

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

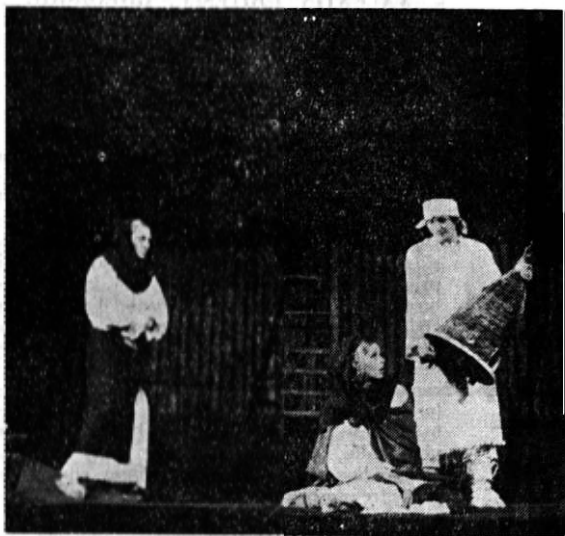
TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

MUNTELE

de D. R. Popescu

Muntele, noua piesă a lui D. R. Popescu, surprinde: tema, subiectul, eroul ies din sfera de preocupări, din universul de probleme, imagini și fapte care agită și populază opera sa dramatică. *Muntele* este o piesă cu un timbru aparte și, aparent, fără rădăcini comune cu bogata, luxuriantă țesătură dramatică a totalității scrierilor sale teatrale. Dar lipsa de legătură e aparentă, fiindcă o lectură atentă ne relevă, în stralutul subteran al întregii sale dramaturgii, o comună pledoarie pentru păstrarea valorilor etice, aceeași pasionată intransigență în analiza problemelor politice. Pe de altă parte, D. R. Popescu nu se află la prima sa piesă de inspirație istorică: *Două ore de pace* (incursiune semnificativă în documentele războiului pentru independență) și mai vechea *Cezar, măscăriciul piraților* (parabolă cu tleciri contemporane) sînt scrieri pe teme de istorie, cu personaje legendare, preliminare, exerciții care premere *Muntele*.

Muntele este vatra lui Zamolxis; „muntele etern verde și nepieritor”, sălașul spiritualității invincibile, simbolul permanenței geților și urmașilor lor. „Muntele ce se înalță peste zăre”, același, atunci, ca și acum, este liantul dintre timpul străvechi, al epo-



Rozina Cambos (Andra), Carmen Petrescu (Sado) și Horațiu Mălăele (Dromichaïtes), într-o scenă din spectacol

sului, și prezentul nostru. Fiindcă piesa, la hotarul dintre legendă, istorie și actualitate, ne propune un discurs dramatic, esențial politic, despre principiul înțelegerii între popoare, despre dreptul apărătorului, incriminarea agresorului, despre criteriile etice în știința guvernării. Purtătorul de cuvînt este regele scit Dromichaïtes — conducătorul geților din nordul Dunării — iar interlocutorul său, fostul general al lui Alexandru, diadohul macedonean Lisimah.

Data premierei : 15 iunie 1977.

Regia : EMIL MANDRIC. Scenografia : DIMITRIE SBIERA. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR, SERGIU ANGHIEL.

Distribuția : HORĂȚIU MĂLĂELE (Dromichaites) ; CORNEL NICOARA (Riborasta) ; ROZINA CAMROS (Andra) ; CARMEN PETRESCU (Sado) ; MIHAI CAFRIȚA (Seuthes) ; ION MUSCA (Becos) ; TRAIAN PĂRLOG (Argilos) ; CORNELIU DAN BORCIA (Lisimah) ; RALUCA ZAMFIRESCU (Bidia) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Bambalon) ; EUGEN APOSTOL (Klearchos) ; EUGENIA RALAURE, MARIA TESLABU, GEORGETA CACEVSCHI, TATIANA IONESI, SILVIA VAIS, LUIZA NEMTEANU (Femeile gete) ; MIRCEA BIBAC, LEONARD BOICU (Muzicantii) ; CONSTANTIN GHENESCU, FLORIN MĂCELARU, GHEORGHE DĂNILĂ (Geții) ; RADU DOBÎNDĂ, VALENTIN URITESCU, GHEORGHE BIRĂU (Macedonenii) ; TUDOR PANDUBU, DUMITRU PANDURU (Garda lui Dromichaites).

Narațiunea e simplă și are cursivitatea logică a relatării din manualul de istorie : sintem la curtea lui Dromichaites, în jurul anului 300, la al doilea atac armat peste Dunăre al macedonenilor. Satrapul Lisimah și întreaga sa oaste sînt capturați, învinși prin strategia geților, care constă în înfometarea și înșetarea dușmanului. La cetatea Helis, înconjurat de oamenii săi, regele geților îi dă acestuia o elocventă „lecție de morală”, în termenii filozofiei și eticii superioare a strămoșilor noștri, oameni ai roadelor pămîntului, preocupăți de roitul albinelor și de meșteșugul olăritului, de știința vinăritului, de mersul stelelor și al norilor. D. R. Popescu a așezat în efigie cunoscuta istorisiră despre ospățul oferit de regele apicultor Dromichaites trușășului, dar învinsului Lisimah, convertind această imagine de Epinal într-o strînsă, inteligentă și artistică demonstrație a principiilor politice și a eticii relațiilor internaționale, cum am spune noi, azi. Miezul dramatic al scrierii rezidă în prețioasa idee că oamenii trebuie să se înfrunte prin forța ideilor și nu a armelor, cumpănirea, înțelepciunea, zidirea morală fiind temelia vieții geților.

Piesa încorporează aceste teze în imagini limpezi, iscusit elaborate. *Muntele* este un aliaj omogen de construcție mitică și de epos popular, în care izvoarele folclorice, riturile străvechi, se interferează cu teze de politică și istorie. Din timpuri imemorabile, pe aceste meleaguri ceremonialul vieții se prezintă învăluit într-o fabulă intelectuală, expunerea raționalistă are un intens fior liric, rama

poetică a acțiuni include o vizibilă morală didactică. Prevalență, însă, filonul poetic al scrierii : un adevărat șuvoi de metafore, invocări lirice și imprecatii tragice inundă acțiunea, contopind, în canavaua verbală, discuțiile socratice și învățăturile tradiționale. S-ar putea spune și s-a spus că piesa are porțiuni discursive, un anume demonstrativism al conceptelor și, aș adăuga, un paralelism, netransfigurat prin ficțiune, între legendă și actualitate. E adevărat, dar, în ciuda acestor oscilații compoziționale, *Muntele* rămîne o operă de referință pentru drama istorică, pentru tezele acestei dramaturgii, angajată în celebrarea și glorificarea virtuților strămoșești : celebrare efectuată într-o scriitură de fină ținută intelectuală, în consens cu dramaturgia contemporană, care tratează istoria și ziua de ieri ca pretext al dezbaterii despre prezent și ziua de azi, cu un bun-gust al replicii în care e veșnic prezentă ironia, cu o tensiune a dialogului obținută din subtextul trimiterilor și din comentariul implicit, din balansul dialectic dintre faptele demult trecute și experiența noastră prezentă.

Muntele este o piesă de referință și datorită staturii spirituale a eroului ei central, Dromichaites înfățișându-se ca un personaj de avergură, erou exemplar în dramaturgia noastră de prospectare istorică, personaj care se alătură lui Petru Rareș al lui Lovinescu, Viteazului lui Paul Anghel; Dromichaites intră în galeria de „mărețe umbre”, figuri care ne ajută să înțelegem mai bine sensurile istoriei și factorii permanenței noastre pe acest pămînt.

Pe scena Teatrului Tineretului de la Piatra Neamț, *Muntele* se înfățișează ca un mare spectacol. Emil Mandrie, director de scenă avizat, bun cunoscător al climatului mitic-istoric-cultural din magma căruia e țîșnită piesa, a construit o reprezentație armonioasă, multifuncțională, elaborată cu precizie în toate compartimentele ei, centrată ferm pe demersul ideilor, preocupată de sublinierea concluziilor. Alături și colaboratori experimentați — Dimitrie Sbiera (scenografie), Dorin Liviu Zaharia (muzică), Adina Cezar și Sergiu Anghiel (mișcare scenică) — regizorul a dirijat și a vegheat înălțarea construcției teatrale, contopind într-o singură imagine unitară curtea regelui apicultor, riturile fundamentale, nașterea, nunta, moartea, exprimatele dramatice-folclorice, în cînt și dans, de factură arhaică și proto-arhaică, și fabula pronriu-zisă. Fabulă pe care o deschide și o încheie o frumoasă, poetică și ilustrativă proiecție a „inelului de la Ezerovo”, seculă de aur a cărei inscripție, datată cu aproximație ca fiind din sec. V î.e.n., se numără printre puținele urme scrise tracice : scrierea tracă, în alfabet elin, tradusă și pusă pe muzică de adesea inspiratul creator de melosuri Dorin Liviu Zaharia, devine leit-motiv al montării, punctînd cadențele acțiunii prin frumoase scandări și euritmii. Poate, o mai severă selecție a acestor intrării coregrafice-illustrative sau încărcarea lor cu o funcție dramatică mai intensă ar spori eficiența lor



Reprezentatie armonioasă, multifuncțională, „Muntele” e un act de cultură teatrală al stagiunii

spectaculară, impactul asupra spectatorilor. În același spirit, ușor aglomerat ni se pare și universul scenografic, abundind în obiecte scenice-semn redundante; decorul pornește de la o replică din text: „Țara ta e ca o casă”. Sint cuvintele Bidiei, fiica lui Lisimah, adresate lui Dromichaites; și, într-adevăr, sîntem în „curtea” marelui scit, curte împrejmuită de garduri de nuiele, bătătură pe care se află masa olarului și vatra cu tăciuni, altar stilizat de la care pornesc invocările și blestemele, idee de decor metaforic, dar pierdută în transpunere, arătîndu-se mărunțită, lipsită de zborul către simbol și, prin aceasta, scăzînd funcția solemn-generalizatoare a cadrului. În acest context plastic, parțial realizat, actorii, în schimb, dirijați cu fermitate spre un joc suplu, deopotrivă realist, descriptiv, și epic, demonstrativ, recrează lumea de fapte a piesei, universul ei fabulos, legendar, evasimitologic, și subliniază trimiterile, numeroase, spre actualitate, referirile, abundente, la prezent. Centrul de greutate al spectacolului se află în ideile expuse și în concluziile trase de Horațiu Mălăele, în surprinzătoarea, inedită și admirabila interpretare pe care acest tînar actor excepțional i-o dă lui Dromichaites: un conducător fraged ca vîrstă și copt la minte, un rex posedînd marile însușiri naturale ce-i dau dreptul la putere; putere pe care o exercită cu autoritatea calmă a inteligenței, cu echilibrul unei gândiri profunde, cu pasiunea pentru triumful valorilor morale ale poporului său „de barbari”, infinit superioare principiilor agresorilor așa-zis civi-

lizatori. Firește, e memorabilă scena ospățului-confruntare de moravuri și etalare de „Weltanschauung”, festinul sălbaticilor macedoneni și cina cumpătaților sciti, scenă dominată de savuroasa ironie și de blînda înțelegere a lui Mălăele-Dromichaites; la fel cum se rețin și alte momente conduse de el: convorbirile „diplomatice” cu trădătorul Bambalon (Paul Chiribuță), povețele adresate, cu disimulată răbdare, obtuzului său aghiotant (Argilos (Traian Pârlog) sau îndeletnicirile domestice, săvîrșite cu nespusă, fermecătoare seriozitate și iradiînd o undă de mister magic. Colectivul de la Piatra Neamț se exprimă întotdeauna ca o echipă, dat confirmat din plin și în această reprezentatie, în care joacă, cu egală pasiune și verificat profesionalism, indiferent de întinderea și de importanța rolului, actorii mai noi, alături de veterani. Compozițiile sînt, cu puține excepții, minuțioase, bogate în conotații caracterologice. Rozina Cambos, bătrînă și atotștiutoare femeie-mamă, preoteasă a naturii; Cornel Nicoară, sftnic înțelept, purtător al tainelor sufletului, astrului și pămîntului; Carmen Petrescu, tînăra soție credincioasă semînției sale; Eugen Apostol, oștean las, putrezit la fire și la măsele; Paul Chiribuță, emisar ticălos, vîndut trufiei de a stăpîni; Eugenia Balaure, femeie getă doar trecătoare prin scenă, ca și Florin Măcelaru, Constantin Ghencu, Gheorghe Dănilă, bărbați geți, ca și Valentin Urtescu, Gheorghe Birău, ostași ai lui Lisimah, exemplifică, prin personaje sau prin simple apariții, buna școală de actorie care se practică pe scindurile de la Piatra

Neamț. Cuvinte mai puțin bune se pot spune, cu părere de rău, despre cunoscuții actori Traian Pârlog și Corneliu Dan Borcia, care și-au schematizat personajele: monotonia înfruntărilor prin urlet, înfățișate de cel dintâi, în chipul militărosului și fătarnicului get Argilos, sărăcia de nuanțe, unilateralitatea culorii negre, în portretul făcut lui Lisimah de cel de-al doilea, scad vizibil din valorile conflictului. O prezență ușorică are și Raluca Zamfirescu, în rolul fiicei diadobului, un rol decorativ, dar bogat în semnificații subtextuale. Dincolo de aceste considerații de amănunt, se reține faptul că *Muntele*, premiera absolută a piesei lui D. R. Popescu pe scena de la Piatra Neamț, se înscrie printre actele de cultură teatrală ale stagiunii și în rândul succeselor acestui teatru, care își menține, cu neștirbită consecvență, statutul de rampă de lansare a talentelor.

