

CRONICĂ DRAMATICĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ACORD

de Paul Everac

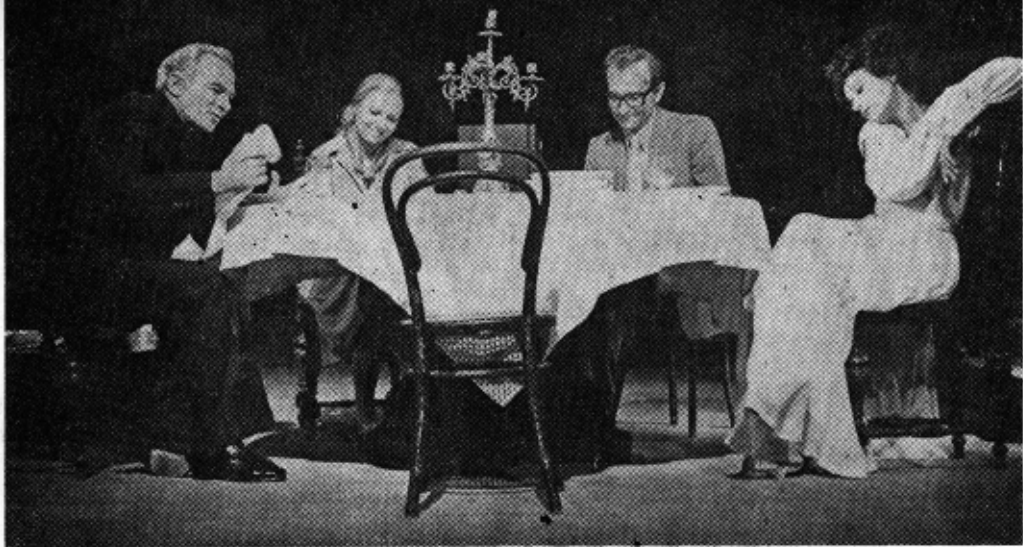
Data premierei : 15 septembrie, 1977.
Regia : LETIȚIA POPA. Decoruri :
PAUL BORTNOVSCHI. Costume : GA-
BRIELA NAZARIE.

Distribuția : GHEORGHE COZORICI
(Gaspard Bonnard) ; TAMARA CREȚU-
LESCU (Elise Bonnard) ; EMANOIL
PETRUȚ (Ștefan Oniță) ; SILVIA PO-
POVICI (Sanda Oniță) ; EMIL MURE-
ȘAN (Mircea Oniță) ; OLGA DELIA
MATEESCU (Maria-Cristina Oniță) ;
FLORINA CERCEL (Milica Oniță).

Noua piesă a lui Paul Everac, *Acord*, care, de fapt, nu e chiar nouă — publicată mai demult, reprezentată mai de curând (Arad) și vrăfuită, mult timp, împreună cu încă alte cîteva, inedite, în dosarele dramaturgului —, a văzut, în sfîrșit, lumina și deplina autoritate a rampei, pe prima noastră scenă, inaugurînd, cu solemnitate, noul an teatral.

E o piesă care ne confirmă din nou filonul solid, de bună sorginte și tradiție, al „piesei de idei”, al piesei-dezbateri, al piesei-conversație, filon cu perseverență explorat și cu rezultate interesante exploatat, pe o mare parcelă din întinsa operă dramatică a lui Paul Everac. Fanatic al polemicii, anga-

