e străluminată de blîndețe și de resemnare. Eroul gîndește greoi, chinuit, fiecare realitate pe care și-o apropie îl zdruncină din temelii, repercutîndu-i-se sfîșietor în conștiință; mintea i se tulbură, se rostogolește ameteilor în bezna nebuliei, cu disperare, dar și cu un fel de voluptate, ca și cum acolo, în neștiință, în necunoaștință, și-ar afla salvarea. Treptele căderii lui — excelent marcate de interpret — sînt și mai puternic puse în lumină de însoțirea lui *Woyzeck* cu un personaj aparent neînsemnat — Nebunul. Acesta, interpretat cu inteligență și cu forță tragică de Anton Tauf, parcurge traseul invers: de la vorbele blîgute și pierdute în vacarm, de la rătăcirea fără noimă prin lumea sordidă, pînă la participarea, absorbită, la experiența tragică a lui *Woyzeck*, pe care o însoțește pas cu pas, izgonindu-și nebulia, din ce în ce mai lucid, din ce în ce mai cutremurat, comentator mut al tragediei. Foarte interesantă soluție regizorală! În rest, interpretări bune, firește, dar subordonate celor doi, cărora doar pe alocuri

li se alătură Clara Sebök (Marie), Marin D. Aurelian (Tamburul-major), Bucur Stan (Căpitanul), Maia Tipan Kaufmann (O bătrână cu caterincă). Dar, repet, rolul lor, ca și al celorlalți, a fost să însușească amplele scene; și au făcut-o cu toții, în mod remarcabil și cu zguduitoare putere de sugestie.

Virgil Munteanu

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

FUNDAȚIA de A. B. Vallejo

Data premierei: 19 februarie 1977.
Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV. Versiunea românească: PALMIRA ARNAIZ și VICTOR IVANOVICI.

Distribuția: TRAIAN BUZOIANU (Tomas); MONICA MIHAESCU (Berta); ION COCIERU (Tulio); MIRCEA BELU (Max); RADU AVRAM (Asel); DAN ANTOCI, EUGEN CRISTEA (Lino); DANIEL PETRESCU (Administratorul); ADRIAN RERZESCU (Ajutorul); ION OLARU (Primul chelner); VIOREL ILIESCU (Al doilea chelner).

Cunoscut publicului nostru prin două piese — *Somnul rațiunii* și *Cu cărțile pe față* — lansate, cu câteva stagioni în urmă, una, de Teatrul din Bala Mare, cealaltă, de Teatrul Mic, un foarte interesant dramaturg al Spaniei contemporane, A. B. Vallejo, reapare pe afișul actualului sezon teatral, cu una dintre cele mai puternice, mai amare și mai tulburătoare drame, *Fundația*.

Împreună cu alte două titluri de rezonanță înscrise în repertoriu (*Henric al VI-lea* de Shakespeare și *Dosarul Andersonville* de Saul Levitt), premiera absolută cu *Fundația* a atras atenția asupra programului serios și temeinic, de politică culturală, al Naționalului timișorean. Prin aceasta, prestigioasa instituție bănățeană își marchează ieșirea dintr-o zonă de umbră și de rutină, situarea — așa cum se și cuvine, dealtfel — în rindul așezămintelor cu relief artistic și cu personalitate, al centrelor de cultură de importanță națională. Așa cum au amintit și alți critici, sensibili la mișcarea de idei și la sporul de calitate înregistrate la Naționalul din Timișoara, un rol de seamă în direcționarea și fundamentarea acestui program îl are regizorul Ioan Ieremia. Opțiunea sa pentru partituri dramatice solide, de anvergură, cu profunde sensuri politice, morale, filozofice, conjugată cu aspirația montării lor în spirit contemporan, înnoitor, în relația directă, dinamică, cu spectatorul, a înlesnit afirmarea certă și rapidă a valorilor existente în acest colectiv.

Prin apartenența la teatrul politic de tip manifest, prin factura dramatică, apropiată mijloacelor spectaculoase ale parabolei, prin structura metaforică — joc între iluzie și realitate, între aparențe și esențe — *Fundația* a oferit cu generozitate premisele unui

„Fundația“ de A. B. Vallejo, pe scena Naționalului timișorean — joc concentrat, lapidar, cenzurat de efuziuni patetice, de lamentări melodramatice



spectacol caracteristic pentru tendințele regizorului timișorean, pentru înclinarea sa către dezbateră de idei, către polemica politică deschisă, către cultivarea mijloacelor scenice de pregnantă teatralitate.