Un cuvânt merită frumosul program de sală al spectacolului, bogat documentat, elegant ilustrat și util înzestrat cu un glosar de termeni istorici (redactor, Paul Fîndrihan), atestînd profesionalismul și conștiința meseriei, existente, prin tradiție, la Piatra Neamț.

Mira Iosif

IARNA LUPULUI CENUȘIU

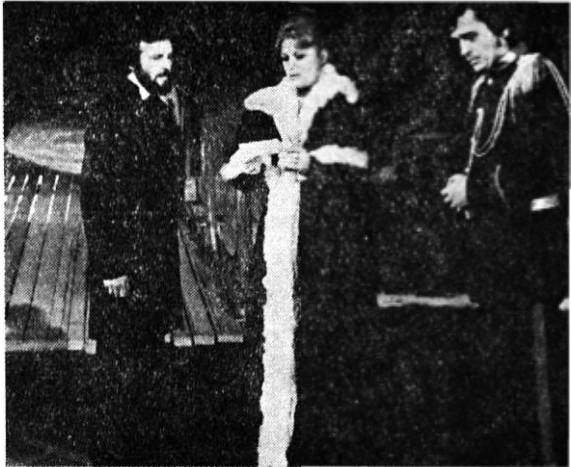
de I. D. Sîrbu

I. D. Sîrbu e înclinat, ca dramaturg, să subordoneze fapta și situația dramatică ideii care le fecundează și le domină. Are, prin formație, voluptatea filozofării și, ca atare, îi este proprie o anumită predispoziție spre discursiv și — în acest chip — spre descoperirea esenței și spre descifrarea semnificațiilor conflictuale. De aici, adesea, elementele fabulei și liniile ei de întrepătrundere și de desfășurare sînt plasate pe un plan ipotetic, destinat, pare-ă, să instrumenteze și să faciliteze o demonstrație, mai degrabă decît să ofere o imagine, prin ea însăși grăitoare, a lumii. E ceea ce se petrece și cu această *Iarnă a lupului cenușiu*, prilejuită de cinstirea anului 1877 și a eroilor lui, cuceritori ai Independenței noastre de stat. Lucrarea nu e, propriu-zis, ceea ce se cheamă o dramă de evocare a istoriei. Ea dezbate (filozofează) pe marginea momentului evocat. Dezbate asupra necesității — și justetei — istorice a prezenței națiunii române pe frontul de luptă, în acel an de răscruce a devenirii ei; dezbate și asu-

pra necesității — și justetei istorice — a poporului turc de a trăi, la rîndu-i, experiența grea a acestui an, și pentru el an de răscruce, de regăsire cu sine, cu realele lui latențe și orizonturi, încă vag desenate, dar decisive pentru viitorul lui — politic, social, uman. Dezbate asupra sensurilor mari, esențiale, înalt etice, ale istoriei, în genere, și ale meandrelor ei dialectice. Dezbate asupra omului purtător de elan și de virtuți istorice și dezbate asupra raporturilor, aparent, în afara istoriei, dintre oameni, cu tot ce încleștește aceste raporturi — pasiuni, interese, corupție, minciună, ură...

Morala de toate zilele se întretese, în aceste raporturi, cu constrîngerile circumstanței și cu convențiile rațiunilor de stat; stările și atitudinile afective intră în coliziune cu sentimentele care dimensionează și definesc omul din perspectiva îndatoririlor lui supreme (acestea, indiscutabile) față de patrie, față de cîinste și de demnitate; din perspectiva modului în care conștiința lui li se supune. Autorul imaginează, drept loc de desfășurare pentru aceste dezbateri, un spațiu parabolic sau, mai precis (fiindcă, totuși, e vorba de momentul real al încleștărilor din '77), un front parabolic (casa unui armator din portul Burgas), neutru, în aparență, față de ideile și de personajele centrale care se înfruntă, în fond, însă (pe un al doilea strat al dramei), implicate, din plin interesate de evoluția și de dezlegarea conflictului. Timpul dezbaterii este, și el, un timp parabolic, aparent neutru, cu toate că și acesta trimite, cu legitimitate artistică de a crea tensiunea unui timp-limită, la momentul în care, departe, pe frontul decisiv de la Plevna, Osman își preda sabia ostașului român. Intriga esențială, demonstrativă, care desfășoară, mai degrabă, o pledoarie pentru dreptatea și pentru libertatea națională și socială a poporului român și, în același timp, pentru dreptatea națională și socială a popoarelor, în genere, e complicată de o fabulă subsidiară, am zice, parazită (de natură nu numai să fie privită în ea însăși, ca o dramă-anexă, dar, mai ales — fiindcă ei i se rezervă privilegiul acțiunilor concrete —, de natură să îndepărteze nucleul generator al dramei de bază de sfera de interes a celui ce o urmărește). E drept, din punctul de vedere al faptelor de viață, al climatului și al moravurilor, menite să dea substanță și greutate revelatorie ideilor enunțate, construcția acestei drame supraetajate ar putea să se justifice. Atît, doar, că ea înmagazinează prea din abundență, și în contradicție cu gravitatea problematicii atacate, recuzită melodramatică, efecte teatrale de tip polițist (cineva îl numea rocambolesc); de multă vreme ieșit din uz, pentru a nu stînjeii, ba chiar a pune sub semnul îndoielii forța de convingere și de emoționare a argumentelor efectiv dramatice ale piesei. E păcat; nu numai fiindcă linia de autenticitate a conflictului e primejduită, astfel, de o invenție livrescă fără acoperire artistică re-

...nă, dar și fiindcă această invenție restringe — venind, paradoxal, împotriva propriei voințe a autorului — la un caz mărunț din culisele istoriei, ba, chiar sfîrșește prin a pune în paranteză aria de cuprindere a dramei efective (care pune însăși istoria, cu sensurile și perspectivele ei, în discuție). Nu mai vorbim că și dispoziția stilistică a verbului autorului — larg discursivă, dar nu lipsită de o caracteristică vibrație dialectică și de combustie patetică — se lasă anevoie receptată, datorită excesului de situații digresive ori incidente, datorită „surprizelor“ chemate să lege țesătura dramei, dar, în realitate, lucrind la destrămarea ei. Păcatul a ieșit mai clar în lumină pe scenă, pe cele două scene (a Naționalului timișorean și a Teatrului Dramatic din Brașov), care, neîndoios, au fost captate de incontestabilele însușiri literare ale lucrării, ea și de tipul, oarecum nou, de dramă istorică, pe care I. D. Sirbu o propune, și au ținut, fiecare dintr-un unghi propriu de înțelegere, s-o valorifice.



Scenă între Ion Cocieru (Andrei), Lucia Doroftei-Moll (Elena) și Traian Buzoianu (Abdul), în spectacolul Teatrului Național din Timișoara

■ TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

Data premierei: 10 mai 1977.
Regia: EMIL REUS. Scenografia:
DOINA ALMAȘAN POPA.

Distribuția: ION COCIERU (Andrei); LUCIA DOROFTEI-MOLL (Elena); TRAIAN BUZOIANU (Abdul); MIRON ȘUVĂGĂU, DANIEL PETRESCU (Iusuf); EUGENIA CREȚOIU (Esmé); ANA IONESCU, GRETE AVRAM (Fathimé); GHEORGHE STANA (Ali); HORIA IONESCU (Husein); MIRCEA BELU (Lisieux); ION HAIDUC (Tudor Luncanu); GHEORGHE PĂTRU (Ismail Hamdi).

Regizorul Emil Reus a văzut vast deschise limitele dramei, spre concluzii care să implice, și în timp și în spațiu, evenimentele evocate. Scena lui s-a dorit imaginea-simbol a Imperiului otoman, ca atare, „bolnav“ de propria lui, îndelungă și necenzurată, măreție opulentă, trufașă pînă la orbire de putere a lui aparentă, măcinată și minată, însă, sub aparențe, de contradicții cruciale, de fenomene dezintegratoare — de la mijirea unei conștiințe răsturnătoare a inertiilor feudale la adîncirea sentimentului de alienare și de frustrare, chiar și în rîndul slujitorilor sistemului, pînă la instituționalizarea moravurilor stăpînite de violență și de corupție. Viziune, poate, interesantă, dar exagerat cutezătoare, cînd, în același timp, ea se doarește și supușă termenilor imediați ai piesei, ai anecdoticii sale. Scenografia Doinei Almă-

șan Popa (de obicei, inspirată și bogată în utile sugestii), a fost, de astă dată — poate, fatalmente — nedecisă, ca să nu zicem echivocă; a jucat între ispitele abstracției și cele ale culorii locale de epocă și a fost, mai ales, rebarbativă și greu de înțeles, cînd, peste acest joc, a așezat, pe podium, ca să domine atmosfera și acțiunea, un uriaș și insolit instrument de tortură... a fanteziei spectatorului. Pe de altă parte, decorul ei este, din punct de vedere funcțional, nedeterminat — și prag spre infinitul marin, și spațiu de desfășurare, în claustrare, a acțiunilor dramatice, în sine. Hibridul scenografic a fost, apoi, vrînd-nevrînd, exacerbat de imposibilitatea protagoniștilor de a lega o relație efectivă și edificatoare pentru ei (deși formula schimbului de replici este, la I. D. Sirbu, și aici, ca și în celelalte scrieri ale sale, camerală, strînsă, greu dilatabilă). Puși să evolueze într-un cadru abstract și chemați, așa fiind, să se „abstractizeze“ ei înșiși, interpretării și-au compus, fiecare în parte (cu vădite eforturi de a nu se pierde... în spațiu), rolul respectiv, dar n-au izbutit decît rareori să închege un sens solidar, elocvent, dramatic, evoluției lor. Cu excepția lui Ion Cocieru, ca mesager al convingerilor patriotice românești, și a lui Miron Șuvăgău, ca exponent al bunului-simt și al înțelepciunii hitre orientale, care au avut șansa unor funcții dramatice, prin ele însele, grăitoare. Ion Cocieru și-a putut, astfel, pune în valoare o anumită delicatețe particulară, în gestul și în cuvîntul ferm ce-i reveneau, iar Miron Șuvăgău, fructifică discretele, dar bogatele lui resurse comice. Cronicarul regretă împrejurările în care e nevoit să treacă eforturile actorilor și calitatea acestor eforturi într-o formulă finală, globală, de onorabilitate. Cerem iertare că o facem acum, amintindu-ne, de-a valma, de Lucia Doroftei-Moll, de Eugenia Crețoiu, de Ana Ionescu, de Traian Buzoianu, de Gheorghe Stana, de Gheorghe Pătru...

MICUL INFERN

de Mircea Ștefănescu

Data premierei : 29 aprilie 1977.

Regia : TUDOR FLORIAN. Scenografia : DOINA SPIȘTERU.

Distribuția : ION JUGUREANU (Andrei Rudeanu) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Elena Rudeanu) ; MIRCEA ANDREESCU (Abdul Hamdi) ; PAUL LAVRIC (Iusuf) ; ZOE MARIA ALBANI (Esmé) ; MELANIA NICULESCU (Fathimé) ; DAN DOBRE (Ali) ; MIRCEA BREAZU (Husein Akabian) ; GEORGE FERRA, MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Tudor Luncanu) ; LEONTE MOȘOIU (Scribul).

La Brașov, *Iarna lupului cenușiu* (ușor modificată, în scenele de deznodământ) a fost privită nu în elementele ei de suprafață, așa zicând expansive ; tinărului director de scenă Tudor Florian i-au vorbit mai mult miezul de foc al piesei, liniile ei de forță, cele în care un vechi și puternic imperiu se înfruntă cu o tinără națiune ajunsă la conștiința puterii de a-și afirma, independentă, personalitatea. Ceea ce s-ar numi acțiunea de culoare a fabulei a fost nu epurată, dar trimisă. oarecum, spre periferia structurii spectacolului, în subordinea dezbaterii istorice și umane, în jurul căreia se încheagă și prin care conflictul de bază al piesei dobândește semnificație. Așa fiind, accentele spectacolului (deschis de scenografia Doina Spișteru pe o cald-oriental luminată intimitate, realizată din sobre și elegante linii sugestive și dintr-o dominantă de negru lăcuit) cad, cu precădere, pe rezonanța cuvântului, pe dinamica și pe realizarea dramatică a schimbului de idei și de atitudini, așadar, pe actori și pe relaționarea lor. Se stabilește, astfel, oarecum maniheic, din capul locului, o izbitoare distincție ierarhică între roluri. Ceea ce, evident, e cel puțin o eroare de concepție, dar ceea ce nu determină, neapărat, și judecățile noastre.