jat al discursului filozofic și sociologic, analist al fenomenului socio-cultural contemporan, Paul Everac continuă, de fapt, în *Acord*, suita concluziunilor sale dramaturgice urmîndu-și pasiunea mărturisită pentru eseu dramatic, demonstrată în piese mai vechi, de la *Costache și viața interioară* și *Patimi la Viața e ca un vagon ?* și *Cîntorul de contor*. Întîlnim aici teme-obsesie ale scriitorului și situații-clîșeu ale dramaturgului. Temele sînt fundamentale, raportate deopotrivă la determinarea noastră ontologică și istorică, individuală și colectivă ; problemele atacate sînt majore, acute, vizînd raporturile conștiinței cu existența socială, ecuația libertății și a necesității, comandamentele opțiunii, rațiunile etice ale ființării demn justificate și mobilurile comuniste ale devenirii: situațiile sînt, însă, uneori, minore, lipsite de suflul valorizărilor generalizatoare, alteori, diurne și vulgare, voit vulgare, în determinarea conceptuală a unor zone din ambianță, fără a izbuti, totuși, să depășească faptul divers și culoarea picanteriei gratuite. Piesă-eseu despre „noi” și „ei”, sau, ca să-l cităm pe dramaturg, „dăspre conștiința critică și conștiința revoluționară”. de fapt, despre raporturile complexe dintre lumea socialistă și cea a societății de consum, dintre omul unidimensional și cel produs de societatea socialistă multilateral dezvoltată, *Acord* este, evident, o dramă cu teză ; o demonstrație, o expunere extrem de interesantă, solid și, pe alocuri, strălucit argumentată, a crizei valorilor în Occident, o trecere panoramică în revistă a problemelor cotidiene și de perspectivă, ce se ridică în fața unui „français moyen” (ca și în *Fluturile pe lampă*, Franța și francezii simbolizînd, pe drept, lumea de la soare-apune), amestecîndu-se, de-a valma, în suetă și în discuții, mai puțin în polemică, ezitarea între un radicalism bine temperat și scepticismul dizolvant, nihilismul celor care au profesat „maul 68” și evocarea nostalgică a vremurilor eroice ale Rezistenței, ipotezele de



Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici, Emanoil Petruț și Tamara Crețulescu

prospectivare emise, eventual, de *Clubul de la Roma* și aventurile instinctelor atrofiate de hipercivilizație sau pozele căutărilor intelectualiste. Emisarii Occidentului sînt soții Bonnard, cuplu construit ca un dublu portret-robot, corespunzător sondajelor SOFRES pe eșantioane date, dar, în același timp, personaje vii, pregnant și dibaci individualizate; un El și o Ea pe care putem să-i simpatizăm sau să-i antipatizăm, să ne lăsăm seduși de farmecul lor sau să-i disprețuim pentru că sînt robii societății de consum. Cuplul oponent, forța adversă în cîmpul electric al confruntării, sînt soții Oniță; cu ei și prin ei intră în scenă lumea construirii și construcției noastre. Trebuie spus cu sinceritate că aici apare punctul nevralgic al piesei, densitatea problemelor, profunzimea analizei psihologice, concluziile radiografiilor etice, valabile și serioase, pe plan conceptual, negăsindu-și destulă acoperire în caractere și în situații. Aici apare clișeul fabulației, fiindcă soții Oniță vin din „camera de alături”, cu discursivul a-teatral, cu aceleași probleme ale incompatibilității între „a fi” și „a avea”, cu același conflict, subtil, dar insuficient conturat pentru o colizie dramatică și neconstituit în *agon*, și anume, decalajul dintre trăirea prudentă, măsurată în calcule conjuncturale, și combustia totală dăruită cauzei comuniste. Între membrii familiei Oniță, cinci la număr, se îscă conflicte diverse, confruntări variate și, evident, semnificative pe scara contradicțiilor neantagoniste, specifice unei lumi în vitală efervescență, dar ele rămîn la stadiul enunțului, al sesizării sociologice, caracterele sînt categorii, iar relațiile dintre ele,

lipsite de plasticitate dramatică. Stratagema folosită de Ștefan Oniță, purtătorul de cuvînt al lumii de la noi, „de a vorbi în clișee”, pentru a se putea, în acest timp, „gîndi” la toate ale sale, scuza sa, „clișeele îmi dau timp de gîndire”, dacă izbutește, să-l păcălească pe Gaspard Bonnard, vechiul lui camarad de *maquis* și actualul său oaspete în periplu turistic prin Balcani, e, în schimb, semn că personajul „umbă cu cioara vopsită” — ca să folosim limbajul pitoresc al Milicăi, personaj descins parcă din „vagonul” care e, la o adică, viața, și care reprezintă, în ordinea clasificărilor psiho-sociologice, bunul-simț al omului din popor. Cu toată această neîmplinire — care apleacă puțin talgerul nostru, în balanța ce vrea să măsoare problemele, întrebările, căutările ce și le pun două lumi, două moduri de existență în *dezacord* — *Acord* rămîne o operă de reală importanță în teatrul lui Paul Everac. Pentru atacarea ambițioasă a temei, pentru sondarea directă în miezul timpului pe care îl trăim, pentru calitatea intelectuală a dezbaterii, suplă și nuanțată, pentru caracterul de actualitate, minereu prețios în zăcămintul dramaturgiei noastre, cu perseverență căutat de acest fecund și laborios scriitor și observator al vieții.