Lectura textului, ca și studiul amplu apărut în paginile revistei noastre* au relevat și calitățile *Fundației*, și o anumită dificultate a aducerii ei pe scenă. Povestea tragică a celor cinci condamnați la moarte; cutezătoare acțiune de trezire a conștiințelor care dormitau sub efectul anesteziant al iluziei; procesul treptat al destrămării acestor iluzii și al acceptării adevărului crud al realității; îndemnul patetic al autorului la acțiune politică, la menținerea speranței, chiar și în clipele în care se pare că nu mai este nimic de făcut, evoluează într-o construcție neregulată, adesea expozitivă, cu lungimi obositoare, în final. Meditațiile pe tema minciunii și a adevărului, a eroismului autentic și a trădării, a suspiciunii și a încrederii, tendința eroului de a nega realitatea lumii și de a o înlocui cu ansamblul percepțiilor sale subiective sînt însoțite și de unele confuzii, de anumite inconsecvențe ale autorului.

Meritul principal, demn de remarcă, al regizorului Ioan Ieremia stă în înlăturarea tuturor acestor dificultăți, în concentrarea și limpezirea materialului dramatic, în renunțarea la balastul amănunțelor inutile, al digresiunilor dilatatoare, în expunerea proeminentă, pe coordonatele ideologice și politice ale societății noastre, a mesajului umanist al autorului și a semnificațiilor majore, în numele cărora acționează piesa. În viziunea bărbătească și sobră a lui Ioan Ieremia, redusă la esențial, ideea originală a lui A. B. Vallejo, de a condamna aparențele, grotescul formelor sociale false, poleite, asemeni unor încintătoare, armonioase „fundații de binefacere”, și de a dezvălui esențele, adevărul — și anume, că aceste regimuri totalitare, sulemenite, nu sînt, în fond, altceva decît niște uriașe închisori, în care omul parcurge o existență tragică și brutală — este impusă viguros, cu strălucire. Receptată la dimensiuni uriașe, la proporții de măreție tragică, montarea timișoreană dezvăluie extrem de simplu, cu fior emoțional, și suferințele, și speranțele umane.

Sensul generalizator atribuit piesei de spectacolul lui Ioan Ieremia se sprijină puternic pe scenografia interesantă, expresivă, a Emiliei Jivanov. Folosind la vedere, pe verticală, întreg spațiul scenic, construind pereți înalți și reci, pînă în tavanul scenei, utilizînd cu discernămint, funcțional, barele metalice și schelăria de susținere, decorul impune, de-a lungul întregii desfășurări a acțiunii, datele

ampliei viziuni a regizorului, intenția sa de a crea spectacole în spații simbolice, cu funcții agitatoare de conștiințe. Contrastul dintre iluzie și realitate este realizat doar cu ajutorul schimbării de lumină; citeva panouri acoperă, treptat, ferestrele, ușile, închid perspectiva.

Preocuparea de a stăpîni pe un plan vast și de a relata cit mai cursiv și mai penetrant evenimente cu semnificație capitală pare să-l fi acaparat într-atît pe regizor încît nu a mai acordat destulă atenție atmosferei și ritmului scenic, tensiunii artistice, nuanțelor psihologice pe care le implica destinul complex al eroului Tomas, smuls de tovarășii săi din rețeaua amăgirilor, a iluziilor morbide, a neliniștitoarelor îndoieli și a întrebărilor de prisos, chemat să accepte lucid adevărul și realitatea, îndemnul la luptă și la acțiune, în numele libertății și al demnității omenești.

Pe planul interpretărilor, Ioan Ieremia a adresat actorilor, evident, cerința de a aborda un joc concentrat, lapidar, cenzurat de efuziuni patetice, de lamentări melodramatice, de a se supune, într-un spirit de echipă, sarcinilor de realizare a unui stil unitar. Omogenă, distribuția pare a nu se fi bucurat, însă, pe deplin de personalități actoricești în stare să împlinească conturul, deopotrivă realist și simbolic, al personajelor din *Fundația*. În ansamblul rolurilor — susținute corect, cu dăruire și conștiinciozitate, de Traian Buzoianu, Mircea Belu, Radu Avram, Dan Antoci — l-am distins pe Ion Cocieru. Printr-un joc expresiv și viguros, actorul a definit emoționant individualitatea lui Tulio, subliniindu-i neliniștea, îndoiala, amărăciunea, revolta. Cu sensibilitate, cu grație și fior dramatic, Monica Mihăescu a susținut, în fragil echilibru, chipul palid al Bertei, plasmuire de vis și faptură reală.

Valeria Ducea



* „Teatrul”, nr. 4/1975.