Virginia Itta Marcu se detașează, în acest context, prin prestanță rafinată și prin feminitate caldă, dublind, cu patos reținut, linia declarat patetică — nu, însă, grandilocventă — pe care și-a construit Ion Jugureanu rolul său de stegar al cauzei independenței naționale. La polul opus, Mircea Andreescu îmbină, într-un fericit dozaj, duritatea expresiei și amarul tonului, cerute de dilema corneilleeană în care se află ; iar Paul Lavric — raisonneur cu duhul blindeții lui Kadir și cu duhul umorului antonpannes — a creat binevenite momente de relaxare, într-un spectacol de certe virtuți profesionale.

Fie și cu *Micul infern*, fie și cu această comedie blajină, dojenitoare, și... iertătoare, cu dantele vechi și cu parfumuri de pe vremea bunicilor noștri, bine că Mircea Ștefănescu e prezent pe o scenă bucureșteană. Piesele decanului de vîrstă al dramaturgilor noștri (peste puțin, Mircea Ștefănescu va fi octogenar, ce vîrstă splendidă !) se joacă mult în țară, iar cînd numărul anilor maestrului se va rotunji, vom sărbători evenimentul la premiera *Cărutei cu paiețe*, pe scena Naționalului. Deocamdată, ca un preludiv la o sărbătorire care poate fi și a unei jumătăți de veac de scris închinat teatrului, vedem, la Teatrul „Nottara”, *Micul infern*, piesă a surisului, creată cu trei decenii în urmă. De ce am nevoie de toate aceste trimiteri la calendar ? Mai întîi, pentru a omagia durată. A pune mina pe condei la tinerete și a-ți ține, netremurător, pînă în anii senectuții, iată un fapt demn de o înaltă stimă, care ne arată că izvorul inspirației nu e amăgitor. A scrie *Micul infern* în primii ani de după război și a o vedea jucată azi, dar nu smulsă, binevoitor, din uitare, ci mereu jucată, mereu reluată, și nu în marginea repertoriului, și nu în serii scurte de spectacole trimise repede în magazia de costume și decoruri, iată un semn de longevitate care ar pune pe gînduri și cea mai acru-sceptică judecată critică. Nu e greu de explicat succesul constant al acestei piese: ea ne vorbește despre viața conjugală, despre bucuriile, necazurile, șovăielile, poticnelile, stagnăriile căsniciei, despre drumul în doi, șerpui-

Data premierei : 24 iunie 1977.

Regia : MIHAI BERECHIET. Decorurile : MIHAELA DEMETRIADE. Costumele : LIDIA RADIAN. Muzica : H. MĂLINEANU.

Distribuția : ION DICHISEANU (Sotul) ; LUCIA MUREȘAN (Soția) ; DORIN MOGA (Curtezanul) ; SILVIA DUMITRESCU-TIMICA (Soacra) ; ȘTEFAN RADOȘ (Doctorul) ; EMILIA DORRIN (Secretara) ; ION SIMINIE (Ordonanța).



Silvia Dumitrescu-Timică domină reprezentația...

tor, prin viață, ea ne reamintește adevăruri simple despre o parte a existenței noastre, ea înfățișează micul infern al soților, mic infern cu ghilimele, mic infern confortabil, mic infern strașnic apărât de soți, mic infern din care soții nu vor să scape, mic infern în care un al treilea (sau o a treia) ar dori să coboare, mic infern prevăzut cu soacră și, firește, cu prieten îndrăgostit, devotat și resemnat. Mic infern? Mai degrabă, Eden, așa cum îl înțeleg doi soți foarte obișnuți, ba chiar banali, care ne sînt simpatici, în simplitatea lor spirituală, fără să ne fie dragi din cale afară. Timpul, iată, și-a spus, și el, cuvîntul, anii scurși de cînd a fost scrisă piesa ne-au înălțat pe alt plan de înțelegere a vieții și, dacă eroii comediei nu ne sînt dragi din cale afară, cum spuneam, păcatul e al lor, nu al nostru, al lor, pentru că duc o viață fără orizont, pentru că universul lor e strîmt, pentru că nu-și dorește decît să îmbătrînească împreună și nu regretă decît tinerețea.

Dar, se ne înțelegem, nu le pune nimeni în seamă un păcat fără de iertare, pentru faptul că s-au iubit și că și-au apărât dragostea. În existența aceasta fără alte orizonturi, ei au micul lor ideal de puritate și, vorbind iarăși despre timpul scurs de la data nașterii piesei, să nu scăpăm din vedere climatul etic în care s-a născut și s-a zbatut să trăiască dragostea celor doi. Așa văzută, căsnicia aceasta, în lunga ei trăinicie, ne apare ca un ideal moral îndrăzneț, chiar nonconformist, pentru vremea aceea. Toate astea n-ar însemna mai nimic, dacă Mircea Ștefănescu n-ar fi și un iscusit

teșugar, cu scrisul sprinten și sagace, portretist de finețe, de culori pastelate, blinde, dar și de linii iuți, tăioase, după caz.

Mihai Berechet arată că a înțeles bine această lume, spectacolul lui are un ce nostalgic, poate, după simplitatea pură a relațiilor de dragoste. E și multă căldură din partea regizorului, deși realizarea sa de la Teatrul „Nottara” cuprinde ideea, nedisimulată, a satirizării acestui univers meschin, rupt de realitatea dură a epocii. Silvia Dumitrescu-Timică domină reprezentația, cu admirabila interpretare a rolului Soacrei, matusalem cu crinolină și aperitiv; Ion Dichiseanu e Soțul, fermecător, în prima parte, crai tomnatic, într-a doua, bătrînel cu tabieturi, în a treia parte, mereu mai bun de la o parte la alta, dovedind că se desprinde de condiția lui îngustă de june-prim și că poate aborda, cu egală reușită, compoziția. Lucia Mureșan e Soția, cochetă fără să fie frivolă, înțeleaptă cu grație, senină. Ștefan Radof e Doctorul, prieten suspinaător, tolerat ca o inocentă mascotă: cam șters, cam monoton. Dorin Moga înfățișează, cu haz, un curtezan, Emilia Dobrin încearcă, fără har, să înfățișeze o secretară. Ion Siminin e Ordonanța, omul de casă, sluga necăjită, calul de bătaie al Soacrei, și e, din toate, cît trebuie.

Decoruri simple, sugestive, costume elegante, rochii foșnitoare, desprinse din revistele de modă ale vremii, melodii ieșite, parcă, din pîlnia gramofonului, întregesc o reprezentație care se înscrie în zona de destindere a stagiunii.

DICTATORUL

de Al. Kirîțescu

Data premierei : 2 mai 1977.

Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : MIRCEA RIBINSKI. Muzica : IOSIF HERȚEA Traducerea : AMALIA KRONENFELD și ȘULIM RUBINHER.

Distribuția : ALBERT KITZL (Primul) ; CAROL MARCOVICI (Stan Boldur) ; BEBE BERCOVICI (Vou Würth Langeburg) ; RUDY ROSENFELD (Coty Adam) ; SAMY GODRICH (Inspectorul Profir) ; LUCIA MAIER (Soltana Tuțubei) ; TRICY ARRAMOVICI (Lila) ; LENA MORARU (Mati) ; IRINA DALL (Femeia în doliu) ; ADRIAN MANDEL (Agentul I) ; DAN SCHLANGER (Agentul II) ; BEATRICE STEINMETZ, NUȘA PONGARTZ-STOLERU, MIHAELA KBEUTZER-MARCOVICI, MAGDALENA KLEIN (Femeile îndoliate).

T.E.S. și-a încheiat, pe tăcute, stagiunea cu o premieră neobservată de către presa și de către opinia teatrală a Capitalei. Vina o poartă în primul rând teatrul, care după luni de muncă, efort și pregătire se rezumă la seara premierei și, poate, la încă două reprezentații... Obiceiul s-a împămîntenit și pe alte scene bucureștene, care-și sting reflecțiile după prima ieșire a spectacolului în lume, și oricât de diferite și de justificate ar fi argumentele ce însoțesc acest insolit procedeu, faptul ca atare rămîne pe deplin reprobabil. Dar să ne întoarcem la *Dictatorul*. Scrisă de Alexandru Kirîțescu îndată după Eliberare, piesa e un vehement protest dramatic, cu adresă imediată la dictatura antonesciană, o satiră la adresa moravurilor corupte și a practicilor imunde din societatea românească a epocii. Puțin reprezentată și tot atît de puțin valorificată scenic, ca dealtfel mai toată opera acestui prolific scriitor, intrată în conștiința publicului doar prin *Gaițele*...

Tranzpunind scenic *Dictatorul*, regizorul Adrian Lupu a operat și un transfer valoric, firesc în optica lectorului și spectatorului de azi, lărgind aria de semnificații, eludînd caracterul circumstanțial al faptelor istorice, în favoarea generalizării și incriminării conceptului de dictatură. Pe scena T.E.S., *Dictatorul* a apărut ca un nervos spectacol-pamflet, ca o montare satirică violentă, lucrată în cheia teatrului de reprezentare brechtian. Cheie în care s-a cantonat cu bună știință și reală aplicație și cunoaștere regizorul, căruia îi datorăm și un interesant *Puntila*, nu lipsit de ecourile amenințătorului *Arturo Ui*... Umbra maleficului produs instaurat de alegoricul trust brechtian al copopidei, silueta lui Ui e proiectată uriaș și în această montare, potențîndu-i accentele și luminînd-o din unghiuri neașteptate. Spectacolul îmbogățește textul scenic cu un prolog: „*Baroane*”, cunoscutul pamflet antihitlerist al lui Tudor Arghezi, și „*Dansează ursul românesc*”, antologicele versuri ale poetului Mihai Beniuc; amîndouă compun, prin alăturare, pe muzica bine inspirată a lui Iosif Herțea (din ce în ce mai prezent pe afișul spectacolelor teatrale) și în expresiva interpretare a unui cor al „femeilor îndoliate”, o elocventă prefață, care fixează stilul montării și îi dau dominantă tonală. Dacă procedeul de colaj, de adăugire a unor texte la cel de bază, e adesea discutabil, în cazul de față, simbioza a reușit. Causticitate și patetism, șarjă puternic colorată și efect dramatic dilatat, în același joc deschis, declarat, găsîm în haina plastică a reprezentației, în decorul funcțional, stilizat, în costume (inegale), dar mai ales în măștile cu care joacă protagoniștii. Măști expresioniste, deformări (supradimensionări) burlești sau mai degrabă grotesci ale trupurilor, o enormă hiperbolă închide galeria unor monstroase personaje. Galerie din care se detașează (s-a detașat!) Albert Kitzl, protagonistul, actor de solidă formație în manieră epică, conturînd, din unghiuri ascuțite și linii frînte, din modulațiile unei voci pe larg registru, personajul histrionic și teribil al micului dictator. L-au secundat, cu calm aplomb și dramatism psihologic, Carol Marcovici, cu prestația în compunerea unui prototip feminin oligarhic, Lucia Maier, cu o prezență scenică fastuoasă, topită în ironii, Tricy Abramovici, și și-au îndeplinit cu promptitudine sarcinile scenice Bebe Bercovici, Rudy Rosenfeld, Samy Godrich, Irina Dall și Lena Moraru.

Dictatorul, spectacol meteoric pe afișul bucureștean, ar merita să se fixeze în repertoriu, dincolo de calitățile montării, pentru virtuțile tematice ale textului.

M. I.

CAZUL ENĂCHESCU

de Eugenia Busuioceanu

Premiera : 18 iunie 1977.

Regia : MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia : FLORIN GABREA.

Distribuția : ION FOCSA (Vasile Dogaru); NINA ZĂINESCU (Andra Enăchescu); EMILIAN CORTEA (Dan Oancea); SORIN ZAVULOVICI (Alec Dima); ANGELA RADOSLAVESCU (Maria); DUMITRU IVAN (Ștefan Dima); MARTA SAFCIUC (Magda Dima); ION ROXIN (Paul Enăchescu); PETRE TANASIEVICI (Diamandi); RADU CORIOLAN (Bătrînul necunoscut); VALERIU SÂNDULESCU (Ion Vaideanu); HAMDİ CERCHEZ (Virgil Papadopol); DUMITRU DIMITRIE (Dinu Stamate); CONSTANȚIN STAVRIL (Emil Andreescu); GRETA MANTA (Sanda Turcanu).