Spectacolul Teatrului Național e modest și sărac. Modest în aspirații, fiindcă experimentata regizoare a teatrului TV, Letiția Popa, ne-a apărut inhibată de scena „de scîndură”, cenzurîndu-și, parcă, fantezia, timidă în afirmarea unui punct de vedere. Semitonuri, crochiuri de mișcare, schițe de gest, arpegii, într-o montare care pretindea puternice ac-

cente, atitudine, negații și afirmații din a căror ciocnire să se nască îndoiala... Îndoiala, întrebarea creatoare, incitantă, sfredelitoare, într-un continuu și dialectic dezacord, menit să trezească acordul spectatorilor. Sărac în realizări, în ciuda unei distribuții de prestigiu și în pofida unui afiș cu capete de afiș, precum Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, Emanoil Petruț, încercați colegi de echipă, cărora li s-au adăugat viguroase forțe noi, precum Florina Cercel, și tineri de nedezmîntit talent, ca Tamara Crețulescu, Olga Delia Mateescu, Emil Mureșan.

De fapt, montării îi lipsește un stil, iar stilul, în interpretarea unei piese-dezbateri, a unei piese-eseu, pe marginea unor probleme din agenda zilei, e mult mai greu de găsit decît de formulat.

Mira Iosif

■ CINE A FOST ADAM?

de Leonida Teodorescu

Data premierei: 20 septembrie 1977.

Regia: CRISTIAN MUNTEANU.

Scenografia: ELENA ZLOTESCU. Mu-
zica: CORNELIU CEZAR.

Distribuția: GEORGE MOTOI (Adam); CONSTANTIN DINULESCU (Ralu); ADELA MĂRCULESCU (Daia); MATEI GHEORGHIU (Solca); OLGA DELIA MATEESCU (Nana); MIRCEA COJAN, CONSTANTIN RAUTCHI (Conea); GEORGE PAUL AVRAM (Danciu); EMIL LIPTAC (Străinul); MIHAI NICULESCU (Reporterul); CEZARA DAFINESCU (Dica); MIHAI MALAIMARE (Operatorul); ALEXANDRU GEORGESCU (Fotografu).



Sus, Olga Delia Mateescu, Matei Gheorghiu și Emil Liptac. Jos, Cezara Dafinescu și Constantin Dinulescu

Se remarcă, firește, în consens, consecuti-
vele ridicări de cortină ale Teatrului Națio-
nal, cu scoaterea la rampă a unor piese ro-
mânești noi, inedite. Trebuie să semnalăm
că acest obicei — încetățenit prin tradiție
pe scenele mai tuturor teatrelor din țară și
ale citorva colective bucureștene — e mai
nou pe prima noastră scenă, datoare, de
multă vreme, dramaturgiei naționale, cu lan-
sarea unor titluri proaspete, cu impunerea
unor texte originale, de referință.

Și, dacă Paul Everac, cu al său *Acord*,
e, totuși, unul dintre puținii „autori ai ca-

sei”, numele lui Leonida Teodorescu sună
promițător pentru un întreg pluton de tineri
dramaturgi, care așteaptă, de multă vreme,
confirmări, recunoașteri și, mai ales, sprijinul
promis de veterana noastră instituție în
consacrarea lor. De aceea, dincolo de orice
considerații valorice la adresa spectacolului
Cine a fost Adam? (deopotrivă, text și mon-
tare), salutăm premiera de la Sala Atelier,
în contextul ei semnificativ, în direcția ei
programatică, dătătoare de speranță.

