

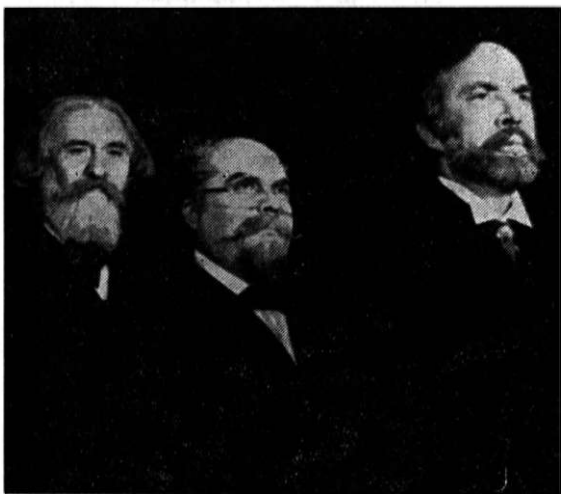
CRONICA D'RAMATICĂ

PATETICA '77

de Mihnea Gheorghiu

■ TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

Sint, iată, două decenii de când a debutat în dramaturgie autorul *Pateticii '77*. De atunci, de la premiera craioveană — *Tudor din Vladimiri* — Mihnea Gheorghiu s-a arătat, dacă nu stăruitor — cam o lucrare dramatică de fiecare lustru —, statornic în iubirea sa pentru teatru, ca și în iubirea sa pentru istorie; *Tudor din Vladimiri*, mai apoi *Zodia Taurului*, nu de mult, *Capul*, azi, *Patetica '77*. Iubire pentru teatru, deloc vlăguită de celelalte iubiri: pentru poezie, proză, eseu, gazetărie și, mai frenetică, pentru cinema; iubire pentru istoria și oamenii pământului oltean, nicidcum regionalistă, mai degrabă menită să arate adâncimea sentimentului său, așa cum *Mușchetarul român*, cu eroi moldoveni, și, mai mult, *Patetica '77*, cu personaje și de dincolo de Carpați, îi arată întinderea, astfel că — simplificând, firește —, putem spune că Mihnea Gheorghiu e un dramaturg patriot. Simplificând, firește, pentru că el e și un dramaturg filozof, și un dramaturg poet. Și tot n-am spus destul. Dar am spus atât cât să ne ajute să înțelegem întoarcerea sa predilectă către istorie, nevoia sa, mereu reinnoită, de a citi, și de a ne îndemna să citim, prezentul și, mai ales, viitorul patriei, cunoscând și înțelegând cât mai adânc trecutul ei. Piese



Mihai Constantinescu (C. A. Rosetti),
Vladimir Juravle (Mihail Kogălniceanu) și Iancu Goanță (I. Brătianu)

sale sint, astfel, în egală măsură, drame istorice și meditații profunde, involburate de puternice sentimente, asupra destinului țării, întotdeauna privită în contextul complex de — ceea ce azi numim — raporturi internaționale.

Patetica '77 o confirmă.

Este o piesă despre războiul pentru independență. Are un punct de pornire în romanul *În război* de Duiliu Zamfirescu. Să reamoram, acest roman, al treilea din ciclul *Istoria Comăneștenilor*, a acărut la două decenii după gloriosul an 1877. Se voia — și a și fost, la vremea lui — o evocare a evenimentelor dinaintea și din timpul luptelor de la Grivița, văzute prin ochii familiei Comăneșteanu. E o parte dintr-o cronică de fa-

milie, un roman cu virtuți analitice, dar, inevitabil, sărac sub raportul capacității de sinteză și al perspectivei politico-filozofice. Mihnea Gheorghiu a fost, fără îndoială, atras de atmosfera epocii evocate și a utilizat, alături de avut nevoie, câteva personaje (din familia Comăneștenilor), câteva fapte, câteva detalii. Dar, categoric, nu putem vorbi de o dramatizare a romanului, de o adaptare scenică, ci

doar de o așezare, într-un context mult mai cuprinzător, a câtorva elemente, și ele mult dezvoltate, mult adâncite. Traiectul lui Mihai Comăneșteanu (devenit, în piscă, Mihai Cernătescu) se însoțește cu al altor eroi ai vremii, care au jucat un rol primordial în viața politică (Mihail Kogălniceanu, I. Brătianu, prințul Carol și alții) sau în viața de front (Valter Mărăcineanu, Șonțu). Operă de ficțiune, *Patetica '77* este, totodată, o remarcabilă ilustrare a ideii de teatru-document. Încusința autorului de a îmbina scenele transfigurate de imaginația sa cu cele față de care păstrează cea mai severă detașare, redându-le așa cum au fost și s-au înscris în documentele vremii, face ineditul acestei valoroase piese. Nu pot găsi o mai precisă explicație acestui demers, decât citind din însemnările lui Mihnea Gheorghiu însuși: «Dorind să răspund cât mai direct „curiozității dramatice“ a publicului... forma aleasă pentru un astfel de spectacol... nu părăsește bunele tradiții ale dramei istorice decât spre a-i oferi cât mai simplu adevărurile simple ce stau la temelie oricărei acțiuni... și pentru a permite spectatorului, deprins mai de mult cu tehnica montajului cinematografic, să-și ia răgazul de a medita și delibera asupra procesului politic de pe scenă, ca să tragă singur, în lumina bagajului său de experiență publică, concluziile corespunzătoare epocii sale». (Din „Scrisori din imediată apropiere“)

Ideea dominantă a piesei este aceea a continuității luptei pentru nealinierea națională, ca o consecință a aspirației dintotdeauna pentru libertate, pentru independență, a poporului nostru. În lumina acestei idei, în fericită sinteză a tuturor elementelor care compun lucrarea — cu deschidere de frescă — Mihnea Gheorghiu omagiază eroicele evenimente ale anului 1877, afirmând adevărul participării plene a națiunii la împlinirea acestui fierbinte deziderat.

Cum era și de așteptat, premiera piesei a avut loc pe scena Teatrului Național craiovean. Montarea ridică dificultăți în fața oricărei trupe, dificultăți izvorite din numărul mare de personaje, din rapida succesiune (dar și din simultaneitatea) tablourilor, din diversitatea tonurilor (de la conversația intimă, de salon, la amplele mișcări de masă, la discursurile rostite de la înălțimea tribunei). Dificultăți reale, solicitând multă dibăcie regizorală și inventivitate scenografică. Regizorul Georgeta Tomescu și scenograful V. Penișoară-Stegaru au realizat un spectacol amplu, cu largă desfășurare, cu o participare numeroasă, spectacol pe deplin izbutit în momentele sale esențiale, ritmat, cursiv, patetic, astfel încât substanța piesei nu se transmite nealterată. Dar nici îmbogățită de soluții care să îngăduie o mai decisiă conturare a personajelor. E adevărat că autorul portretizează cu trăsături puține și apăsate, nici nu se putea altfel într-o piesă cu atât de numeroase personaje (dintre care nu puține cunoscute din istorie), dar aceste linii, aceste trăsături care vorbesc

Data premierei: 24 mai 1977.

Regia: GEORGETA TOMESCU. Decori: V. PENIȘOARĂ-STEGARU. Costume: IULIANA PREDUȚ.