În datele ei elementare, piesa Eugeniei Busuioceanu se întemeiază pe o atitudine etică fermă. E vorba de opțiunea gravă, responsabilă, a omului zilelor noastre, care situează în focarul atenției însul moral. Despre calitățile și carențele textului s-a vorbit, relevându-se patosul cu care eroii, trăind o dramă lăuntrică, știu să argumenteze convingeri scumpe nouă, tuturor, întemeiate pe încredere în om, în atașamentul lui față de realitatea revoluționară. „Cazul” Enăchescu înscris, în desfășurarea unui proces istoric ireversibil, datele unui caz oarecum senzațional, tensionat (la modul agreabil), educativ, prin didacticismul său pronunțat, și al cărui efect teatral este potențat conform regulilor gradării suspense-ului, până la ultima cortină.

Versiunea scenică de la Pitești, datorată unui bun practician al teatrului didactic, se evidențiază prin caracter dinamic. Regizorul Mihai Radoslavescu este cunoscut pentru seriozitatea cu care abordează un text, așa încât spectatorul care cunoaște piesa asistă, cu interesul propriu amatorului rafinat, la pledoaria personajului Vasile Dogaru pentru umanism comunist, pentru cinste, corectitudine, fidelitate. Spectacolul accentuează demersul acestui personaj, tip incandescent de comunist, și reprezintă o convingătoare lecție civică și

politică. O ușoară tentă polițistă, cerută de construcția textului, impresionează plăcut și dă nerv reprezentăției. Scenografia lui Florin Gabrea restrânge acțiunea într-un spațiu economicos, obligând actorii la un joc nuanțat.

Pentru Ion Focșa, rolul comunistului Dogaru reprezintă, cu certitudine, o biruință, într-o carieră în care rolurile de compoziție au creat un stil și au satisfăcut o pasiune. Am vorbit, și cu alte ocazii, despre jovialitatea actorului, despre familiaritatea lui cu stalul, despre știința lui de a-și exterioriza căldura lăuntrică, știință dobândită prin asimilarea rolului. Dogaru apără o credință a colectivității, acționează în numele unui ideal de umanitate conturat în ani de adîncă observație morală. Actorul își însușește deplin trăsăturile eroului: iubirea pentru adevăr, pentru oameni, pentru vremea noastră. Enăchescu, la rîndul său, află în Ion Roxin un interpret grav, preocupat de probleme științifice. Ne-a plăcut distincția actorului, o distincție a intelectualității, sugerată fin, cu firescul profesionalistilor versați, ce preiau datele personajelor.

O distribuție relativ numeroasă animă conflictul din jurul „cazului Enăchescu”, distribuție omogenă, căci teatrul are o trupă serioasă, remarcabilă prin spiritul de colectiv. Hamdi Cerchez e deghizat în trădător, Marta Safciuc gîndește sobru drama unei femei obligate de împrejurări să renunțe la feminitate. Sorin Zavulovici joacă, cu tineretea-i cuceritoare, entuziasmul unui erou al timpului nostru. După o inexplicabilă absență de pe scenă, Radu Coriolan ne convinge de ingeniozitatea sa în conturarea caracterelor episodice. Nina Zăinescu și Emilian Cortea (Andra Enăchescu și tinărul procuror) au punctat personaje care-și afirmă, în simple apariții, un crez ideologic. În abuzivul Andreescu, Constantin Stavrîl a jucat exact vehemența unui personaj obsedat de adevărul său.

La Pitești, piesa Eugeniei Busuioceanu cîștigă, credem, pe linia expozitivă. Dialogul scenic este trăit direct, fără complicații regizorale, respirînd aleasa simplitate a povestirii cu miez.

Ionuț Niculescu



NUNTĂ CU DAR

de Bogdan B. Bogdan

Data premierei: 9 iunie 1977.

Regia: FLORIN FATULESCU. Scenografia: ION CRISTODULO.

Distribuția: E. MIHĂILĂ-BRAȘOVEANU (Ciobonea); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Dinică); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (Gică); GETA GRAPĂ (Chira); Nicolae C. Nicolae (Dumitrescu); ȘTEFAN DEDU FARCA (Ionescu); CONSTANȚA COMĂNOIU (Ioneasca); COCA BLOOS (Angelica); MIRCEA RREAZU (Daniel); SAVU RAHOVEANU (Vasile); PAUL LAVRIC (Visarion); VICTOR IONESCU (Secleanu); C. VOINEA DELAST (Ticlete); MIHAI POPESCU (Manole); DONA COTRUBAȘ RREAZU (Mița); GEORGE FERRA (Biță Dogărescu).

La Brașov, stagiunea se prelungeste mult, în vară. E o tradiție impusă de realitate, înțelegă și îmbrățișată de teatru, de aceea, o premieră prezentată în iunie e o premieră a miezului de sezon teatral, cu toate consecințele, favorabile spectacolului, care decurg de aici.

Teatrul Dramatic din Brașov a prezentat în iunie comedia originală *Nuntă cu dar* de Bogdan B. Bogdan. În sfârșit, o nouă comedie originală, vom spune. Ne alăturăm celor care cer, cu îndreptățire, dramaturgilor noștri, scenelor noastre, comedie, cu diferența de nuanță că nu ne îmbătoșăm, strimbînd

din nas, de îndată ce aflăm de vreo nouă comedie, dacă nu e semnată de Aurel Baranga.

Comedia e un gen dificil (spun un traism, știu), dar e un gen dificil nu numai pentru că se scrie mai greu, ci și pentru că, din păcate, se înțelege (încă) mai greu. Judecata noastră critică nu s-a eliberat definitiv și total de prejudecăți și de dogme. Ne crispază ideea că, satirizînd pe responsabilul unui atelier de croitorie, aruncăm o lumină neplăcută asupra bravilor noștri croitori cooperativizați, care ne-au îmbrăcat atît de elegant pentru seara premierei. Și, în loc să ridăm, ca tot românul, de pezevenghî, ne chinăm să aflăm dacă din comedie rezultă cu limpezime că el reprezintă un caz izolat, dacă se arată că, nu mai departe de o stradă, există un responsabil pe care bașșul, realmente, îl dezonoarează și, mai ales, dacă societatea noastră, prezentă prin clienți puși *la patru ace*, dă o ripostă hotărîtă ticălosului și acoliților săi. O ripostă hotărîtă, dar nu ueigătoare, pentru că trebuie să i se ofere o șansă, trebuie ca pungașul de responsabil să-și plîngă amar trecutul și — simplu croitor, de astă dată — să ne ofere noi și noi pantaloni, fără bașșuș. În vremea asta, spectatorii rid pe săturate, spre marea noastră dogmatică mirare.

Meritul comediei lui Bogdan B. Bogdan este că s-a eliberat, în bună măsură, de aceste prejudecăți, atacînd tema înavușirii ilicite, fără menajamente, cu tir încrucișat. E, într-adevăr, vorba de responsabilul unui atelier de croitorie, dar întîmplările evoluează altfel decît am fi bănuț noi. Responsabilul, pe nume Ciobonea, muncește de se spetește, ziua, noaptea, în zilele de sărbătoare, în concedii, fără răgaz și fără bucurie. Muncește. Dar și fură. Mai croiește strîmb, mai ciupește la preț, mai lucrează pe sub mină, vorba e că fură. Și agonisește, agonisește mereu, pentru zestia unicei odrasle, fată cu ifose și răsfățuri. Dar ochii iscoditori și invidioși ai vecinilor, diverși inși suspecți, care dau tîrcoale atelierului, strecoară spaima în sufletul pungașului nostru. Pianul, frigidererele, cristallurile, mobila, tablourile, covoarele, sînt în

Spectacol voios, cu un ritm care se apropie de frenzie...



pericol - dacă vine „controlul”? Ar fi o scăpare, toată agoniseala să treacă drept dar de nuntă. Socoteala e simplă, Ciobonea își mărită fata, nuntași aduc daruri din propria-i agoniseală, averea se justifică. Candidații la mina fetei s-ar găsi: un instrumentist care intră în vederile lor, dar nu prea vrea el, un ucenic care-ar vrea, dar nu e prea dorit. Ce se petrece mai departe, n-are rost să fie povestit; intrate pe făgașul farsei, întâmplările se complică vertiginos, deznodământul e plin de surprize: mirii fug, nunta se destramă, „darurile” redevin ce-au fost, adică bunuri ilicite și, colac peste pupază, „controlul” se află printre convivi. Farsa e bine condusă, întâmplările au neprevăzutul lor, ținta satirei e precisă. Sint surprinse tipuri diverse dintr-un mediu social cam de margine, unele, cam de prisos, cele mai multe, necesare angrenajului acțiunii. Gagurile, poantele abundă, ba chiar prisosesc. Din bune intenții, desigur, încurcăturile se complică inutil, uneori. Iar nu de puține ori, gluma e groasă, vecină cu șotia desușcheată. Dar există o vicioasă, un ritm care se apropie de frenezie și, fără îndoielă, există o poziție constructivă, tonică, veselia nu se produce forțat, replica e vioaie

și suplă, într-un cuvânt, comedia e izbită. Ca și spectacolul realizat de Florin Fătușescu, spectacolul voios, cu soluții oferite de o fantezie bogată și cu mult echilibru în distribuirea poantelor. Decorurile, mai ales cele din partea a doua, sugerează opulența lipsită de discernămint și de bun-gust a înavușților, costumele, prin detalii subtile, trimit către caracteristicile personajelor.

Interpreții, cei mai buni din trupa de comedie formată de Sică Alexandrescu și mereu îmbogățită, au realizări notabile. E. Mihăilă Brașoveanu e potlogarul de responsabil șiret, dar tremurând mereu de spaima „controlului”, Geta Grapă e nevastă-sa, ajunsă și cu aere de cucoană, Coca Bloos e fătuca răzgiată, Mihai Bălaș-Jujucă și Mircea Breazu sint cei doi candidați la postul de ginerică, Nicolae C. Nicolae e un client bizar, care se va dovedi a fi „controlul”. Mai sint și alți interpreți cu apariții fugare, dar cu portrete colorate, întregind o distribuție omogenă și înzestrată, dar și exersată pe terenul comediei, astfel că brașovenii au privilegiul, în această vară, să-și descrețească frunțile.

V. M.

ALTE PREMIERE

TEATRUL „ION VASILESCU”

BOMBA ZILEI

de Ben Hecht

și Charles Mc. Arthur

La sfârșit de stagiune, o opțiune repertorială a Teatrului „Ion Vasilescu” a supus atenției publicului bucureștean un text care s-a bucurat, cu foarte mulți ani în urmă, de un viu și justificat interes pe scenele americane, text care a stat la baza a nu mai puțin de trei filme: *Bomba zilei* de Ben Hecht și Ch. Mc. Arthur. Scrisă în jurul anilor '30, piesa se dovedește și azi actuală, iar problemele pe care le propune discuției — condiția presei și a ziaristului într-o societate capitalistă clădită pe violență, pe încălcarea libertății de opinie — se pun în continuare cu tot mai multă gravitate și în termeni din ce în ce mai ascuțiți.

Spectacolul pus în scenă de Nicolae Frunzetti reușește să fixeze fondul problematic grav, liniile demascatoare ale piesei, eșafodajul montării dovedindu-se solid în raport cu replicile de haz mereu prezente, nu doar

în momentele de „relaxare”, și care ar fi putut să zdruncine acest eșafodaj. Chiar în scenele puternic comice se simte tensiunea subterană a conflictului, violența feroce a relațiilor umane. Mai puțin realizată este ultima parte, în care spectacolul pare a-și fi pierdut din suflu și din acuitatea demonstrației, iar evoluția intrigii nu mai înregistrează creșterea necesară.

Data premierei: 10 iunie 1977.
Regia: NICOLAE FRUNZETTI. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuția: ION LEMNARU (Endicott); COSTIN PRIȘCOVEANU (Mc. Cue); STELIAN CREMENCIUC (Murphy); SORIN POSTELNICU (Krugger); ION HIDIȘAN (Schwartz); CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Bensinger); IULIAN MARINESCU (Eichorn); FLORIN CRĂCIUNESCU (Diamond Lovey); MIHAI DOBRE (Hildy Johnson); DEM. RĂDULESCU (Hartmann); CRISTINA DELEANU (Peggy Grant); DOMNIȚA MĂRCULESCU-CONSTANTINHU (d-na Grant); MIHAELA DUMRRĂVĂ (Mollie Malloy); ION NICIU (Primarul); MARIUS MARINESCU (Pinkus); DINU CEZAR (Williams); CORNEL GIRBEA (Walter Burns).