Leonida Teodorescu scrie un teatru, în aparență, dificil, un teatru nespectaculos, de esență etic-meditativă, epic formulat în evenimente puține, dar revelatorii prin semnificații, un teatru cu obstinație literară. Construcțiile sale, adesea, livrești, apar rebarbative partizanilor conflictelor puternice, ai caracterelor viguroase. Îndărățul întâmplărilor, în umbra personajelor, în spatele planului întâi, se desenează, însă, cu finețe, o realitate „la puterea a doua”; trimiteri simbolice se interferează, sugerind fulgurant un mister existențial, dincolo și dincoace de implicarea în concret, în diurn, în istorie.

Cine a fost Adam? este o piesă ce pare să participe la un triptic, alături de *Evadarea* și de *Fortul*. Intrudite tematice, toate trei lucrările, inspirate din evenimentele istoricului an '44 și ale istoricei luni august, ne apar susținute de aceeași tehnică a clar-obscurului, de aceeași scriitură ce cultivă suspensul și vagul misterului polițist, în folosul dramei politice, angajate. Ca și *Fortul* (în cronologia elaborării, de fapt, ulterioară). *Cine a fost Adam?* reia motivul repercusiunii actelor de atunci în existența de azi a celor direct și indirect implicați. *Fortul* este o pledoarie reparatorie pentru cei ce nu-și pot dovedi materialmente cinstea și nevinovăția, probate în momentele dificile ale condițiilor luptei ilegale. O pledoarie pentru smulgerea adevărului din jocul aparențelor înșelătoare... *Adam* este un rechizitoriu la adresa imposturii, un rechizitoriu împotriva celor care au profitat de pe urma eroismului, a sacrificiului altora, clădind, din jertfa celor dispăruți, treptele ascensiunii lor sociale. O conștiință critică, un patos asanator înnobilează canavaua acestei piese, altminteri subțire, în situațiile conflictuale, cam monocromă, în expunere, cam căutată, în replică.

O mică adunare de amici și cunoștințe (ca să nu spunem prieteni) sărbătorește, asistați de proiectoarele și de camerele televiziunii, înmăntarea unui tovarăș răpus de gloanțele fasciștilor, într-o luptă purtată, în urmă cu *n* ani, în aceeași vilă, azi proprietatea celui care beneficiază din plin, prin situație, funcție și carieră, de episodul morții lui Adam, la care a asistat, e adevărat, cu totul întâmplător, dar pe care tot el, datorită hazardului, a provocat-o. Adunarea asistă, într-o pasivitate dezagustată, la festinul imposturii, deocamdată, triumfătoare, sebițind, însă, inițierea unor viitoare implacabile sancțiuni. Complexul culpabilității pentru moartea lui Adam îl încearcă ucigașul, soldatul neamț din anii războiului, azi, pașnic turist, venit în pelerinaj moral terapeutic pe aceleași meleaguri. Soluție de final cam abruptă și cam neconvigătoare, lăsând deschis, însă, un drum meditației și dezbaterilor. Evident, factura piesei e simbolică și ea trebuie citită ca atare, în lumina unui imperativ etic, ca un avertisment aspru dat celor ce cred, ce mai cred, că trecutul poate fi uitat și adevărul, îngropat, pentru ca

moștenitori necrețnici, delapidatori ai eroismului, să viețuiască în huzor, nimbăți de o falsă legendă. Altfel, privită cu lentile „realiste”, plasată în sfera descripției cotidiei, scrierea e susceptibilă să fie criticată pentru atipicitate și se iese un cortegiu de întrebări privitoare la verosimilitatea faptelor, la adevărul istoric, la contextul social ce amendează hotărât asemenea situații, și așa mai departe... Cristian Muțeanu, cunoscut și recunoscut regizor al teatrului radiofonic, invită la Teatrul Național, a oscilat între două soluții, propunând o orchestrare alegorică a întâmplărilor, o construcție fluidă a „fabulei”, un montaj eliptic, o muzică sugestivă (Corneliu Cezar) și apăsate momente de mister; dar, în egală măsură, a condus actorii spre un joc de clasică și bună compoziție realistă, în tonuri colorate și în linii truculente. Rezultatul a apărut, în consecință, ușor derutant stilistic; și, dacă unele dintre ideile dramei, câteva dintre concluziile ei ideatice își pierd din contur și din precizie, spectacolul recuperează o varietate caracterologică, etalează o diversitate a tipologiilor, mai puțin relevantă la lectură. Cristian Muțeanu ne-a dovedit că știe să lucreze cu actorii și, în consecință, portretele au avut vigoare și nerv, și mai ales stropul de individualitate, corporalitatea atât de necesară actului scenic.