Distribuția: VALERIU DOGARU (Mihai Cernătescu); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Dr. Dinu Cernat); REMUS MĂRGINEANU (Dr. Matei Damian); VIORICA POPESCU-MIHAIL (Alexa Damian); ANCA LEDUNCA (Miss Sharp); NAE GH. MAZILU (Amza Rizescu); GEORGETA LUCHIAN (Vicky); LUCIAN ALBANEZU (Căpitanul Dulescu); MIHAELA ARSENESCU (Mary); LENY PINTEA-HOMEAG (Natalia Ipsilanti); ILEANA SANDU (Ana Goleacu); ILIE GHEORGHE (Nicolae Poenaru); SMARAGDA OLTEANU (Elena Poenaru); VLADIMIR JURAVLE (Mihail Kogălniceanu); IANCU GOANȚĂ (I. Brătianu); MIHAI CONSTANTINESCU (C. A. Rosetti, Colonelul Arion); DOREL STOLIA (Lefter); PETRE ILIESCU-ANATIN (Firan); MIRCEA HADIRCĂ (Ion Ion); ELENA GHEORGHIU (Floarea); VALER DELLAKEZA (Dobrogeanu-Gherea); RADU NEGOESCU (Zubeu Codreanu); DAMIAN OANCEA (Vintilă Rosetti); CONSTANTIN FUGAȘIN (Mircea Rosetti); EMIL BOZDOGESCU (Învățătorul); EMIL BOROGHINĂ (Moise Titus, Moise Valerian); ANGHEL POPESCU (Nicolae Grigorescu); MIHAI ISTRATE (Carol Popp de Szathmáry); D. AURELIU (Colonelul Cerchez); DAN WERNER (Valter Mărăcineanu); TUDOR GHEORGHE (Maiorul Șonțu); VIRGIL BĂDESCU (Generalul Cernea); BARBU MORCOVESCU (Deputatul Flea); CONSTANTIN SASSU (Prințul Carol); MARINA BAȘTA (Principesa Elisabeta); MARIAN FIRA (Cneazul Sergiu); VASILE COSMA (Marele duce Nicolae); COSTICĂ IONESCU (Baronul Stuart); AUREL RODEANU (Generalul Krüdner); PAVEL CISU (Generalul Zotov); CONSTANȚA NICOLAU (Doamna Ghica); IONELA STIVATIS (Domnișoara Alecsandri); GEORGE BULEANDRA (Consulul Franței); ȘTEFAN IONESCU (Consulul austriac); CORNEL DOGARU (Studentul miop).

despre esența personajelor, au rămas secrete celor mai mulți dintre interpreți. Alcătuind un univers, o lume pestriță, diversă, care se desface și se recompune pe o coordonată precisă, personajele, în spectacolul craiovean, nu dobîndesc relieful personalității. Se rețin, totuși, Valeriu Dogaru, Petre Gheorghiu-Dolj, Georgeta Luchian, Ileana Sandu, Lemi Pintea-Homeag, dintre interpreții personajelor „de ficțiune”, și Vasile Cosma, Constantin Sassu, Dan Werner, Vladimir Juravle, dintre interpreții personajelor „istorice”.

Nu pot încheia evocarea realizatorilor acestui merituos spectacol fără a-l aminti pe Vadim Levinschi, neîntrecut în compunerea luminilor de scenă.

Virgil Munteanu

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ-NAPOCA

Contaminarea dintre teatru și film sau, ca puncte de plecare, dintre textul dramatic și scenariul cinematografic, este un fapt pe care l-a consacrat însăși practica artistică, dobîndindu-și implicit și un statut teoretic, și o carismă estetică. În cultura spectacolului de la noi, autorul cel mai organic orientat spre o asemenea fecundă „contaminatio” este, desigur, Mihnea Gheorghiu, care-și împarte activitatea creatoare, în jumătăți egale, între ecran și scenă. Și, dacă omul de teatru împrumută cineaștului o anumită gravitate a viziunii și a tonului, precum și o frumoasă ținută intelectuală, acesta din urmă îl influențează pe cel dintîi în tehnica elaborării, în structurarea caracteristică de secvențe rapide și incisive. Rezultă, astfel, un „scenariu teatral” de o certă eficacitate audio-vizuală, spectaculoasă, care pretinde neapărat o regie sensibilă și aplicată la specificitatea noului „gen”. Întîlnirea aceasta s-a produs în mod fericit la Cluj-Napoca, fiindcă Harag György, regizor de teatru, prin excelență, este un mare maestru al rezolvărilor spațio-temporale cu amprentă filmică, în tablourile cu persoane numeroase și cu schimbări dese și fluide de cadru scenografic. Ceea ce se știa mai puțin în legătură cu Harag și ceea ce, de data aceasta, s-a relevat din plin este rigorea studiului plastic, rodnicia unei culturi picturale severe: nu doar în sensul compoziției în cadru (admirată de atîtea ori în regiile acute ale lui Harag), ci, mai cu seamă, în sensul strictei recompuneri a atmosferei de epocă, în sensul restituirii fidele, documentate, dar depășind documentul, a „aerului” și a „spiritului” vremii (*Zeitgeist*), din: culori, gesturi, mișcări, modelări statu-

Data premierei: 9 mai 1977.

Regia: HARAG GYÖRGY. Decorurile și costumele: CONSTANTIN RUSSU. Versiunea maghiară: VERESS ZOLTÁN.

Distribuția: HÉJJA SANDOR (Mihai); SEBŐK KLÁRA (Natalia); CZIKELI LÁSZLÓ (Nicolae Poenaru); LÁSZLÓ GERŐ (Mihail Kogălniceanu); SENKÁLSZKY ENDRE (I. Brătianu); HORVÁTH BELA, KONTES BELA (C. A. Rosetti); BISZTRAI Mária (Alexa); VADÁSZ ZOLTÁN (Matei); KRASZNAI PAULA (Vicky); BÍRO LEVENTE (Rizescu); BORBÁTH JULIA (Mary); DEHEL GABÓR (Dudescu); SÁTA ÁRPAD (Moise); LÁSZLÓ ZOLTÁN (V. Rosetti); JANCsó MIKLÓS (M. Rosetti); VÁLI ZITA (Ana Gulescu); TAMÁS SIMON (V. Mărcăneanu); KAKUTS ÁGNES (Elena Poenaru); PASZTOR JÁNOS (Dinu Cernat); GNAND JÁNOS (Primul negustor); BOTA GYULA (Al doilea negustor); KULLÓ BELA (N. Grigorescu); MARTON JÁNOS (Sztármáy Papp Károly); SZABO GYÖRGY (Un student); ANDRÁSY GÁBOR (D. Stuart); MIHÁLY PÁL (Colonelul Cerchez); LÁZÁR ERZSÉBET (Floarea); ALBERT JÜLIA (Miss Sharp); BALOGH GYÖRGY (Taftă); BARKÓ GYÖRGY (Ion Ion); JAKAB LAJOS (Lefter); TODUCZ GYULA (Învățătorul); ILLE FERENC (Firan); KOZMA LAJOS (Codreamu); SCHAAUSER RICHÁRD (Dobrogeanu-Gherea); VERESS ZOLTÁN (Tipograful); KATONA KÁROLY (Fleva); PÉTERFFY GYULA (Aghiotantul lui Carol I); Á. TOSZTÓ ILONA (Elisabeta); SZEIBERT ISTVÁN (Davila); HIGYED IMRE (Fiaila Lajos); KONTZ GÁBOR (Ing. Veress); GYÖRGY LÁSZLÓ (Kós); GÁLFY ATTILA (Consulul francez); SZÉKELY ISTVÁN (Consulul austriac); NAGY DEZSŐ (Șonțu); MARIN D. AURELIAN (Prințul rus); DRAGÓŠ VILHELM (Távirás); KOVÁCS ATTILA (Cerne); AMBRUS VILMOS (Arion); BORBÁTH ANDRÁS (Zamfir); MESZTER ANDRÁS (Marele duce rus); SZÁNTÓ ANDRÁS (Imarintzsky); NAGY FERENC (Szkobner); KACSUR GYÖRGY (Zotov); BODI FERENC (Krüdner); LEITNER EMIL (Hangiul); BAKI ZSUZSA (Hangița); IRIMIES DANIELA (Florăreasa); BODA ÁRPAD (Neamțul); AJTAY ANDOR (Sanitarul); KÁNTOR LÁSZLÓ (Ucenicul); VAGHA ZOLTÁN (Alexandru); SIMON GYULA (Plutonierul).