Sarcinile complexe ale personajului principal — un gazetar cinstit, închis în climatul corupt al meseriei sale — au fost acoperite, în bună măsură, de Mihai Dobre; i-a rămas să nuanteze și să adincească unele date ale rolului care pun în lumină conflictul între conștiință și obligațiile meseriei de ziarist, și care determină, în ultimă instanță, destinul personajului. Interpretul conturează cu justețe această stare conflictuală, dar fără dramatismul, fără tensiunea conținută în text. Dem. Rădulescu construiește cu mină sigură obtuzitatea agresivă a unui șerif ce doar printr-un joc al întâmplării nu se află în rindurile gangsterilor de la care, însă, moralmente, se reclamă. Actorul joacă expresiv, stăpân pe mijloace, personajul *acestei* piese, dar calitatea interpretării scade spre final, când cedează tentației (deloc neglijabilă, în cazul său) de a-l juca pe „Bibanu”. Cu prea puțin relief se desenează grupul reporterilor; mai bine conturate apar personajele încredințate actorilor Ion Lemnaru și Stelian Cremeniciu. Deși s-a bucurat de o partitură mai generoasă, Constantin Rășchitor realizează un portret scenic destul de convențional, amintindu-ne prea mult de câteva rezolvări anterioare. Cu umor, cu o atentă păstrare a simțului măsurii, Florin Crăciunescu desenează o discretă parodie a personajului de *thriller*, „gorila” funcționând aici, într-o presă organizată după legi gangsteresti, pe post de gazetar. Asumându-și dificila sarcină a unui rol de compoziție, Domnița Mărculescu-Constantiniu creionează atent, din detalii judicioase elaborate, portretul unei „mame americane” autoritare, agresive, victimă, și ea, a unor interese politice. Personajul Prostituata (față bună, care va sfârși, inevitabil, strivită de sistemul căruia încearcă, cu elementar simț al dreptății, să i se opună) este investit de Mihaela Dumbravă cu căldură, cu omănie, cu o amar înduioșătoare încercare de demnitate: totuși, dramatismul apare, pe alocuri, diluat, acționa lăsându-se tentată, uneori, de latura pitorească a rolului. O misiune scenică destul de ingrată prin insignifianță este rezolvată cu grație de Cristina Deleanu.

Și în scenele comice se simte tensiunea subterană a conflictului

Dinu Cezar intuiește exact locul pe care condamnatul la moarte îl ocupă în acest brutal joc de forțe, în care el reprezintă doar un argument electoral, o „bombă a zilei”. Ion Niciu și Cornel Gîrbea își joacă cu aplicație și convingere rolurile, acoperind, dar neîmboșgătind scenic, datele furnizate de text. O apariție discretă, și totuși expresivă, i se datorează lui Marins Marinescu.

Cristina Constantiniu

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

NEVASTĂ DE OCAZIE

de Kostas Assimacopoulos

Autorul acestei comedii satirice grecești este un cunoscător al spiritualității noastre, inițiator a numeroase acțiuni culturale menite să contribuie la cunoașterea țării noastre în Grecia de azi. Scriitor și regizor, el se preocupă de subiecte profund morale, pronunțându-se pentru o artă angajată în contemporaneitate.

Piesa care i se reprezintă la Teatrul Dramatic din Galați este o satiră în stil tradițional, vizînd problema emigrării peste ocean.

FRUMOASA ELENA

operetă pentru actori

de Peter Hacks

Data premierei: 25 iunie 1977.

Regia: EUGEN TODORAN. Scenografia: DUMITRU GEORGESCU. Versiunea românească: MARIA MARI-NESCU HIMU.

Distribuția: CARMEN MARIA STRUJAC (Margherita); EUGEN POPESCU COSMIN (Ricardo); MIHAI MIHAIL (Vasilis); GRIG DRISTARU, FLORIN DUMBRAVĂ (Bill); RADU GHEORGHE JIPA (Menas); STELA POPESCU TEMELIE (Julie).

și iluziile înșelătoare despre o lume, în fond, devorantă. Autorul urmărește soarta unui emigrant compatriot în căutare de cetățenie prin mijlocul ilar al „nevestei de ocazie”. Matrimoniul tratat ca o afacere, desigur, prin intermediul unui „oficiu” specializat, este ținta satirei autorului; se traduce, astfel, literar, un protest împotriva alterării nobililor sentimente sub presiunea unor interese compromise. Dar omul poate învinge situațiile dificile chiar și într-o lume ostilă: „salariații” oficiului, nevasta de ocazie ce urma să divorțeze imediat după ce „soțul” ei căpătase cetățenia, se îndrăgostește de tânărul grec, dumiruit repede că numai acasă te poți realiza deplin. Printr-o simplă, dar caldă, ușor patetică țesătură dramatică asistăm la o pleoară pentru sinceritate, omenie, firesc, în legăturile dintre oameni. Emigrantul se va întoarce acasă spre a da „căsătoriei de ocazie” greutatea și frumusețea unei ceremonii adevărate, printre ai săi, printre oameni adevărați.

Punând piesa în scenă, regizorul Eugen Todoran a folosit cu precădere ritmul, culoarea, verva, subliniind mai mult linia ei comică și trecind pe plan secund valoarea ei satirică. S-a mizat prea mult pe efecte ilare, satira uneori fiind diluată și învaluită de o atmosferă revuistică. Privit în ansamblu, spectacolul este totuși fidel intenției autorului și nu depășește media onorabilității.

În rolul emigrantului Vasilis, Mihai Mihail a fost preocupat de înfățișarea fondului uman — robust — al personajului; Carmen Maria Strujac, interpreta Margheritei, a evoluat credibil din condiția „nevestei de ocazie” spre limanurile unei victii adevărate. Jocul bine gândit al actriței pregătește astfel finalul. Doi „oameni de afaceri”, speriați de eventualitatea unui eșec, apar conturați, cam manierist, de Eugen Popescu Cosmin și Grig Dristaru. Un brav marinar de arhipelag, tip de aventurier bufon, realizează Radu Gheorghe Jipa. Stela Popescu Temelie amuză în rolul unei logodnice excentrice, cu grațiile ofilite.

Scenografia lui Dumitru Georgescu (cam anostă) a vrut să sugereze banalitatea unui interior cu pretenții, compromis de natura afacerilor pe care le adăpostește.

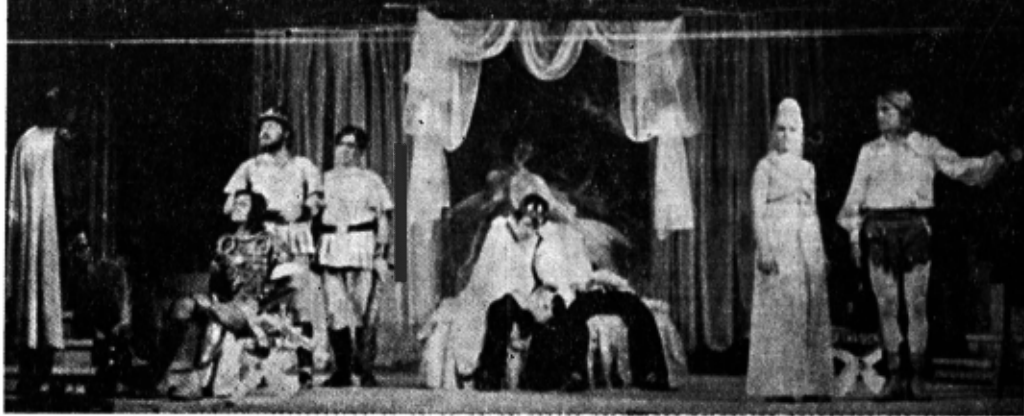
I. N.

Data premierei: 30 martie 1977.

Regia: GERHARD NEUBAUER. Decorurile și costumele: FERENC KOVÁCS.

Distribuția: MICHAEL HAUPT (Jupiter); HORST STRASSER (Mercur); JOHANNA BRUNNER (Venus); IDA JARCSEK GAZA (Minerva); ILDIKO ZAMFIRESCU (Junona); FRIEDRICH SCHILHA (Paris); INGE MEYER VOICULESCU (Elena); JOSEF JOCHUM (Kalchas); PETER SCHUCH (Agamemnon); MATTHIAS PELGER (Achille); ALEXANDER STEFI (Ajax I); OSKAR SCHILZ (Ajax II); JULIUS VOLLNER (Menelaos); BERND ROMCHES (Orcest); MONIKA BAIALICI (Parthenis); ADELE RADIN (Laena); FRANZ GRÜGER (Homer); ALICE SZABÓ (Barchis); KARIN DECKER, HELGA SANDHOF, HADAMUT BECKER, ROSE DUCKHORN (suita Elenei); ROBERT JEREB (șeful sclavilor); ARTUR BENEL (Euthykses); FRANZ FAULHABER (Philochemus); HANS JAKOBI (Un țaran bogat); LORE GRÜN (Galateca); ELISABETH KÜLRL (Măicuța); JOHANN KEUL, FRANZ WOLF (polițiști); GERHARD HORECZKY, HEINRICH RIEBER (sclavi).

„Marile spirite se întilnesc”, iată o locuțiune ce nu-și epuizează vloga: în locuri și limbi diferite, doi autori dramatici s-au apropiat de aceeași sursă epico-dramatică, prelucrându-i substanța în termeni de polemică modernă; și, dacă lui Radu Stanca (*Gilceava zeilor*, Teatrul Național din Cluj-Napoca) îi revine prioritatea în timp, Peter Hacks (*Die schöne Helena*) se distinge prin a fi adăugat cunoscutei legende homerice un proaspăt accent de critică moral-cetățenească. Radu Stanca ne-a dat o grațioasă comedie în proză, Peter Hacks n-a ocolit, în schimb, faimoasa



Vervă și ritmuri muzicale orchestrate după gustul contemporan

operetă a lui Offenbach, obținând o veselă încrucișare de genuri și de mijloace, definită încă din subtitlu de „operetă pentru actori”. Ceea ce nu este decât un alt mod de a spune *musical*, formă de spectacol în care actorii de proză au sarcina de a cânta arii, recitative și coruri, acompaniați de o miniorchestra.

Evident, povestea concursului de frumusețe printre zețe, pentru desemnarea unei Miss Olimp, câștigat de Venus, cu promisiunea acesteia de a da lui Paris pe cea mai frumoasă pămînteană, Elena, dobîndește, sub pana lui Hacks, transformări destul de consistente, începînd chiar cu axul rotor al acțiunii, al intrigii. Astfel, ponderea semnificațiilor apasă pe conflictul, deschis sau moenit, dintre Marele Preot al lui Jupiter, conservator, mărginit, întunecat asupritor al iubirii, pe de o parte, și mentalitatea populară, setoasă de libertate, pe de alta. „Gâlceava de dragoste” dintre Paris și Elena se structurează, în felul acesta, pe un fundal mai viu, cu figuri de zei și de muritorii decupate tranșant, cu străvezii, ironice trimiteri la limitele unei lumi încă împărțite în bogați și săraci. Mai precis, Peter Hacks preia opțiunile maselor populare, rîzînd de regi și de „eroii din oficiu”, găunoși, și elogiînd frumusețea simplității și a simțămîntelor autentice.

Viziunea lui Hacks a fost intructivă amplificată de regizorul Gerhard Neubauer, invitat din Republica Democrată Germană, în direcția satirei de moravuri, socotîndu-se drept potrivite toate mijloacele: și ale prozei dramatice, și ale operetei sau musicalului, și ale cabaretului sau estradei, apelîndu-se, am zice, storceîndu-se pînă și cele mai tînuite rezerve umane și materiale ale colectivului, din care aproape nimeni n-a rămas pe dinafară. (Nici brava Irmgard Schati, care a contribuit substanțial la instruirea muzicală a interpreților.) Peste 30 de actori evoluează în scenă cu roluri mici, medii și mari, pe rînd sau în pileuri, în decorurile și costumele explicit revuistice, simplificate de către autor, Kovács

Ferenc, uneori pînă la rudimentare „enunțuri” de linie și culoare, doar cu cite un element, aplicat, de dilatare barocă (un coif hipertrofic, o parură, un baldachin etc.). Atît regizorul Neubauer, cit și conducătorul orchestrei, Wolfgang Binder, pentru părțile cîntate, au izbutit să domine, cu suficientă siguranță, ansamblul, punînd în justă valoare, în special, calitățile actorilor cu un talent complex. S-au făcut imediat remarcați, astfel, în numere vorbit-dausante, membrii terțetului Bernd Bömches (Orest)-Adele Radin (Leaena)-Monika Baialici (Parthenis), un soi de *hippies* ai anticității — anacronismul e, poate, instrumental cel mai folosit în întreg spectacolul, spre dobîndirea de efecte comice — simpatici și doritori de iubire în pace. O altă grupare, ilară, este aceea a „eroilor” oficiali, în frunte cu Peter Schuch, un Agamemnon „tigru de hirtie”, bilblit și emfatic, secundat cu brio, îndeosebi în scena ospățului, de Matthias Pelger (Achilles), Alexander Stefi (Ajax I) și Oskar Schilz (Ajax II). Iar mănunchiul celor trei zețe, Venus, Minerva și Junona, întrupate, în ordine, de Johanna Brunner, Ida Jarcsek Gaža și Ildiko Zamfirescu, apare, în mod intenționat, de o ușoară stupiditate mondenă (de *high-life*), în timp ce, tot intenționat, mult mai atașantă pare suita-Elenei — de beneficiul unei note în plus bucurîndu-se Alice Szabo (Barchis) și Lore Grün (Galateea), atît pentru farmecul lor personal, cit și pentru viabila execuție scenică a rolurilor. Bineînțeles, ne e imposibil să pomenim aici întreaga distribuție — deși nu-i putem uita pe Michael Haupt (Jupiter), Horst Strasser (Mercur), Julius Vollmer (Menelaos) sau Franz Gröger (Homer) — așa că vom trece imediat la cei trei interpreți principali: Inge Meyer Voiculescu (Elena), Friedrich Schilha (Paris) și Joseph Jochum (Kalchas, Marele preot).