Constantin Dinulescu excelează în gradarea evoluției imposturii Ralu, în marcarea modificărilor cameleonice, discreției, reținerii în șarjă și caricatură fiind coordonate esențiale ale reușitei sale. La fel cum se impune portretul unui Mitică obtuz și primejdios, în jovialitatea-i de lichea agresivă, realizat de Mircea Cojan (Conea). Matei Gheorghiu aduce eleganță, distincție și blazare în rolul (liniar) al sculptorului Sola; George Paul Avram, căldură și neliniște, în cel (schematic) numit Danciu; Emil Liptac colorează cu ridicol trist figura neamțului bîntuit de fantomele trecutului; Mihai Mălaimare fixează asupra sa atenția publicului, iradiind talent și surprinzind prin vocația pentru muzica folk; Adela Mărculescu compune, cu rafinată dezinvoltură, un tip de femeie, ceea ce e mai mult decât un caracter, și surprinde cu exactitate direcția exacerbat polemică dorită de autor. Restul distribuției se achită conștiincios de sarcini, cum se spune în șablonul cronicii dramatice, dar lucrul e adevărat: Olga Delia Mateescu, într-un rol plat, în două ipostaze — tinără și candidă partizană în lupta ilegală, matură și echilibrată directoare de azi — e pe rînd ingenuă și „eroină pozitivă”; Cezara Dafinescu, în rol de picantă subretă, duce, cu grație, tava; Mihai Niculescu și Alexandru Georgescu sînt exact ceea ce trebuie să fie: „băieții” de la TV...

Iar George Motoi, în scurta sa apariție, e acel Adam concentrat și misterios, laconic și aureolat de însușiri, într-un halo de proiecție romantică, întruchipînd simbolul, as-

pirația, într-un cuvânt, acel imperativ etic, propriu dramei.

Spectacol de „atelier“, în buna accepție a termenului, *Cine a fost Adam?* inaugurează seria de montări „deschise“ ale stagiunii, suportând discuții creatoare.

Mira Iosif

TEATRUL MIC

REȚETA FERICIRII

de Aurel Baranga

Data premierei : 18 septembrie 1977.

Regia : AUREL BARANGA. Decorațiuni : MIHAI MĂDESCU. Costume : GABRIELA NAZARIE. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU.

Distribuția : VISTRIAN ROMAN (Marin Hristu) ; MARIA POTRA (Eliza) ; MONICA GHIUȚĂ (Ina) ; MAGDA POPOVICI (Mara) ; DUMITRU FURDUI (Alexandru) ; VASILE NIȚULESCU (Andrei) ; TATIANA HEKEL (Aurora) ; NICOLAE POMOJE (Dan) ; JEANA GOREA (Maricea) ; DAN CONDURACHE (Lucian).

Scena păpușilor : BRINDUȘA SILVESTRU. Vocile : DUMITRU FURDUI.

Teatrul Mic are inițiativa să reia, după douăzeci de ani de la premiera absolută, *Rețeta fericii*. Întrebarea care s-a făcut cel mai des auzită, cu acest prilej, a fost : mai rezistă piesa ?