„Patetica 77” de Mihnea Gheorghiu — Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

are, pe linii de fugă inspirate, și, bineînțeles, din cuvinte, muzică și zgomote adecvate. Se admite, aici, repetarea observației transcrise de critică pe marginea filmului *Henric V* și a cunoașterii minuțioase, din partea lui Laurence Olivier, autorul-interpret, a artei miniaturale din secolele XIII—XIV; în ceea ce îl privește, Harag György demonstrează o dezinvoltă familiaritate cu stampele, gravurile, pânzele și — de ce nu? — cu reproducerile fotografice din secolul al XIX-lea românesc. Beneficiind de contribuția scenografului Constantin Russu, cu cele peste două sute de costume ale sale, concepute și realizate, ca și sugestiile de decor, sub semnul unui prețios echilibru sceno-cromatic și al bunului-gust, Harag a sunat mobilizarea generală — termenul se impune de la sine — a colectivului Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca și a obținut, datorită muncii solidare, devotate, a actorilor, dar și propriei capacități de organizare estetică a spațiului de joc, un spectacol — un *genuin spectaculum*, în accepția originară, romană — perfect, fără greș, fără fisuri, de nici un fel. Îi este foarte greu recenzentului să opereze diferențieri și nuanțări într-un discurs scenic atât de compact, atât de omogen, prin grația pasiunii și a trudei colective. Totuși, dintre cei care au rostit cu un plus de strălucire excelenta traducere a poetului Veress Zoltán, se cuvine să-i amintim pe Lászlo Gerő, Senkálsky Endre,

Bisztrai Mária, Pásztor János, Köllő Béla, primii „inter pares”, într-o performanță teatrală care este o capodoperă de virtuozitate.

Florian Potra

TEATRUL DE STAT DIN TG. MUREȘ

— Secția maghiară

DOUĂ ORE DE PACE

de D. R. Popescu

Acest excelent spectacol al prestigioasei echipe maghiare din Tîrgu Mureș fixează piesa lui D. R. Popescu în rama autenticității ei, conferindu-i, dincolo de circumstanța evenimentului, valorile adânci ale reflecției. Spectacolul are intuiția exactă a scriiturii dramatice „derepiste”, cu multiple straturi de fapte și semnificații, sesizînd confluența sub-

Data premierei: 15 mai 1977.

Regia: KINCSES ELEMER. Scenografia: ROMULUS PENEȘ.

Distribuția: GYURFFY ANDRAS (Stan); MAGYARI GERCELY (Gri-gore); NAGY JOZSEF (Costache); NAGY LASZLO (Mitru); BACS FERENC (Andrei Dunărințu); BODO ZOLTAN (Steică); TANAI BELLA (Crina Dunărințu); LOHINSZKY LORAND (Kahir); FERENCZY ISTVAN (Ali); HUNYADI LASZLO (Constantin Dunărințu).



Hunyadi Laszlo (Constantin Dunărințu) și Tanai Bella (Crina)

tilă a prozaicului și poeticului, simbioza apar-te dintre cotidian și înșolitul fabulos, tensi-unea neexprimată în cuvinte, rar marcată în gesturi, dar prezentă, cu obstinație, în rela-țiile dintre personajele dramei. Cu atât mai mult cu cât aceasta e drama unor foști prie-teni, deveniți, fățiș, dușmani. O dramă a si-tuației istorice și „istoria ca fapt—istoria ca idee” — cum a analizat, cu pertinentă, un critic, această din urmă piesă a lui D. R. Popescu, dedicată Centenarului Independen-ței — devine însăși substanța montării. Is-toria văzută printr-un ochean prins în ochiul prezentului și îndreptat nici spre trecut, nici spre viitor, doar spre timpul filozofic și poe-tic, ăsta unde se pot întâlni Euripide și Shakespeare, acolo unde miturile și arhetipu-urile ne furnizează, nesecat, idei, fapte și con-cluzii stimulatoare pentru analiza pe care o operăm asupra istoriei. Dialectica vie a acestui spectacol (regie, Kincses Elemer; scenogra-fie, Romulus Peneș) conține o medi-tație aplicată asupra sensului eveniment-elor și asupra sensului major al opțiunii, demon-strându-ne că faptele își păstrează o re-verberație în istoria-durată doar în măsura în care le păstrează conștiința care le-a mo-delat înțelesul. Redută în care se lasă „cele două ore de pace” are adevărul decorurilor create de Romulus Peneș (*Piticul din grădina de vară*, pe aceeași scenă). Un decor realist și poetic, o fortificație de pământ, un sol sterp și trist, un pământ peste care au trecut nenumărate războaie și a fost bătătorit de copitele tuturor cailor. O redută care, din pri-mul moment, prinde viață și *sens al eveni-mentelor*. Cortina se ridică pe atac, pe nă-vala entuziasmului a dorobanților, culminând cu înfigerea stegului, clipă care lansează ostașii în viitor, încununându-i cu aura eroilor; dar, bucuriei zgomotoase, trepidante, îi urmează, ca în orice atac, întoarcerea în *imediat*, ridi-carea morților... În spectacol simțim neconte-nitul puls al vieții, în care, firește, intră moartea, ni se recompune, cu simplitate și firese despuia de patetic, dar un firese grav, emoționant, palpitul minuterilor intens dila-tate ale celor „două ore”. Timpul este aici un mare personaj, timpul care se scurge grăbit pentru tinărul Constantin Dunărințu, ostati-cul-turcilor, lent, insuportabil, pentru Crina, mama disperată că-și pierde fiul, timpul mă-

surat cu luciditate de Andrei Dunărințu, în răgazul înfrigurat al polemicii, în ceasul du-reroasei confruntări cu foștii prieteni și actu-alii dușmani, timpul înghițit cu lăcomie, ca un dar neașteptat, de oștenii-țărani, și con-templat, cu filozoficească detașare, de Ali, bufon cu tumbse hameliene, comentator lucid al evenimentelor și interpretul unui tragic happening...

Tinărul și talentatul regizor Kincses Ele-mer a construit viața acestui spectacol din in-tensitatea interpretărilor actricești, infuzân-du-le cu subtilitate în spațiu: admirabile sînt discreția prezențelor din fundal, viața în penumbra redutei, cu murmurul indistinct al vocilor, cîntecul toropit sau vorbele în-gîinate, îndreptînd asupra lor, din cînd în cînd, proiectoarele atenției noastre, și dîndu-ne senzația fluxului nervos al gândirii neîntre-rupte, atât de caracteristică pentru eroii pie-sei. O distribuție magistrală reunește actorii de frunte ai acestei scene, într-o confruntare lucidă și pătimașă, fiindcă pe talgerele balan-ței sînt idei și vieți, idealuri scumpe și ființe dragi. Bacs Ferenc, protagonistul, este ge-neratorul de idei al dramei, un strălucit „ilu-minist”, un intelectual cu solide studii la Paris, un spadasin al spiritului, care-și în-vinge adversarul aliindu-și istoria și adevărul de necontestat al clipei. Acest adversar, la fel de strălucit în minuirea retorică a argu-mentelor, dar lipsit de afecte, fanatic al ex-pansionismului și ideolog al colonialismului, a fost luminat din toate unghiurile de Lo-rand Lohinszky, și portretul lui se va reține multă vreme pe retina spectatorului. Fe-renczy Istvan compune, cu sobrietate de mi-loace, pe hamletianul Ali, rol-argument, rol-

simbol, jucat, ca atare, imperceptibil, în dubla plan. Prezența, ideatic, destul de precară, a Crinei Dunărințu a fost îmbogățită substanțial de minunata actriță care este Tanai Bella. Ea duce personajul spre prototip, ea este mama din redută, mama care își caută fiul-copilandru prin tranșee și, descoperindu-l viu, în loc să-l îmbrățișeze, începe să-l lovească cu pumnii, să-l bată frenetic, fiindcă adolescentul fugise de acasă... Ea este mama tinăra și fericită, care, în „cele două ore de pace“, stă la nevinovate taclale cu fiul iubit, rîzînd și glumind, și atunci, într-adevăr, se creează un spațiu de pace (în ce savant contratimp îl sfîșie, cu un urlet brutal, Kahir-Lohinszky), iar ea este „măicuța bătrînă / cu briul de lînă“, bocînd moartea tureului Ali, moartea unui tînăr fecior...