În Friedrich Schilha, regizorul a intuit posibilitatea amuzantă de a anticipa, prin Paris, figura unui Casanova văzut cu ochi de azi,

adică, nu un cuceritor impenitent, ci, mai degrabă, un cucerit, ușor dezabuzat și, de aceea, puțin rigid și leneș, iubit de femeile cu inițiativă, mai cu seamă. Inclusiv de Elena cea frumoasă, căreia Inge Meyer Voiculescu i-a împrumutat și nuri, și grație, și voință feminină („cînd vrea femeia, orice se poate”), și o voce armonios modulată, cu o stranie căptușeală de tonuri nostalgice: o Elenă credibilă și entuziasmantă, cu egale disponibilități de „trăire” și de „distanțare”, situată, fără îndoială, pe treapta cea mai de sus a spectacolului timișorean. A fost al doilea în acest spectacol, dar numai după ea, Joseph Jochem, un Mare preot tartuffian și

impertinent, adept fălarnic al unui fals ascetism, pofticios de plăceri ca un călugăr păgîn, prebocecesc. Sprijinit cu folos pe acest trio de actori, omogen integrat de ceilalți factori artistici, *Frumoasa Elena* este un spectacol dintre cele mai instructiv-distractive, generos în vervă și în ritmuri muzicale orchestrate după gustul contemporan, un spectacol de care publicul, incântat, se desparte cu greu și care reprezintă un moment de efectivă virtuozitate a merituosului colectiv teatral german din capitala Banatului.

Fl. P.

SPECTACOLE-EXAMEN

I. A. T. C. „I. L. CARAGIALE”

MIELUL TURBAT

de Aurel Baranga

Anul IV actorie, clasa lector CONSTANTIN DINULESCU, asistent FLO-RIN SAMOILĂ. Scenografia: DANA LĂZANU, anul IV. Institutul de arte plastice, clasa conf. ION ROMAN.

constat că, după un sfert de veac de la cutezătoarea lui apariție, Spiridon Biserică nu și-a aflat, după părerea mea, nici aliații și nici rivalii pe măsură. Tonică și optimistă, comedia lui Baranga se dezvăluie extrem de generoasă în ceea ce privește valorile ei educative *durabile*, în planul luptei dintre vechi și nou, în care noul — portretul lui Spiridon Biserică, partea cea mai rezistentă și cea mai frumoasă a piesei — se manifestă cu o vigoare și cu o prospețime surprinzătoare. Forța adevărului de viață și a comicalului cu care sînt surprinse, incriminate, denunțate aspectele negative ale societății își păstrează și azi, integral, valoarea, supunînd atenției, nealterat, caracterul constructiv, asanator al fiecărei replici. Este ceea ce ne-au relevat studenții din actuala promoție a Institutului, care au întreprins, cu aplicație profesională, cu bune efecte artistice — sub îndrumarea lectorului (actor cunoscut el însuși) Constantin Dinulescu și a asistentului Florin Samoilă —, studiul asupra *Mielului turbat*.

După o regretabilă absență de 11 stagioni, *Mielul turbat* reapare la „Cassandra”, în interpretarea absolvenților I.A.T.C. Pentru cine a văzut spectacolul, importanța calității opțiunii repertoriale în procesul formării viitorului actor a fost clară. *Mielul turbat* este, neîndoios, o solidă și caracteristică partitură pentru un bun și elocvent spectacol de studiu. Îmi place să cred că profesorii și studenții au ales *Mielul turbat* pentru bogăția sugestiilor sale în direcția construirii unui anumit chip de erou. E vorba, firește, de ceea ce nu uităm că se definea ca erou comic pozitiv, erou pe care publicul (ca și actorii, dealtfel!) nu încetează să-l caute cu aviditate și căruia, vai!, actorii noștri li descoperă încă timid sau stîngaci imaginea. Cu regret trebuie să

Urînd creator linia școlii tradiționale românești de interpretare comică — realistă, viguroasă, nesofisticată —, utilizîndu-și din plin fantezia, puterea de observație, citiva tineri absolvenți au impus, dintr-un unghi de vedere proaspăt, actual, într-o desfășurare alertă, citeva tipuri comice demne de interes. Cum era și de așteptat, accentul a fost pus pe „motorul de inteligență, fantezie și inițiativă creatoare”, cum îl numește autorul pe simpaticul și bătaiosul Spiridon Biserică. Valentin Mihai l-a compus foarte simplu, lucid, sincer, convins de dreptatea sa, iradiînd candoare și căldură, un subtil simț al umorului, dar dovedind și disponibilități pentru furie de „tigru”, nu de miel. I s-ar putea reproșa tinărului interpret lipsa nuanțelor în aprofundarea și reliefaarea caracterului complex al psihologiei



eroului, în sublinierea dozei de dramatism și de gravitate pe care le implică evoluția lui în mijlocul primejdioasei faune ce-l împresoară. Din rindul acestei faune, zugrăvită de autor cu o atît de amplă și pitorească paletă a violenței satirice, am reținut chipul robust și plin de haz al referentului tehnic Vasile Bontaș, prezentat de Avram Birău cu aplomb comic, cu multiple nuanțe. O compoziție viguroasă și interesantă, sinteză a unor categorii ultracunoscute de birocrați înveterați, cu ticuri și manifestări tipice, a izbutit Eugeu Motriuc, în rolul lui Toma Dumitrescu. Fără a reuși să dezvăluie, în toate implicațiile ei, forța corosivă investită de autor în cele două tipuri negative de anvergură comică — Radu Cristescu și Mircea Cavafu —, cei doi interpreți, Ioan Micu și Ion Lupu, au schițat, fiecare în parte, cite ceva din trăsăturile esențiale, caracteristice. În restul distribuției, compoziții discrete, apariții modeste. Prezențe scenice grațioase, Monica Gagiș și Gabriela Teodorescu (interprete ale celor două roluri feminine, mai palid conturate și de către autor) n-au reușit să facă dovada efortului necesar îmbogățirii chipurilor lor, să le confere mai multă succulență și culoare, individualitate distinctă.

Apelul la „fondul de aur” al dramaturgiei noastre socialiste constituie un fapt pozitiv, rie pe care ne-a făcut-o noua promoție de altor ani de studiu. Iată demonstrația meritorie compensează deficiențele repertoriale ale actori a clasei lui Constantin Dinulescu.

„Mielul turbat” — un studiu întreprins cu aplicație profesională

COCOȘUL DE TABLĂ

de Dan Rebreanu

Anul IV actorie, clasa conf. ZOE
STANCA ANGHEL, lector L. AZI-
MIOARĂ.

Cocoșul de tablă de Dan Rebreanu răs-punde — în repertoriul I.A.T.C. — nevoii imperioase de texte inspirate nemijlocit din viața tineretului nostru, cu problemele și preocupările sale specifice, cu conflictele și eroii lui reprezentativi.

Piesa schițează cu vioiciune și culoare personaje și idei demne de interes, impune un mesaj valoros — îndemn la muncă, la răs-



Sarcini scenice rezolvate cu grație și dezinvoltură tinerească

pundere socială. Cîteva accente mai grave sînt folosite, în final, pentru a condamna păcate mai mici sau mai mari, tare morale, fapte și comportări nedemne: parazitismul, superficialitatea, cochetăria ieftină, teribilismul, inerția, huliganismul etc. Din păcate, autorul trece prea fugar pe lingă conflict; unele caractere rămîn abia schițate, procesele de conștiință, psihologia personajelor sînt expediate, rezolvările, precipitate. În genere, construcția dramatică e în suferință, inconsistentă.

Fapt care pune la grea încercare virtuțile interpretative ale unor actori abia trecuți de pragul uceniciei profesionale. Ce ne spune, așa fiind, spectacolul de la „Casandra“, despre absolvenții distribuți? Că sînt cîteva talente promițătoare, că există cîteva speranțe certe, care nu prea au avut, însă, ce să ne arate, dincolo de o prezență agreabilă, de farmecul lor personal. Sarcinile scenice, minimale, par a se fi rezolvat fără nici o dificultate, din grație și dezinvoltură tinerească. Principiul care i-a călăuzit pe îndrumătorii clasei respective (conf. Zoe Stanca Anghel, lector L. Azimioară) pare să fi fost cel care, de obicei, prezidează alcătuirea, în teatru, a unei distribuții optime. Corespondențele de vîrstă între interpreți și personaje au favorizat, desigur, și ele, cîteva dintre izbînzile spectacolului. Dar eforturile creatoare au apărut nerelevante, în raport cu zestrea artistică a absolvenților. Norocul lui Gabriel Osceiuc a fost că i-am cunoscut dinainte (din filme sau din spectacolul Teatrului Național cu *Marele Soldat*) resursele de sensibilitate și de expresivitate, valențele interpretative, atît în dramă cît și în registrul liric. Dacă l-am fi

văzut numai în reprezentația de absolvire de la Institut, în rolul Trubadurului, nu am fi putut spune despre el mai mult decît că deține o scintee de har, de inteligență, că poate pigmenta spontan, cu umor și cu discreție, elementele de antiteză ale unui personaj.

Din acest spectacol modest, totuși dinamic, cursiv, construit pe relații scenice cit mai limpezi și mai sigure, îndrumat spre un joc colectiv, de comunicare directă și familiară cu sala, de un anumit nivel de omogenitate, i-am reținut, totuși, pentru talentul și pentru știința lor de a prezenta cu sinceritate, cu adevăr și cu autenticitate, chipurile unor tineri din zilele noastre, pe Ortansa Panamarenco (Aurora), pe Dan Ciobanu (Gore), pe Lucia Toma (Iulia), pe Costel Avădanei (Nelu).

Sigur, stilul interpretării contemporane, bazat pe firească și pe simplitate, impus de repertoriul de actualitate, nu trebuie să lipsească din programul ultimilor ani ai unei promoții, aceasta fiind una dintre modalitățile cu care tinerii actori se vor întîlni, probabil, cel mai des, în primii ani de teatru. Incursiunea stăruitoare în dramaturgia românească contemporană constituie, firește, și ea, actul meritoriu al celor mai noi promoții de actori. Discutabilă e, însă, selecția lucrărilor apte să ofere premisele necesare pentru un spectacol-studiu în stare să solicite și să stimuleze la maximum efortul creator al studenților, să le dea puțința valorificării plene a însușirilor lor compoziționale variate și să nu-i limiteze la darurile lor native; cu atît mai puțin, să-i împingă spre plafonarea timpurie, spre clișeu și spre manierism.

OMUL CU MÎRTOAGA

de G. Ciprian

Anul IV actorie, clasa conf. DEM. RĂDULESCU, lector ADRIANA PI-TEȘTEANU.

Dacă, printr-o împrejurare, m-aș fi aflat într-o sală de spectacole oarecare și, fără să știu ce văd, aș fi urmărit spectacolul cu piesa *Omul cu mîrtoaga*, aș fi putut să jur, cu mina pe inimă, că asist la un spectacol pregătit de o echipă de amatori fără har, sub îndrumarea unui instructor fără tragere de inimă. Știu, afirmația e fără menajamente, categorică, aspră, dar trebuie să spunem lucrurilor pe nume. Am urmărit, de-a lungul anilor, multe examene de absolvire ale studenților clasei de actorie, am putut vedea, nu de puține ori, spectacole scâpărătoare, cu piese dificile, sau roluri grele, strălucit rezolvate, sau, pur și simplu, am întrezărit, în reprezentații mai stîngace, fructul talentului, încă necopt, dar promițător. Niciodată cu indiferență, deseori cu interes, am încercat să ghicim, în spectacolele de la Studioul I.A.T.C., pe viitorii slujitori de nădejde ai scenelor din țară. Și nu ne-a fost greu să-i ghicim, și ne-a părut bine să ne vedem confirmate pronosticurile. Niciodată, însă, un spectacol prezentat de cei mai tineri actori nu ne-a pricinuit atîta dezamăgire.