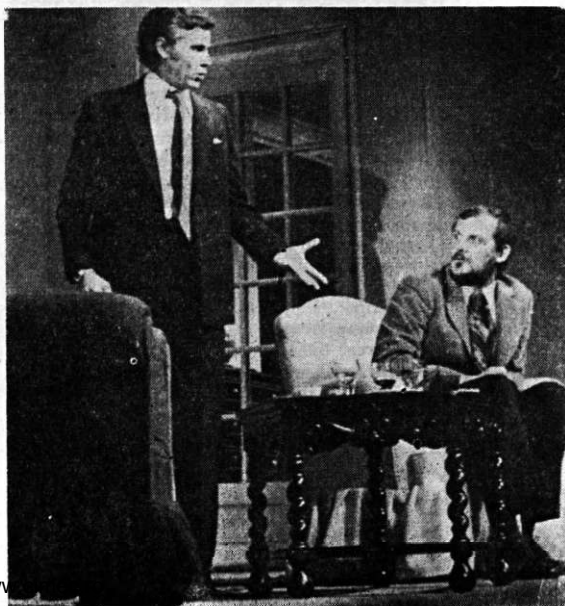
Avem, uneori, naivități de copil. Noi înșine cerem teatrelor să reexamineze atent, să revalorifice piese din trecutul apropiat și, fiind o asemenea inițiativă se produce, constatăm, mirați, că sună de actual textul, că de bine e scrisă piesa și altele asemenea.

E nevoie mereu de cîte o probă, e nevoie de inițiativa de felul acesteia, pentru a ne spulbera părerea că ceea ce se produce nou pe terenul dramaturgiei mătură tot ceea ce s-a scris cu ani în urmă, că ceea ce s-a scris cu ani în urmă păstrează doar adevărurile acelor ani și mai nimic din valorile permanente.

Ne-am mirat, copilărește, cînd s-au reluat cu succes *Mielul turbat*, *Siciliana*, nu mai avem nici un motiv să ne mirăm dacă se reia *Rețeta fericii*. Piesa, ca orice piesă cu

adevărată bună, și-a păstrat toată prospețimea și vigoarea, aparține timpului nostru și nu doar unor anume ani. Drama lui Marin Hristu — căci despre drama lui este vorba, în principal — încearcă, încă, multe conștiințe și nu avem nici un temei să credem că va înceta să-și facă loc în viața oamenilor, chiar de azi pe mînc. Drama lui Marin Hristu este drama unei conștiințe nu îndeajuns de limpezi, a unei conștiințe cu o anumită fragilitate, e, în fond, drama unui om care a eucerit pe drept, dar păstrează prea mult, pe nedrept, peste puterile lui, un post de comandă. Promovat numai pentru meritele sale, într-o muncă de răspundere — conducător al unei întreprinderi —, Marin Hristu este depășit, cu trecerea vremii, de viață. Capacitatea lui organizatorică nu mai este suficientă, își ascunde din ce în ce mai greu incompetența, autoritatea lui se convertește în tiranie. Orgolios peste măsură, nu-și recunoaște stagnarea, neîncrederea în sine o răsfinge asupra celor din jur, devine disprețuitor, ursuz, opac. Puterea lui de muncă, bucuria de a munci, au devenit un continuu și insuportabil efort de a face față cerințelor care-l depășesc. Dezechilibrul sufletesc se accentuează cu cît se depărtează de soție, cu cît se înstrăinează de familie, de prieteni. „Rețeta fericii“ lui este aventura extraconjugală, căreia i se dăruie cu o frenezie devoratoare. Procesul decăderii lui Marin Hristu a început de mult, la ridicarea cortinei drama se presimte, liniștea concediului la mare e liniștea dinainte de furtună. Spaima reînțoarcerii la locul de muncă i-a măcinat liniștea vacanței. Dar, drama va izbucni violent abia peste cîteva luni, cînd prăpăstia dintre el și ceilalți se va fi adîncit mai tare, cînd va afla despre duplicitatea amoroasă a

Vistrian Roman și Nicolae Pomoje



Îneci, fiind va înțelege că indiferența, brutalitatea, opacitatea lui față de încercarea grea prin care trece prietenul său, Andrei, au contribuit la sfârșitul tragic al acestuia.