Nu putem încheia aceste însemnări fără să menționăm prezența atît de pregnantă a masei soldaților, expresiv individualizați — Györfy Andras, Magvari Gergely, Nagy Jozsef, Bodo Zoltan (unul dintre frumoasele momente de joc colectiv este imaginara „paradă a Victoriei“, pe care ei o anticipează, cu entuziasm spontan și naiv) — ca și jocul reținut, de adolescent grav și ars de nelinești, al lui Ilunyadi Laszlo.

Mira Iosif

P. S. În cronică spectacolului Șoimii, apărută în nr. 4/1977, pag. 53, coloana I, rîndul 7, în loc de Florin Predună se va citi Gheorghe Doroftei.

SÎNGELE (PATIMA FĂRĂ SFÎRȘIT)

de Horia Lovinescu

■ TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

Data premierei : 1 mai 1977.

Regia : ZOE ANGHEL STANCA.

Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.

Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU. Coregrafia : TRIXY CHECAIS.

Distribuția : LEONARD CALEA (Po-

vestitorul) : SANDA MARIA ULMENI

(Kati) ; DIMITRIE BITANG (Mailat) ;

ȘTEFAN IIAGIMĂ, VLAD VASILIU

(Andrei) ; AURELIAN GEORGESCU

(Haller) ; CARMEN MARIA STRUJAC

(Irene) ; VICTORIA SUCHICI CODRI-

CEL (Klara) ; LILIANA LUPAN

(Mara) ; ȘERBAN BOGDAN (Kendy) ;

MIHAI MIHAIL (Hoinarul) ; AL. NĂ-

STASE (Subofiterul).

Semnat de Zoe Stanca Anghel, spectacolul *Sîngele* de Horia Lovinescu, prezentat de colectivul gălățean în faza republicană a Festivalului național „Cîntarea României“, a atras atenția prin atmosferă și printr-o cursivitate a acțiunii, și una și cealaltă izvorînd din spiritul (evocator) în care a fost concepută piesa.

În ordinea realizărilor, se cuvine să amintim, în primul rînd, inspiratul decor, cu patina de epocă, al lui Victor Crețulescu. Așezat într-o livadă invadată, dimineața și în amurg, de ciripitul pășărelor, conacul familiei Mailat, cu încăperile lui apăsătoare, înțesate de mobilă, atrage privirea prin cîteva amănunte pitoresc grăitoare : tapetul înflorat, ciucurii grelelor draperii de catifea împodobind canaturile ușilor și ale ferestrelor, fața de masă de pluș, uriașa pendulă de mahon, portretele de familie în rame aurite, picioarele și spetezele curbate ale fotoliilor, decorate, și acestea, cu panglicii și ciucurași etc. Prin linia și desenul său realist, dublat, însă, de o încălăcătură metaforică, cadrul plastic anunța intenția realizatorilor : a transfera mijloacele unei vechi maniere (teatrale) unei modalități moderne, a pune în lumină idealul politic al scrierii prin tonalitatea și timbrul impuse de text. Permanentă a conștiinței naționale, lupta pentru independentă — patimă fără de sfîrșit a românilor din cele trei principate surori : Ardealul, Muntenia și Moldova — a fost filtrată de autor printr-o lăntilă ușor idilică, de melodramatism desuet. Intenția gălățenilor a fost, vădit, de a extrage semnificațiile scrierii, fără a le contemporaneiza în chip forțat. Privirea lucidă a spectatorilor e îndrumată spre vremile de altădată, cu micile lor petreceri de familie, în care se cînta la clavir și se dansa cadrulul, cu mese date la lumina îmbietoare a lumînărilor, cu misterioase, înfiorate (și nefericite) iubiri, cu duelurile ce frînau tragic, dar cu aură poetic-romantică, destinele omeniești. E drept, mijloacele scenice folosite pentru punctarea acestui climat au fost, uneori, precare ; totuși, premisa spectacolului (de a conferi putere de șoc deciziei lui Andrei Dumșa de a se desprinde de mediu și de a o dimensiona revoluționar, pe măsura vieții autentice a piesei), merită a fi subliniată cu laude.

Montarea de la Galați nu s-a bucurat, din păcate, de o prezență suficient de expresivă a pilonului principal al conflictului : baronul Mailat. Personajul e înveștit, simbolic, cu trăsăturile unei lumi. Partitura nu e, de aceea, scutită de dificultăți ; ea cere nu numai rezistență și virtuozitate tehnică, ci și o anume personalitate actricească, o structură interpretativă capabilă să impună, în universul nostru de gîndire, în ambianța noastră ideologică, forța unui alt sistem de gîndire, valorile unei alte ideologii și etici, să deseneze, prin sine, traiectul și ambianța unei întregi



Scenă din spectacol

cronici de familie, comportamentul și manierele semeției aristocratice, gesturile ample și categorice ale stăpînilor feudali, aparent invincibili. Actor bun și sensibil, inteligent, Dimitrie Bitang a jucat firesc și cu sinceritate, dar într-o gamă minoră, săracă în semnificații, neizbutind să domine.

Spectacolul a fost văduvit și de prezența Hoinarului, poet și luptător vizionar de dimensiuni romantic-revoluționare, în stare să aducă în scenă, în scurtele sale apariții, un suflu de mister. Mihai Mihail, pe umerii căruia au stat atâtea valoroase spectacole ale teatrului gălățean, apare, de astă dată, prea firav și prea palid în problematica reprezentății; din fericire, actorul a evitat, totuși, accentele fals-patetice.

Regizarea a lucrat, în general, bine și cu grijă, cu toți actorii, preocupată să stabilească relații scenice complexe, să reliefeze nuanțat psihologia și comportamentul personajelor. Ea a izbutit, astfel, să creeze condiții de afirmare unor interpreți, dintre care amintim, îndeosebi, pe Șanda Maria Ulmeni, a cărei compoziție, în rolul mătușii Kati — caracterizată prin finețe și simplitate, printr-un joc subtil, evoluind între aparenta ne-

bunie (prezentată fără tușe patologice, cu o seninătate blîndă și sobră) și drama reală, concretă, a personajului (susținută interiorizat, cu demnitate și gravitate) — s-a făcut remarcată. Am reținut și chipul demn și sensibil al Marei, întruchipat cu dramatism reținut, neatins de dulcегărie sau ieșiri melodramatice, de către Liliana Lupan. Colorată, grațioasă, cînd frivolă, cînd serioasă și tandră, cînd rea și ambițioasă, cînd vicleană, cînd insinuantă, cînd blîndă, cu sclipiri de tine-rească candoare, a fost Carmen Maria Strujac, în vlăstarul emancipat al familiei Kendy. Irene. Prezențe convingătoare au avut, în versiunea gălățeană, și tinerii Aurelian Georgescu (Haller) și Ștefan Ilagimă (Andrei). De un patetism mai degrabă sonor și, în general, monoton, povestitorul înfățișat de Leonard Calea. Victoria Suchici Codricel a pus prea multă culoare clișeistică, a încărcat cu prea multă agitație, cu exagerate hohote de rîs, desenul baronei Kendy, în timp ce capul acestei ilustre familii, în interpretarea lui Șerban Bogdan, a trecut aproape neobservat.