Din ce provine? E greu de stabilit cu precizie. Sînt înclinat să cred că la originea stau mai multe cauze. Să fie de vină alegerea piesei?

Omul cu mîrtoaga s-a înscris definitiv printre valorile dramaturgiei noastre, o știe orice elev. Dar, să fim dreți, dacă șade bine oricăruia repertoriu, este ea piesa care să solicite la maximum, pe tot întinsul ei și pe orice rol, talentul, inteligența interpreților? Poate această comedie amară, dragă nouă tuturor, oferi actorilor partituri de virtuozitate, poate ea pune în lumină plină suma lor de daruri? Mă îndoiesc. Ea poate constitui obiect de studiu pentru anii de pre-

gătire, ea poate fi abordată ca exercițiu intermediar, dar, așa cum (cu toată prețuirea noastră) nu poate fi cheia de boltă a unui repertoriu, ci doar una dintre pietrele susținătoare, ea nu deschide unor interpreți porțile marilor creații. Cu atît mai mult cu cît, în cazul nostru, interpreții sînt la primul lor contact cu publicul și cu atît mai mult cu cît acest contact poate fi hotărîtor pentru destinul lor.



Carol Erdős, protagonistul „Omului cu mîrtoaga“

În situația concretă, oferea piesa vreun rol anume, măcar unuia dintre actorii absolvenți? Nu. Nici Carol Erdős nu pare predestinat personajului Chirică, nici Vasile Toma, lui Varlaam, nici Vilhelmina Cîta, Anei. Și așa mai departe, pînă la ultimul interpret. Așa stînd lucrurile, interpreții puteau să schimbe rolurile între ei, fără nici o consecință pentru valoarea spectacolului.

Pot fi învinuiți interpreții pentru nereușita lor? Nu, ei pot fi criticați pentru neîmpliniri de altă natură, pentru manierisme pre-coce, ca Mircea Petculescu, pentru monotonie, ca... toți, pentru slaba lor rezistență la efectele ieftine. Dar am convingerea că o altă alegere și, mai ales, o altă îndrumare ne-ar fi arătat o cu totul schimbată față a acestor absolvenți. Cu toată bunăvoința, nu pot reține decît un moment de licărire în interpretarea lui Valentin Mihali (Inspectorul general) și o învioreare la apariția Gabrielei Vlad (Eleva). În rest, spectacolul pregătit de conferențiarul universitar Dem. Rădulescu, asistat de Adriana Piteșteanu, mi se pare nereușit, deloc concludent pentru valoarea absolvenților actori și împotriva bunelor tradiții ale I.A.T.C.

CASA CEA NOUĂ

de Carlo Goldoni



Apariții solistice, numere demonstrative

Anul IV actorie, clasa conf. ZOE STANCA ANGHEL, asistent ȘTEFAN VELNICIUC. Scenografia : DIANA POPOV.

Pentru examenul de absolvență la actorie, clasa conf. univ. Zoe Stanca Anghel (asist. Ștefan Velnicu) a ales și a trecut pe afixul Studioului un text inedit de Goldoni. *Casa cea nouă*, fără a se încadra în titlurile de primă mărime din opera clasicului Veneției, scriere neluată mai niciodată în seamă de comentatori, comedie mărunță, posedă, fi-rește, „amprenta” maestrului și reprezintă și ea un studiu de moravuri, un detaliu din fresca suculentă și substanțială a epocii, pe care o găsim în marile comedii din ultima sa etapă de creație.

Un Goldoni — am spus-o și cu alte pri-lejuri — este o materie obligatorie în pro-grama analitică a absolvenților-actori, așa că nu putem decât să salutăm alegerea scriito-rului, deși, din vasta bibliografie a operei sale, s-ar fi putut extrage o scriere mai sem-nificativă ca portanță teatrală, ca bagaj de idei comice, o comedie mai generoasă în va-rietate tipologică. Spectacolul apare lipsit de o organizare regizorală, care să-i fi asigurat direcția estetică și expresia stilistică; „restau-rarea cuvintului și instaurarea organismului intern al comediei”, trăsături fundamentale pentru dramaturgia acestui „Galileu al lite-raturii noi”, cum îl denumește De Sanctis, sînt cerințe total neglijate. În schimb, prile-jește mici apariții solistice, „numere” de-monstrative, etalări individuale.

Clasa este, în general, mediocră, rezultatele, pe măsură. O corectitudine de un cert-nivel profesional, dar nesuștinută de aripa unui zbor mai înalt, caracterizează toate rezulta-tele actoricești. Demarcațiile sînt dificile, de-sebirile valorice, mici. Caracterul comic, cen-trul lumii comice goldoniene, crescut vigo-ros pe solul societății venețiene, nu se dez-voltă nici la rampă, nici în relație; în jocul majorității dăinuie *masca*, *masca* — la modul figurat, adică fixitatea expresiei și a ticului. Așa ne apar Gabriel Osceiu, Lucia Toma, Dan Ciobanu, Marilena Cătălin; ceilalți — Petre Kuhn, Irina Cosma, Ortansa Panama-rencu, Costel Avădanei, Paul Zein, Lucia Darac — se păstrează în ramele pozițiilor pitorești, dar școlare.

Din păcate, *Casa cea nouă* nu va rămîne în catalogul spectacolelor „Casandrei” ca o amintire de răsunset. Și e păcat, fiindcă marii clasici își răsplătesc, îndeobște, slujitorii. Dacă aceștia știu cum să-i slujească...

PÎINE AMARĂ

de Claude Spaak

Anul IV actorie, clasa lector CON-STANTIN DINULESCU, asistent VLA-DIMIR STANESCU. Scenografia : DANA LAZANU.

Prima constatare și, de fapt, cea mai inte-resantă : acest spectacol a fost prezentat pe scena mică (Atelier) a Teatrului Național, apărînd, astfel, ca rezultat al procesului de integrare a învățămîntului cu practica. Este doar un prim pas, un pas sfios, dar promiță-tor, pe calea creării unor clase-atelier, unor clase-laborator, pe lângă teatrele mari, impor-tante, unde studenții-actori să se deprindă cu legile și cu practica cotidiană a teatrului, cu răspunderea scenică și cu ritmul obișnuit de lucru.

Pîine amară, piesa scriitorului belgian Claude Spaak, scrisă cu un sfert de veac în urmă, reprezentată ades în țara noastră, pe scene, pe unde radiofonice și pe micul ecran, se înscrie în categoria acelor texte pe care le numim „angajate”, texte care reprezintă glasul cîștit al opiniei publice europene, ridicat în apărarea adevărului, a dreptului de

a acțiunii pe măsură unei conștiințe integrate. Opțiunea repertorială a clasei conduse de Constantin Dinulescu este temeinică, iar spectacolul intensifică accentele demascatoare (la adresa încercărilor de cupere, tipice în procedura justiției burgheze), întărește protestul eroului principal împotriva aceleiași instituții, aservită banilor și intereselor de grup. Spectacolul studenților se vrea o montare cu așistat caracter politic, o reprezentare-proces, desfășurată la vedere, într-un joc demonstrativ, stilizat cu măsură. Ambianța specifică a Atelierului, a Sălii mici, scena oarecum *en rond*, joelul în imediata vecinătate a spectatorului, scenografia adecvată, în formula așajului, sînt parametrii exteriori care au sprijinit interpretările, direcționîndu-le spre tipul unui teatru apropiat celui de reprezentare.

Această clasă nu pare a dispune de talente excepționale sau măcar generoase. Media e destul de mediocră, fără strălucire; totuși, joelul s-a dovedit funcțional, compozițiile, cele mai multe, studiate cu sîrg, lucrul asupra rolurilor, conștiincios. Ion Micu, Gabriela Farcaș, Cristian Motriuc s-au impus în mai mare măsură; Mariana Cristea și Gabriela Teodorescu, fără a individualiza pregnant personajele, le realizează la nivel profesionist; Ion Lupu, Avram Birău, Monica Gagiu, Valentin Mihali sînt, deocamdată, ceea ce se numește, în teatru, „utilități”.

Procesul de „integrare a învățămîntului cu practica” este, în materie de teatru, încă la început, pe alocuri, embrionar, totuși, inițiativa care a dus la titlul *Piine amară* pe așistul primei noastre scene se cuvine reținută, dincolo de realizarea ei modestă, ca o promisiune, ca o cale fertilizatoare în metodologia învățămîntului actoresc.

OEDIP SALVAT

de Radu Stanca

Regia: MIHAI MANUȚIU, anul III
regie, clasa conf. GH. VITANIDIS,
asistentă CĂTĂLINA BUZOIANU.

Oedip salvat de Radu Stanca se înscrie printre cele mai interesante manifestări de artă studențească, oferite pe scena studioului I.A.T.C., în anul școlar 1976—77. Examen de regie al studentului Mihai Manuțiu, din anul III (în care sînt lansați și trei interpreți, din același an, de la o clasă de actorie), spectacolul evidențiază semnele de bun augur ale apariției unui talentat viitor regizor, dotat cu inteligență și cu fantezie, cu discernămint ideologic și artistic.

Montările anterioare cu *Oedip salvat*, poetică și patetică prelucrare, în viziune contemporană, a străvechiului mit elin, au reliefat, pe lîngă frumusețea și noblețea ideilor, pe lîngă profunzimea meditației asupra destinului uman, și unele dificultăți ale aducerii ei pe scenă, provenite din diluția materialului dramatic, din caracterul static și discursiv al unor scene, din rarefierea treptată, cu lungimi obositoare, în final, a conflictului tragic.

Meritul principal al tînărului regizor este concentrarea la maximum a acțiunii, reducerea la esență a confruntării dintre eroi, sublinierea laconică, cu minimum de mijloace, a ideii fundamentale a lucrării.

Mult mai simplu și mai limpede decît expunerea teoretică (cam pretențioasă și cam incleită) pe care o face regizorul în caietul-program, spectacolul traduce, prin cîteva semne sugestive de teatralitate modernă, mesajul umanist al autorului, conștiința calitativ nouă a Omului, văzut ca măsură a tuturor lucrurilor. Partizan al „teatrului sărac”, construit lapidar, doar din cîteva sumare accesorii scenice, despuiat de orice artificii, de povara decorurilor și a costumelor, Mihai Manuțiu ne-a expus trista poveste a lui Oedip — cel care, pierzîndu-și lumina ochilor, dobîndește, în schimb, lumina vederii interioare — sobru și expresiv, cu fior dramatic, în imagini sintetice elegante, înălțate „la vedere” prin dinamica grupărilor și prin contribuția exclusivă a interpretării actoresce.

Personajele intră și ies dintr-un cerc de lumină — care se dorește „spațiu magic”, după expresia regizorului însuși, „cerc al confruntărilor”, „al revelației misterului” — care, în final, se mărește treptat, suprapunîndu-se unui alt cerc luminos, proiectat pe fundalul scenei și închipuind, pentru eroii ce părăsesc în el, o lume pură și mirifică. Simbol al încununării eroilor cu aureola „seninătății cunoașterii”, a „liniștii tragice”, ce s-a așternut peste apriga lor frămîntare, această luminoasă soluție finală convinge și impresionează. Sigur că, de-a lungul reprezentației, se întîlnește și cîte un dram de naivitate, cîte o simplificare stîngace ori un moment de ostentație cu iz didacticist. Dar, asta nu ne-a împiedicat să urmărim, ca foarte interesantă, propunerea sa de vizualizare a mitului, de traducere a lui în termeni contemporani.

Izbînda debutului regizoral al lui Mihai Manuțiu stă și în competența cu care a îndrumat pe cei trei studenți-actori, care și-au împlinit cu strălucire extrem de dificilele lor sarcini interpretative. Cunoscut (și atestat) ca o speranță, Adrian Pinteau — pe care l-am văzut, în spectacolul A.T.M. *Excursia* și, recent, în *Pescărușul* de la „Bulandra”, demonstrînd în joc un temperament exploziv — a fost în spectacolul de la I.A.T.C. un Eumet de concentrare interioară, filtrată de o tristă și amară poezie. Fragilă, candidă, sensibilă, foarte sinceră, Mirela Goren a obținut, cu Antigona, meritul unei bune și convingătoare interprete de dramă și tragedie. Pe umerii tineri ai lui Marcel Iureș a stat po-

vara cea mai grea a spectacolului : rolul lui Oedip. Marcel Iureș a trecut cu brio peste dificultăți, a trăit cu inteligență, cu discreție, cu autentic dramatism, tragica frământare a croului, în căutarea adevărului ce se cerea plătit cu prețul unei cumplite suferințe.

Capacitatea regizorului și a celor trei interpreți de a scoate în relief (printr-o strânsă relație, într-o permanentă și tensionată comunicare) semnificațiile mereu actuale ale mitului antic rămâne calitatea îndiscutabilă a acestui studiu.