Așa se înțelege lucrurile în spectacolul cu piesa *Rețeta fericirii* de Aurel Baranga, realizat la Teatrul Mic de Aurel Baranga, perseverent în a-și regiza propriile piese. Accentul cade, ferm, pe acest personaj. Sigur, nici celelalte personaje — implicit, celelalte drame — nu sînt eludate. Dar sînt subordonate, șau, mai exact spus, sînt puse în slujba sublinierii ideii centrale. Eliza, soția lui, e nefericită fiindcă se vede părăsită, îndepărtată, redusă la condiția de slujnică. Maria Potra are o demnitate a suferinței, reproșurile ei sînt reținute, interelările au un ton grav, imputările sînt doar din priviri, lacrimile izbucnesc doar cînd e foarte, foarte singură. Andrei, profesorul căzut victimă a calomniei, înscenărilor meschine, e, în interpretarea lui Vasile Nițulescu, un om sters, slab, fără capacitatea de a se împotrivi, de a trece peste momentele grele și, mai ales, fără prea multă încredere în sine și în ceilalți. Dimpotrivă, soția lui, Aurora, interpretată de Tătiana Iekel, se hrănește cu iluzia că adevărul va ieși la iveală de la sine. Ceea ce, firește, nu o scutește de zbucium, dar o împinge către o resemnare pasivă, care va fi fatală pentru Andrei. Dan e un nefericit, om slab în viață, personaj pe care Nicolae Pomoje îl înfățișează veșnic abătut, zbuciumat fără rost, gata să se prăbușească, să fugă, incapabil să privească adevărul în față, subjugat în dragoste. Ina, cu toată stăruința de a se explica, de a găsi o justificare dramei personale, rămîne un personaj străin nouă, pendularea între Marin și Dan o condamnă. Monica Ghiuță nu me convinge, așa cum o interpretează pe Ina, că personajul ei ar putea stîrni patimi mistuitoare. Mai sînt Mara (Magda Popovici) și Alexandru (Dumitru Furdui), cuplu de oameni fericiți, fără probleme, fără un prea decise contur, pasîndu-și unul altuia rolul de *raisonneur*, încercînd să explicitizeze lucruri și așa limpezi. Și mai sînt Lucian (Dan Condurache), un secretar îndatoritor și sters, și Maricica (Jeana Gorea), o slujnică ageră, cu apariții pitorești. Dar, cum spuneam, Marin Hristu polarizează atenția, Vistrian Roman înfățișîndu-l robust, tăios, vehement, înverșunat, brutal, deși uneori cam bolovănos și, nu de puține ori, cam bătăran.

Că spectacolul slujește de minune piesa, e de prisos să adaug. Tot ce și-a dorit autorul să spună, regizorul l-a ajutat s-o facă. Chiar în decorurile indifferente la dramă ale lui Mihai Mădescu. Impresia de pe urmă este a unei lecturi a piesei, executată strălucit. Omogenizarea interpretărilor, mișcarea în scenă, așezarea în spațiu a personajelor, netezimea curgerii acțiunii, mi-au apărut naive. Dar, oare, nu mă înșel? Nu, cumva, sînt *voit naive*?

Virgil Munteanu

TEATRUL GIULEȘTI

DESCĂPĂȚINAREA

de Al. Sever

Data premierei : 15 septembrie 1977.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia : OCTAVIAN DIBROV. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția : ȘTEFAN MIHAILESCU BRAILA (Constantină Vodă Cante-mir) ; CORADO NEGREANU (Miron Costin) ; ION PĂVLESCU (Iordache Ruset) ; CORNELIU DUMITRAȘ (Velișco Costin) ; GELU NIȚU, ION COLOMIET (Dumitrașco) ; CONSTAN-TIN COJOCARU (Pătrașcu) ; MIRCEA NICOLAE CRETU (Armașul) ; ION VILCU (Macri) ; ADRIAN VIȘAN (Lupu Bogdan) ; RADU GH. ZAHARIA (Ștefan Cerchez) ; MIHAIL STAN (Apostol) ; SABIN FĂGĂRAȘANU (Vasile Gavrilă) ; MIRCEA DUMITRU (Antohi Jora) ; NICOLAI IVĂNESCU (Constantin Razu) ; RADU PANAMARENCO (Ilie Enache) ; GEORGE BĂNICĂ (Umbra) ; MIRCEA CRUCEANU (Preotul) ; ION COLOMIET (Căpitanul) ; SIMION NEGRI-LĂ (Hangiul) ; ION CHIȚOIU (Arga-tul).