Valeria Ducea

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

Data premierei: 14 mai 1977.

Regia: COSTIN MARINESCU. Decori: Arh. PETRE PADUREȚ. Costume: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: RADU CAZAN (Povestitorul); ELENA DRĂGOI (Kati); EUGEN TÂNASE (Baronul Mailat); IULIAN COPACEA (Andrei); VIRGIL MÜLLER (Contele Haller); MARIANA MÜLLER (Mara); GABI DAICU (Irene Kendy); EMILIA DIMA JURCA (Clara Kendy); SEBASTIAN COMĂNICI (Colonelul Kendy); ION COSTEA (Hoinarul); ION VĂRAN (Subofiterul de jandarmi).



Julian Copacea (Andrei), Eugen Tănase (Baronul Mailat) și Elena Drăgoi (Kati)

Un motiv — dacă nu de-a dreptul o categorie aproape constantă — în teatrul lui Horia Lovinescu este familia: o categorie afectivă, socială, morală și mai ales politică, din unghiul căreia dramaturgul vede și judecă lumea, relația societății cu timpul, cu scurgerea culturală a acestuia, adică înregistrând intervenția omului asupra datelor naturale, modificate în sensul transformării lor în fapte sociale. În alți termeni, Lovinescu consideră nu individul (izolat) drept nucleu antropologic de cultură, ci familia, urmărită — în măsura permisă de sinteza scenică — pe treptele mai multor generații. Așa s-a întâmplat în *Citadela sfărâmată*, așa s-a întâm-

plat în *Surorii Boga* și în *Moarța unui artist*, așa se întâmplă în recent elaborata piesă în trei acte, *Patima fără sfârșit*, unde Povestitorul (ținând locul autorului) împărtășește cu satisfacție aproape științifică, de istoriograf, o descoperire documentară personală: perindarea, în areul unui secol — de la jumătatea celui trecut pînă la jumătatea celui în care trăim — a patru Andrei Dumșa, cu destinele implicate în acelea ale națiunii. Primul, al treilea și al patrulea sînt doar pomeniți, în dreptul unor ani de foc — 1818, 1916—18, 1944 —, înțelesurilor cărora le și jertfesc propria lor viață; cel de al doilea devine protagonistul evocării dramatice în acțiune, *Patima fără sfârșit*. Singele apă nu se face, această străveche looțiune, reluată ca replică într-un final de tablou, constituie axul temei alese de dramaturg: iubirea de neam — patimă fără sfârșit —, transmiterea acestui sentiment din tată în fiu, ca zestre esențială de cultură și civilizație. Lovinescu are voluptatea de a complica viziunea și mișcările piesei sale, el se consideră un autor net anti-ilustrativist și de aceea preferă aluzia, sugestia, intersectarea nesilită de planuri ideologice și politice, etice și estetice, aparent îndepărtate. Așa se face că despre Independență și despre masa de gânduri și de sentimente populare ce au precedat-o și au însoțit-o, Lovinescu ne povestește oarecum în rîcoșeu, plasîndu-și centrul de observație în Ardeal, arcuind un curcubeu al speranței peste Carpați: demonstrație pertinentă a omogenității de crez și de simțire a ținuturilor istorice locuite de Români.

În această construcție conceptuală și stilistică, Lovinescu acordă totuși o prezență prea amplă, prea arborescentă, Povestitorului — pe care-l presupune persoană încorporată dramei, iar nu un simplu crainic —, slăbind astfel vloga propriu-zis dramatică a piesei, în favoarea unei incantații epice a evocării. Pe de altă parte, ceea ce e atrăgător, desigur, mesajul se împarte între caracterele principale, fiecare dintre ele purtînd cu sine, firese, un destin, dar, prins în meandrele documentării și fascinat de parfumul aparte al vechului, autorul mută mereu, ca pe o suveică, centrul de greutate al acțiunii, de la un chip la altul, cu rezultatul fluidificării — ca în viață, poate? —, dar opera de artă nu este „viață însăși“! — a ierarhiei de valori dramatice, sociale, morale: baronul Mailat și Kati devin, în felul acesta, mai captivanți decît Andrei și Mara, în timp ce Zburătorul — după cum îl arată și numele — ar fi o abstracțiune, un simbol al Poetului național sau al Poeziei unificatoare de conștiințe.

În fața situației propuse de dramaturg, orice regizor ar avea de ales între cel puțin două căi: conservarea integrală, dogmatică, a textului sau interpretarea acestuia, începînd, chiar, din lectură, cu degajarea prisoarelor și netezirea caracterizărilor tipologice și conflictuale. Această de a doua soluție a fost preferată de regizorul arădean Costin Marinescu: el a redus sensibil partitura Povesti-

torului, păstrând-o, funcțional, ca diafragmă transparentă între timpul nostru și cel evocat; apoi, a desfrunzit pasajele prea discursive sau retorice; în sfârșit, a dilatat semnificația Zburătorului în direcție revoluționar-socială. Dar, mai cu seamă, în conlucrarea cu interpretii, s-a lăsat îmboldit atât de scrisul însuși al lui Lovinescu, cât și de disponibilitățile (latente) ale colectivului de actori. Nu s-a ezitat, astfel, în fața distribuirii, în baronul Mailat, cel de origine românească, a unui actor deprins, în genere, cu alt soi de roluri. Eugen Tănase obține astfel o compoziție *sui generis*, alcătuind un caracter complex prin adăugare de trăsături, uneori imprevizibile, cu mlădieri neașteptate (excepție negativă face momentul atacului de cord, grotesc), și cu alternări de asprime și de candoare. La rîndul ei, Elena Drăgoi, aducând în discuție un caracter încă mai straniu, Kali — căreia nebunia îi dă un plus de luciditate în fața ascunzătorilor sufletului omenesc. — dezvăluie o interpretă capabilă să prefacă obsesiile în subtile stări dramatice, de o fragilitate exasperată de solitudine, neputincios încordată în fața unei lumi zbuciumate, gata mai curînd să ascundă dreptatea și binele, decît să le afirme. Acestor două interpretări, li se adaugă pregnanța împrumutată cu umorism (gravitate șăgalnică) de Gabi Daicu capricioasei Irene Kendy; apariția scurtă, dar efecace a Emiliei Dima Jurca, elegantă și nostimă în Clara Kendy; și nostalgia trecere a Hoinarului-Zburător, avînd chipul, glasul și statura adevăată a lui Ion Costea. Perechea Andrei-Mara și aspra ei povește de dragoste, care ar fi trebuit să ocupe miezul piesei lui Lovinescu, alunecă spre o zonă mai puțin centrală, nu neapărat din pricina inadecvării interpretelor, Iulian Copacea, uneori vibrant, beneficiind de o mască inedită, și Mariana Müller, delicată, de o feminitate rigidă. — ei, în oarecare măsură, din pricina scriiturii textuale și, întrucîtva, a superiorității celorlalți interpreți, ca individualitate artistică. Regizorul a încercat într-o măsură, să restabilească echilibrul, prin speciale indicații de mișcare și de rostire, avantajoase, subliniindu-se îndeosebi momentele de accentuată angajare lirică. De altfel, spectacolul e străbătut de un fior al iubirii de patrie, transmis — așa cum voia însuși autorul — cu mijloace anti-ilustrativiste, anti-naturaliste, în seria cărora regia n-a ezitat să includă volumul viu al Filarmonicii locale (dirijat de Doru Șerban), ca fond elegiac (doar o dată sau de două ori banal), în timp ce fondul scenografic — un soi de simbolizare a celor „șapte cetăți” ale Ardealului (medieval, feudal?) — a fost conceput de arh. Petre Pădureț, linia vestimentară fiind propusă, cu corectitudine, de Emilia Jivanov.