PEER GYNT

de Henric Ibsen

Regia și scenografia : VALERIU PARASCIIU, anul IV regie, clasa prof. ION COJAR, asistentă EUGENIA IONESCU. Șef de catedră scenografie : prof. TRAIAN NIȚESCU.

Sînt douăzeci de ani de cînd, pe aceeași scenă, tot în cadrul unui examen de absolvire și cu un ecou asemănător, se prezenta *Peer Gynt*. Iși făceau atunci intrarea, în viața teatrului nostru, o actriță — Leopoldina Bălănuță, un actor — Florin Piersic și un regizor — Dinu Cernescu : trei mari promisiuni, azi, trei mari împliniri.

Nu spun că a pune în scenă *Peer Gynt* înseamnă a-ți asigura reușita, ci cred că *Peer Gynt*, sau altă operă dramatică de importanță, de greutate, de valoare, elimină șansa de eroare în aprecierea realizatorilor. Reușești, ori nu, demonstrezi că ai calități, ori nu, arăți că ai perspective, ori nu. Jumătățile de promisiuni nu încep. Pentru un absolvent de regie, *Peer Gynt* reprezintă un act de curaj, dar și de siguranță, de încredere în sine. Iată de ce Valeriu Paraschiv, proaspătul absolvent, tînărul regizor, ne captează atenția dintru început. Amplul, stufoșul poem dramatic ibsenian, a supus pe regizor unui sever examen de cultură, de gîndire, de transpunere în imagini scenice. Valeriu Paraschiv descifrează, în piesă, ideea procesului lung, contradictoriu, al cunoașterii de sine și al împlinirii ființei umane. *Peer Gynt*, erou simbolic, personaj de sinteză, parcurge un drum anevoios, căutîndu-se pe sine, încercînd să afle, în lumile reale, fantastice, lăuntrice, dezlegarea unei dileme : a-ți urma pornirile firii, sau a încerca să te realizezi ? Procesul cunoașterii de sine se dezvoltă treptat, plecînd de la experiența imediată și urcînd către un plan superior, abstract, al meditației. Flăcăul zdravîn și avîntat, generos și fanfaron, curajos și frivol, această întruchipare a vitalității însăși, se întoarce, gîrbovit de ani, la singura certitudine dobîndită : dragostea

lui Solveig. Apat pe această idee, spectacolul curge fără oscilații, ferm, viguros. Soluțiile sînt directe, imaginea scenică e simplă, fără inutile complicații, vizînd ilustrarea lîmpede a ideii. Inspirat, regizorul a ales pentru eroul piesei un student din anul III, Valentin Teodosiu, foarte potrivit concepției sale. Peer e un vîlجان sprinten, adevărat vîntor de reni, cu o figură bonomă, contradicînd imaginea consacrată a vikingului, cu ochi șireți, nestatornic din fire, aiurit, șovăielnic, amăgindu-se cu voluptate. Interpretul, cu mijloace surprinzător de mature, inteligent și talentat, fără îndoială, amintește de George Constantin și de Mircea Albulescu nu numai prin statură și glas, ci și prin mobilitate interioară, prin forță dramatică și farmec. Distribuția, cum se știe, numeroasă, a acestei opere, cuprinde interpreți, în majoritatea lor, din anul III. Pe cît ne-am putut da seama, sînt elemente promițătoare, astfel că promoția de anul viitor merită să fie urmărită cu interes. Deocamdată, reținem pe Costel Avădanei (Topitorul de nasturi), pe Mirela Gorea (Solveig) și pe Irina Răutu (Ingrid). Cît despre Valeriu Paraschiv (absolvent al clasei de regie conduse de Ion Cojar) și despre Valentin Teodosiu, vom mai avea prilejul să vorbim : ei sînt marile promisiuni ale acestui examen.

CASA

BERNARDEI ALBA

de Federico Garcia Lorca

Regia : MAGDALENA KLEIN, anul IV regie, clasa prof. ION COJAR, asistentă EUGENIA IONESCU. Decor : ALFRED IPSER : costume : CRISTINA POPESCU, studenți anul IV, Institutul de arte plastice, clasa prof. MIHAI TOFAN.

Tulburătoarea piesă a marelui poet spaniol a adus, în acest an, pe afișul studioului studentesc, un binevenit suflu de teatru modern, contemporan, amintindu-ne că regulile de bază ale teatrului și școlii de teatru se învață cel mai bine pe replicile marelui repertoriu. Se confirmă, și cu acest prilej, că învățămîntul teatral are nevoie de suportul unei dramaturgii clasice, al unor texte fundamentale, generoase în semnificații. *Casa Bernardei Alba*, dramă dintre cele mai cunoscute și mai des reprezentate din opera lui Lorca, este un subiect bine ales pentru un examen de regie, deliberat ales, nare-se, fiind vorba, în cazul de față, de o revizoare. Montarea se revendică, din capul locului, de la o tendință, nu chiar *en vogue*, dar la ordinea zilei în rîndul tinerelor creatoare



...O lume ostilă vieții, amenințătoare și tăcută

de artă din Europa și de peste ocean. Și, fie că această mișcare se numește „M. L. F.”, sau „Women's Lib”, direcțiile ei vizează eliberarea femeii din clungile tuturor constrângerilor, ca și o agresiune a conștiinței lumii prin problematica „feministă”. Din acest unghi specific a privit și Magdalena Klein, absolventă a ultimei clase de regie (prof. Ion Cojar, asistentă Eugenia Ionescu), *Casa Bernardei Alba*: ca o piesă ce expune viața cumplită a femeii spaniole, o existență scursă în claustrare, fățarnicie bigotă și prejudecăți mic-burghize; ca un poem, strigăt și protest liric împotriva înjositoare condiții a femeii, într-o lume guvernată de inchizitoriale legi feudale; ca o metaforă a glasului singelui, a pulsației vieții ce nu acceptă mortificarea. Lectura ne apare intens subiectivă, decupajul scenic indică un nedisimulat voluntarism, dar, în același timp, se bizuie pe un real profesionalism, și impetuoșitatea controlată indică promisiunea unui adevărat temperament regizoral. Reprezentația este o continuă înlănuțuire de imagini, un flux de scene meticuloase elaborate, guvernate de obsesia feminității frustrate.

Decorul, monahal, auster, spațiu închis, fără putință de ieșire, impune cu discreție sugestia represiunii; costumele sînt elocvente alegerii etalind negrul recluduziunii, albul imaculării, roșul dorinței și violaceul pîngării. Pe scenă se construiește o lume ostilă vieții, o lume

amenințătoare, tăcută, ce condamnă dragostea, aici, dat și sens al existenței. O senzualitate inițial candidă, treptat îngroșată în aburi ce-țoși, fierbinți, plutește prin încăperea în care se rotește bezmetic, lovindu-se de pereții pe care nu-i pot străpunge, cele cinci fete ale doinei Bernarda; zbaterea lor frenetică și zadarnică, vegheată cu strășnicie și cu fățarnică jale de slujnica La Poncha (Viorica Mischi-lea), punctată de ieșirile groțești și halucinate ale octogenarei Maria Josefa (Irina Căsmă), reprimată cu laconică violență de inflexibila Bernarda (Virginia Rogin), constituie canavaua spectacolului, brodată cu multă migală. Chiar cu prea multă migală și obstinație regizorală, excesul demonstrației *à thèse*, ca și unilateralitatea ei, îngreuiază cursivitatea, după cum sublinierea efectelor într-un singur registru, al erotismului, scade forța de generalizare a metaforei. Acest exces de elaborare alterează fluiditatea, obturează transparența imaginii integratoare și denotă, de fapt, lipsă de experiență, de exercițiu. Dar, Magdalena Klein se anină, de pe acum, un regizor și această calitate se cuvine semnalată, în primul rînd.

Grupaj realizat de
Valeria Ducea, Mira Iosif și
Virgil Munteanu

Post-scriptum

Cronicile care preced aceste rînduri au adunat comentariul la obiect și au marcat, implicit, puncte de vedere critice, urmînd ca acum, în puține cuvinte, să facem „punctul”.

Prima concluzie privește formația profesională. Promoția '77 — în comparație cu cele precedente — lasă impresia unui nivel mijlociu; mediocritate vizibilă în producțiile de ansamblu, ca și în manifestările individuale, valorile native, remarcate, pe alocuri, nedovedindu-se suficient de exersate profesional. Am adăuga că ținuta calitativă a anului de absolență apare, și mai limpede, global scăzută, în comparație cu studenții anului III, jolosiți în spectacole (în cele de regie, îndeosebi). Rezultă, de aici, o minimă rezistență

în formarea și în cultivarea talentului, o scăzută exigență din partea pedagogilor, a profesorilor-educatori. S-ar părea că cei patru ani de îndrumare n-au îmbogățit substanțial „materia primă” acceptată la admitere, majoritatea absolvenților rămânând la datele lor inițiale.

A doua concluzie vizază repertoriul. E merituoasă tendința de a orienta examenle, cu precădere, în funcție de titlurile dramaturgiei autohtone; mai puțin fermă în criterii ne apare selecția propriu-zisă. Incertitudinea repertorială se vedește în pendularea, pe de o parte, între opere de recunoscută valoare (clasice) și scrieri de debut — în cazul patrimoniului național — pe de alta, între texte fundamentale, ce depășesc, de la prima vedere, aptitudinile și posibilitățile studenților-actori, și piese mărginașe, prea puțin semnificative.

Un ultim cuvânt se adresează cadrelor didactice de la I.A.T.C., răspunzătoare de slaba pregătire și de prezentarea absolvenților din acest an. S-ar cere o mai adincă și mai serioasă reexaminare a răspunderilor corpului profesoral în aplicarea principiilor și metodologiei căilor practice de formare a studenților-actori, a studenților-regizori, care să asigure o efectivă cultivare a talentelor, fertilizarea lor eficientă, așa fel ca absolvenții să poată sui, cu îndreptățire, pe scindurile scenei.

INSTITUTUL DE TEATRU „SZENTGYÖRGYI ISTVAN”

NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Anii III și IV actorie, clasa lector
GERGELY GEZA.

Etalon al temeiniciei studiului întreprins de profesorii și studenții maghiari, pe o pagină dificilă și pretențioasă a clasicismului românesc, *Năpasta* este o caracteristică reprezentativă „de actori”. Montarea a afirmat apariția unui mănunchi de debutanți cu calități remarcabile, apropiindu-se, prin pregnanța compozițiilor realizate, de sfera actului creator independent.

Mi s-a părut, de pildă, puțin obișnuită performanța studentului Fülöp Zoltan, care l-a jucat pe Ion. Deși a păstrat înfățișarea și temperamentul unei tinereți aproape copilăroasă, interpretul a știut, cu o surprinzătoare maturitate, cu o capacitate de concentrare ininterrompă, cu o mare simplitate, cu refuzul lucid al oricărui artificiu, să exprime tragică frământare a personajului. Pricceperea lui Fülöp Zoltan de a extrage din text, cu autentic dramatism, cu reală sensibilitate, cu o notă de inefabilă poezie sumbră și, mai ales, cu multă măsură, semnificațiile unei

sfărimate de apăsarea nedreptății, a impresionat profund.

Cu o voce splendidă și un timbru cu grave rezonanțe, cu o bună stăpânire a unui temperament năvalnic, răscolitor, cu o umbră de grea amărăciune, Tóth György a demonstrat, în rolul lui Dragomir, bogate resurse de expresivitate, o limpede înțelegere a unui personaj complex, situat într-o atmosferă de suspiciune. Am admirat aderența interpretului la variațiile psihologice ale personajului, subtila alternanță între dezlănțuirii violente și sfioase retrageri, știința dezvoltării sugestive a sentimentelor contradictorii.

În rolul mai puțin generos al lui Gheorghe, Nemes Peter a schițat firesc, cu sinceritate, o apariție convingătoare, racordată la ținuta întregii montări.

Deși mai tânără cu un an (studentă abia în anul III), Szilágyi Enikő a fost, în rolul Ancăi, revelația care a captat, în cel mai înalt grad, atenția și interesul unanim al juriului. Prezența statuară, iradiind, deopotrivă, feminitate și grație, asprime și duritate bărbătească, emoționantă prin vitalitate, extrem de simplă și de sinceră, interpreta a parcurs sfîșietorul drum al eroinei lui Caragiale, în căutarea adevărurilor ațut de incleite și ascunse ale *Năpastei*, cu reală înfiorare dramatică. Ținuta tinerei interprete impunea prin bogate nuanțe de tragedie clasică subtil contopite.

Nu se pot trage concluzii, pe marginea unei singure montări, în legătură cu orientarea învățămîntului teatral de la Tg. Mureș. Nu ne putem, în același timp, opri de a sublinia, pornind de la acest spectacol (lector Gergely Geza), preocuparea pentru o regie armonios stimulatorie a evoluției actorilor, pentru expresivitate, eleganță și rafinament în interpretarea actoricească.

V. D.