Florian Potra

HOTĂRÎREA sau DE CÎTE ORI AM PORNIT

de Mircea Bradu

Despre arta filmului s-a scris, pe de o parte, că însuși caracterul de înregistrare fotografică, de reproducere a imaginilor, sugerează cu tărie, evocînd-o, o acțiune *trecută*; pe de altă parte, s-a stabilit, cu aceeași autoritate, că fotografiile montate „se conjugă la *timpul prezent*”, dînd impresia unui episod de viață ce se înfiripă pe loc, sub ochii spectatorului. Dar imaginea teatrală? Avînd în vedere că acțiunea scenică nu este reproducă, ci făptuită de persoane „în carne și oase”, cu palpitul cald al vocii, al gesturilor, al întregii lor vitalități umane — deci, cu atât mai mult, conjugată la prezent — se exclud oare complet, nu numai „patina”, „aura” caracteristică, de album, ci de-a dreptul orice sugestie a unei întâmplări trecute? A unor figuri și evenimente mai demult sau mai recent apuse? A parte, definiția clasică, aristotelică, a tragediei (care implică, mimetic, reconstituirea unor întâmplări dinainte încheiate în existența reală — sau mitică — de unde, și echivalarea de limbaj curent: povestire-istorie), pare limpede că, prin factura sa elaborată, pe temeiul unui text scris în prealabil, cu roluri învățate și „reproduse”, „retrăite”, într-un laborios proces de pregătire, și imaginile scenice reflectă, desigur, un timp ce nu mai este. Astfel, atât în spectacolul cinematografic, cit și în cel teatral, se poate afirma, împăcînd termeni doar aparent contradictorii, că *se conjugă trecutul la prezent*. Concluzie cu atât mai evidentă, cu cît ne apropiem de evocarea istorică, așa cum este și *Hotărîrea* lui Mircea Bradu.

PIESA

Acest tînăr autor dezvăluie, de la o lucrare la alta, o vivifiantă capacitate de a face să trăiască trecutul în prezent, în prezentul scenei, al artei, cu o vizibilă spontaneitate a desenului de caractere, cu o anumită putere de invenție dramaturgică și, în consecință, cu o prețioasă originalitate în selecția, tratarea și atribuirea de tilcuri (poetice și politice, ceea ce e aproape totuna) unor evenimente riguros documentate, transfigurate din paginile de istoriografie. Aidoma altor confrăți (Lovinescu, I. D. Sîrbu, Tömöry), Mircea Bradu nu se apropie frontal, „cronicărește”, de Războiul Independenței, adică nu reface, etapă cu etapă

pă, la un nivel cronologic-ilustrativ, momentele importante ale acestui eveniment al istoriei naționale: ei, mai puțin aluziv, totuși, (și evaziv) decât Lovinescu (în *Patima fără sfârșit*), Bradu urmărește mecanismul ascuns, fin — cel diplomatic — al întreteserii cu mîgală și tenacitate a epopeii neașteptate, Abil cititor și interpret al documentelor scrise și figurate, Bradu le conferă o viață nouă, captivantă, avantajată de luminile anului 1977, ale contemporaneității, care asigură nu numai o necesară perspectivă și detașare temporală, ci și rigoarea impoziției științifice a discursului istorico-dramaturgic.

Hotărîrea scoate în evidență două părți aproape distincte: cea dintîi, bogată în informații relativ inedite (pentru literatură și artă), mișcată, inventivă ca soluții teatrale, de punere în relație a diverselor caractere și tipuri, o parte ce s-ar putea intitula „Pregătirea nevăzută a Independenței”; a doua, mai lentă și mai discursivă, cu interesele reconstituirii ale unor episoade patetice, dar cu un dialog mai puțin energic și proaspăt, din care nu lipsesc sloganurile, locurile comune, o parte ce s-ar putea intitula: „Bătălia, văzută, pentru Independență”. În ciuda acestui decalaj, *Hotărîrea* este un text dintre cele mai viabile din câte s-au elaborat pe tema Independenței. Un text sensibil gândit pentru teatru, propunînd regizorilor, actorilor și scenografilor — reale ocazii de expresivitate interpretativă, posibil de căutat și de găsit nu doar în pasaje denotative, ci și în sublinieri conotative, încărcate de sensuri multiple.

DOUĂ VARIANTE : LA ORADEA ȘI LA PLOIEȘTI

Paralela spectacologică Oradea/Ploiești este și perfect posibilă, și interesantă, deoarece pune în cumpănă forțe oarecum echivalente, începînd de la cei doi directori de scenă, amîndoi tineri, aparținînd aceleiași generații: Magda Bordeianu, la Ploiești, și Alexandru Colpacci, la Oradea. Alexandru Colpacci a asigurat o primă parte de o evidentă rigoare și omogenitate a raportului cuvînt-acțiune-cadru plastic, rezolvînd cu îndrăzneală eleganță colaborarea-călăuzire prin care s-a legat pe plan intelectual și afectiv de actori. El mai are și meritul de a nu fi supralicitat textul, evaluîndu-i și stabilindu-i mereu — în diversele scene și tablouri, luate ca unități mai mult sau mai puțin de sine stătătoare — măsura, ponderea ideologică-estetică exactă, lăsînd ca patosul lirico-patriotic să se degaje firească din scandarea fermă a însuși ritmului de trăire (sau retrăire) scenică, obținut.

Dincoace, la Ploiești, Magda Bordeianu a căzut în capcana aforistică sau parțial retorică a unor replici-cheie: pe temeiul acestora, persoanele istorice au devenit aproape ceea ce detesta Maiakovski, adică „propriile lor

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— Secția română

Data premierei: 17 aprilie 1977.

Regia: ALEXANDRU COLPACCI.
Scenografia: TH. CIUPE. Ilustrația muzicală: CORNEL POP.

Distribuția: NICOLAE BAROSAN (Alexandru); EUGENIA PAPAIANI (Maria); MIRCEA CONSTANTINESCU (Russel); SIMONA CONSTANTINESCU (Anca); EUGEN TUGULEA (Ion Bălăceanu); ION MIHNEA (M. Kogălniceanu); RADU VAIDA (Hans, Petru); JEAN SÂNDULESCU (BLOWITZ); GRIG SCHITCU (Ațașatul austriac, Tache); VALENTIN AVRIGEANU (Ațașatul german, Popescu); MARCEL POPA (Ațașatul francez, I. Brătianu); CORNELIU GHEBA, (Ațașatul englez, Ghica); NICOLAE TOMA (Murad); MARCEL SEGĂRCEANU (Ignatiev); ION ABRUDAN (Nehoda, Stuart); LAURIAN JIVAN (Rosetti); DOREL URLĂTEANU (Andrassy); ION MARTIN (Pavel); DIMITRIOS STEFANIDIS (Soldat I); MARIN MONOC (Soldat II). În alte roluri: GIL CIMPEANU, GH. MEGLEA, GALL TIBERIU, PETRU OPRÎȘ, SILAGY IOSIF.

TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

Data premierei: 16 mai 1977.

Regia: MAGDA BORDEIANU. Decoruri: VITTORIO HOITIER. Costume: VINTILĂ FĂCĂIANU. Ilustrația muzicală: SIMI DUMITRESCU.

Distribuția: CORNELIU REVENT (Kogălniceanu); DUMITRU PALADE (Bălăceanu); OLGA DUMITRESCU (Anca); CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Alexandru); ELENA ALBU (Maria); I. ANGELESCU MORENI (Brătianu); GEORGE GEORGESCU (Anghel); ȘTEFAN CHIVU (Costache); VICTOR BUCURESCU (Tache); CORNEL CIUPERCESCU (M. Rosetti); ANDREI BURSACI (Andrassy); FABIAN GAVRILUTIU (Russel); ȘTEFAN CRISTIAN PISOSCHI (Stuart); NICOLAE PRAIDA (Murad); EFTIMIE POPOVICI (Ignatiev); GH. MIRCEA ARAMĂ (Ghica); HORIA GEORGESCU (Ațașatul francez); ALEXANDRU PANDELE (Ațașatul austriac); ANGHEL BRATU (Ațașatul englez); SEBASTIAN NISTOR (Ațașatul german); NICOLAE ILIESCU (Nehoda); MOT NEGOESCU (Hans); EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Blowitz); RADU DUMITRESCU (Petru); MARIUS IONESCU (Pavel); LUPU BUZNEA (Atilla); ION CIOCÎRLAN (Janacek).

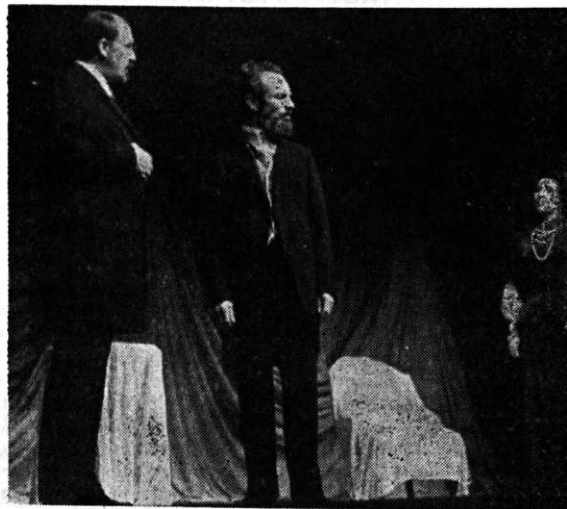
statui", începînd cu Kogălniceanu, pe cît de asemănător cu originalul fotografic, ca mască, pe atît de asemănător cu statuia din piața ce-i poartă numele, ca poză, mereu „călare“ pe fiece cuvînt, conștient că rostește — cu mol-dovenească solemnitate — propozițiuni defi-nitive, epocal: fenomenul a apărut de o pregnantă deosebită, datorită talentului lui Cornel Revent, interpretul, care a dat maxi-mă strălucire liniei gîndite de regizoare. Deși femeie, aceasta a înțeles, totuși, cu riscurile de rigoare să monteze un spectacol „viril“, băr-bătesc, care — presupun — i-a violentat întrucîtva propria, autentică, sensibilitate. Așa se întîmplă că regia sa abundă în ticuri mi-litärești (cazone, uneori), cu saluturi și exe-cuții de mișcări care mai de care mai con-forme cu regulamentul (din 1877, oare?), uitînd — mai ales în prima parte — domi-nanta jocului mai fin, al diplomației, al cu-liselor de cancelarie europeană, dominantă transmisă apoi, în linii frînte, excelențului tablou al „autoverificării“ lui Nehoda, ire-prensibilul ofițer austriac, de origine slovacă, dezmințit de propriii săi subalterni, dornici de libertate.

Conlucrarea cu pictorii-scenografi se echiva-lează: Colpaacci a știut să obțină de la Th. Ciurpe un decor ferm structurat, de o expre-sivitate esențializată, în ciuda unor simboluri neavenite, în timp ce decorurile foarte talen-tatului Vittorio Holtier, la Ploiești, apar, la rîndul lor, ca rezultat al unei analize plastice neduse pînă la capăt (bineînțeles, cu scilpiri de excepție). În sfîrșit, jocul actoresc, con-dus strict în partea întîi, mai ales, de Col-paacci, lăsat la Ploiești mai mult pe seama instinctului, cu ameliorări în partea a doua, diversificarea producîndu-se datorită, în pri-mul rînd, gîndirii și îndrumării regizorale.

Din distribuția orădeană, se cuvine să fie remarcate cu precădere interpretările cu totul expresive, în ordinea întinderii rolurilor, ale lui Mircea Constantinescu (un Russel vivace, plin de o inteligență prospetîme), Eugen Tu-gulea (un Bălăceanu măsurat, pătruns de gra-vitatea momentului și, totodată, cordial), Ion Măinea (cald, uman, simplu în erudiție, suge-rînd, iar nu ostentîndu-și menirea, în Kogălniceanu). Ion Abrudan (fără cusur în exteriori-zarea îngustimii „loialiste“ a ofițerimii de origine „minoritară“ din imperiul habsburgic, prin figura aproape halucinantă a lui Neho-da), Dorel Urășteanu (un Andrássy subtil, a-greabil partener de colocvii, „vieux garçon“, dar vigilant întru apărarea intereselor pe care le servește), Jean Săndulescu (tipul gazeta-rului internațional, blazat, cu candori disimu-late, cum este Blowitz), Laurian Jivan un pa-tetic și ardent Rosetti și, în sfîrșit, Marcel Segărceanu (Ignatiev) și Nicolae Toma (Mu-rad), reprezentanții celor două mari puteri încheștate în 1877—78. (De reliefat este, la



„Hotărîrea“ de Mircea Bradu — Teatrul Mu-nicipal din Pitești



„Hotărîrea“ la Teatrul de Stat din Oradea. Sus: Ion Miinea (M. Kogălniceanu), Eugen Tugulea (Bălăceanu) și Simona Constantinescu (Anca). Jos, în prim-plan: Eugenia Papaiani (Maria) și Ion Martin (Pavel)



aproape toate aceste realizări, contribuția regizorului, culminată în finisarea impecabilă a figurii lui Nehoda.)

La Ploiești, Dumitru Palade (și el un Bălăceanu de severă pondere), Olga Dumitrescu (siluetă agreabilă și afectuoasă, fără reproș, în Anca), Nicolae Praidă (Murad, elegant și umanist islamic), Eftimie Popovici (fals fioros în Ignatiev) și Andrei Bursaci (Andrassy). Nestingheritori, promovind la limită „elasa” rolurilor: Eusebiu Ștefănescu (Blowitz), Nicolae Iliescu (Nehoda) și perechea de frați, Petru și Pavel, sub înfățișarea lui Radu Dumitrescu, respectiv, Marius Ionescu.

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA

MĂRIA SA, POPORUL

de Tömöry Peter

Individualitatea unui scriitor, a unui dramaturg, în speță — atunci când intenționează să evoce un moment sau o figură de relief din trecutul patriei — se manifestă și prin alegerea temei, bazată pe un fel anume, personal, de investigare a surselor documentare și de tratare-interpretare a acestora. Centenarul Independenței s-a dovedit — ca „ocazie”, în sens goethean — o aniversare fecundă în motive apte să trezească la o nouă viață scenică întâmplări dintre cele mai diverse și chiar neașteptate, în directă sau mediată legătură cu războiul de la 1877. Dacă Horia Lovinescu, bunăoară (cu *Patima fără sfârșit*), a ajuns să se intereseze de cele trei generații ale unei familii de intelectuali ardeleni, luptători pentru neatrănarea și unitatea neamului, dacă pe Mircea Bradu (*Hotărârea*) l-a inspirat, cu precădere, consultarea arhivei diplomatice și parlamentare a vremii, Tömöry Péter s-a apropiat, cu pasionată scrupulozitate, de biografia, semnificativă, a pictorului Carol Popp de Szathmáry, născut la Cluj, dar naturalizat, încă din 1843, în Muntenia, participant activ la toate evenimentele politice și sociale care au dus la progres națiunea română, în secolul al XIX-lea. Autorul își definește lucrarea „cronică dramatică” (sau dra-

Data premierei: 12 mai 1977.

Regia: MÁTRAY LÁSZLÓ. Decorurile: WINTERFELD SÁNDOR. Costumele: VIRGIL MILOIA.

Distribuția: FABIÁN FERENC (Szathmáry Papp Károly); BÁNYAI IREN (Hahn Eliza, soția lui); VERTES JÓZSEF (Mihai Eminescu); CZEGÜ TERÉZ (Maricica Văcărescu); SINKA KÁROLY (Gheorghe Bibescu); LACZÓ GUSZTÁV (I. Heliade-Rădulescu); PUHALA ERNŐ (Petrache Poenaru); EBERGÉNYI TIBOR (Wallenstein Károly); SZABÓ KÁROLY (Pály Elek); KÖFALVY ISTVÁN (Tatăl lui Ieremia); BOGDÁN ISTVÁN (Spătarul Ghica); MAKRA LÁJOS (Nicolae Golescu); RAPPERT KÁROLY (Al. Dumitru Ghica); IZSÓ JOHANNA (Mama pictorului); GÁSPÁR MARIETTA (Prima soție a pictorului); BALÁZS ANTAL (Predescu); MÁTRAY LÁSZLÓ (David Rosenthal); KÁTÓ SÁNDOR (I. D. Negulici, Ion); SZÉLYES IMRE (Nicolae Bălcescu); PÉTERFFY LAJOS (Al. Ioan-Cuza); LACZÓ GUSZTÁV (Un țăran bătrîn); JANÓ JÁNUS (Mihail Kogălniceanu); SIMON GÁBOR (Nicolae Grigorescu). În alte roluri: FALL ILONA, W. PÉTER ÁGNES, KAITÁR ÁRPÁD, GHEORGHE MOȘOARCA, ROBERT STRUMBERGER.

matizată), termeni acceptați în mod pașnic de critică, mai ales după premiera *Danton*-ului camilpetrescian. Aproape întotdeauna, însă, o atare definiție invocă circumstanțe atenuante, sub raportul strict al elaborării dramaturgice, adică e menită să-l scuze pe autor că nu a adâncit conflictul și analiza psihologică sau că nu a făurit adevărate personaje, ci numai tipuri și caractere. Nici Tömöry, la drept vorbind, nu face excepție: *Măria Sa, Poporul* este o construcție „cronicărească”, în care faptele se înregistrează și se punctează cu fidelitate documentaristă, deseori cu o preocupare evidentă pentru alcătuirea plastică a imaginii de transmis scenei, fără a se ajunge, însă, la marile adâncimi ale sufletului omenesc. Nici chiar la acelea ale protagonistului, Carol Popp de Szathmáry, figură fascinantă, de artist-luptător, a unui veac romantic. Eforturile regizorului Mátray László de a revela frumusețea morală și intelectuală a eroului — în cadrul scenografic al lui Winterfeld Sándor, care a imaginat locul acțiunii ca pe un „burduf” de aparat fotografic, amintindu-ne, la tot pasul, că Szathmáry a prezentat, cel dintâi, dagherotipul în Țara Românească și, apoi, a funcționat ca „fotograf al curții” — au dus, fără îndoială, la o succesiune, adesea emoționantă, de confruntări între mentalitatea principilor

și crezul artistului, precum și la momente de solidaritate umană și națională pe redutele Grivitei, al căror maror sensibil, alături de Nicolae Grigorescu și de alți plasticieni, Carol Popp de Szathmáry a fost, și în calitate de corespondent de presă. Dar, aceste eforturi — susținute, în primul rînd, de interpretarea caldă, bărbătește nobilă, a lui Fűbián Ferenc, actor cu note personale cuceritoare — n-au zcos, totuși, eroul din bidimensionalitatea, scontată, a „cronicii” sau, dacă preferăm, a „frescei” istorice, înăuntrul căreia se perindă o amplă galerie de chipuri, mai mult ori mai puțin ilustre, ale epocii, de la prințul Bibescu la Bălcescu și la Nicolae Golescu, de la Al. I. Cuza și Mihail Kogălniceanu la Mihai Eminescu, care a găsit în Szathmáry o gazdă afectuoasă, în 1881. Interesul nostru, al spectatorilor, îndrumat tocmai în această direcție de către autor și colaboratorii săi, s-a concentrat, de aceea, asupra informației, a „restituirii” documentare, comunicate generos de Tömöry (pe temeiul cercetărilor lui Arvay Árpád), poate, cu excepția scenelor în care protagonistul își gravează mai adine

portretul, afirmîndu-și *credo-ul* artistic și politic, prietenia și hotărîrea de a milita pentru cauza adevărului și a dreptății poporului român.

Din abundenta listă de interpreți ce populează, rînd pe rînd, scena, am reținut silueta elegantă, subtilă, a lui Sinka Károly (Bibescu), feminitatea volitivă și polemică a Terézei Czégő (Maricica Văcărescu) și aceea, mai calmă, mai gingașă, a Mariettei Gáspár (prima soție a pictorului), incisivitatea aparițiilor lui Makra Lajos (Golescu), Péterffy Lajos (Al. I. Cuza), Laczó Gusztáv (țăranul bătrîn).

Eliberat de povara documentării, Tömöry Péter, vînd, ar putea să-și prelungească strădanii într-un reînnoit și aprofundat studiu dramaturgic, spre definirea estetică mai completă a personalității lui Carol Popp de Szathmáry, asupra valorii și semnificațiilor căreia scriitorul ne-a atras cu îndreptățire atenția, prin *Măria Sa, Poporul*, „curriculum vitae” interesant și dens al unui artist și patriot autentic.

Florian Potra

SCENOGRAFIE

T. Th. Ciupe:

Decor

pentru „Maria și copiii ei”

de Osvaldo Dragun la

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

Eroica din Buenos Aires (cum se mai numește piesa) indică cititorului de literatură latino-americană apartenența sa la realismul fantastic.

Acesta este și punctul de plecare al scenografiei semnate de T. Th. Ciupe la spectacolul brașovean. Scenografia spectacolului este un „simulacru”, figurarea unui spațiu social nefamiliar, exotic, prin intermediul reprezentărilor plastice despre acel spațiu. Fundalul este dominat de o imagine care amintește pictura muraliștilor mexicani Orozco, Siqueiros, Rivera.

În mijlocul scenei, în fața cortinei de fundal, se ridică un cort-baldachin, în genul celor plantate în circuri, la intrarea în arenă, pentru a ascunde preparativele, deloc spectaculoase, dinaintea aparițiilor.

Așadar, decorul a fost conceput de către regizor și scenograf ca o „cutie cu minuni”,

în care participanții intră, reprezintă și ies. Ce este dincolo de poalele baldachinului nu privește spectacolul, desfășurat *la vedere*; nu e vorba, aici, de o căutată subtilitate de interpretare atribuită acestui element de recuzită scenografică; dacă, într-o scenă italiană, intrarea în cutie — fie, aceasta, o ușă, un portic sau o particularitate topografică (movilă de pămînt, copacii unei alei etc.) — face parte din cadrul natural al conflictului, în decorul *Eroicii de Buenos Aires*, intrarea-baldachin nu mimează naturalul, ci „naturalizează” artificul convenției.

În final, peste strălucirea nemaipomenitelor întâmplări pogoară, încet, o uriașă pasăre albă, cu aripile larg desfăcute: un „Duh sfînt”, de muclea, ce aduce în sufletul Mariei o falsă pace și liniște.

Această ultimă imagine, impresionantă, este un procedeu regizoral de demascare, prin grotesc, a artificului de procedură literară.

Semnalam o inconsecvență scenografică: recuzita de carnaval, cu care intră clienții cumpărători de confeti de la dugheana Mariei, este și inexpressivă, și lipsită de plasticitate; ceea ce face ca întreg momentul să coboare, ca valoare, mult sub linia, de înaltă ținută artistică, a spectacolului.

Paul Cornel Chitic