Scriitor profund și complex, cu rară apetență pentru tradiția noastră culturală, Al. Sever a scris masiv romane, eseuri și teatru, fără să atragă asupra sa cuvenită atenție a criticii. Nu cred într-o inaderență a criticii la problematica autorului, ce se caracterizează prin dezbateri de factură etică și politică. Romanele, de pildă, sînt analize profunde ale comportamentelor sociale, moderne realizări de tipologii (*Cezar Dragoman, Uciderea pruncilor*) sau reconstituiri de psihologii, prin interesante comentarii asupra creației și a personalității creatoare (*Cercul*). Dramele sale, scrise nervos, modern, sînt dezbateri etice, întemeiate pe conflicte puternice, ancorate în realitatea socială și cu adînci implicații în psihologia individului (*Mena-jera, Divorțul*).

Tăcerea criticii să se datoreze, oare, stilului de viață al scriitorului? Pentru că Al. Sever s-a claustrat în camera de lucru, impunîndu-și o severă asceză, condiție esențială oricărei creații. Din această claustrare ies merele ; omul rămîne, însă, ascuns, nevăzut.

El nu leagă relații sociale cefemere. Prezent numai prin cuvîntul scris, el absentează de la mărunta viață literară, unde se pun la cale apoteoze fragile. Tăcerea s-a așternut, nedrept, și peste ultima sa piesă, *Descăpătinarea*; nedrept și paradoxal, dacă ținem seamă că spectacolul respectiv a fost premiat în cadrul Festivalului „Cîntarea României”. Podoabă în creația autorului, scriere de deplină maturitate, izvorită dintr-un profund sentiment al istoriei, piesa vădește echilibru dinamic în structurarea faptelor și o rară vigoare a replicii și a caracterelor. Limba are clarități clasice și inflexiuni arhaizante, de bun-gust, căci nu forțează topica și nu apelează la pitorescul lingvistic al cuvintelor moarte. Un ceremonial al istoriei, rețrăit în întregul dramei, se simte și în cuvintele din care aceasta se încheagă, astfel că piesa ne pare o liturghie prin care istoria se prezintă estetic (se face, adică, cunoscută simțurilor noastre).

Pusă în scenă la Teatrul Giulești, ea se înscrie cu majuscule în tradiția dramei istorice naționale, atît prin subiectul său, generos dramatic (pagină de cronică ilustră), cît și prin densitatea scriiturii. Tragedia decapitării fraților Costinești de către Domnul Constantin Cantemir, expusă, pe larg, de Dimitrie Cantemir în *Vita Constantini Cantemiri*, îi prilejuiește lui Alexandru Sever crearea unor caractere puternice, în situații din care invenția aproape că lipsește, autorul procedînd doar la organizarea faptelor istorice în registrul dramatic. Unele situații, cum ar fi aceea a complotului în jurul unei mese, sub care stă ascuns trădătorul, ne pot aduce aminte de romanele de capă și spadă; altele, cum ar fi scena în care Domnul își ascultă fiul, care-i citește istoria lui Kiroș, tiranul singeros (invocat și de Miron Costin, în poema sa filozofică *Viața lumii*), aduc cu unele scene de gen. Dar și aceste scene nu sînt mai puțin autentice. Autorul, dealtfel, le acordă importanță doar în mecanismul dramei, mai ales ca prilejuri de desfășurare a unor dialoguri menite să releve idei și atitudini. Ele devin locuri — „situri” — de dezbateri etice, de punere și rezolvare (mereu superioară) a conflictului. Dialogul purtat de cîteva personaje-simbol al politicului (cu înțelesul aristotelic de corolar al eticii) trimite la idei și la forme din ce în ce mai cuprinzătoare, conciliatoare ale atitudinilor contradictorii puse ca premise: de o parte, aceea a lui Constantin Cantemir (care practică expectativa, ca mod de rezistență a țării în fața istoriei), de altă parte, Velișco Costin (care crede în acțiune, ca unic mod de intrare în istorie). Între aceste poziții ireductibil polare, se plasează Miron Costin, care le conciliază, cu detașarea superioară a culturii, fără a se putea sustrage, însă, tragicului său sfîrșit. Tot acest conflict se desfășoară în fața tinărului prinț Dimitrie Cantemir (ca o lecție concretă de artă a guver-

nării și de politică a puterii). Din această pedagogie aspră, beizadeaua trebuie să tragă învățăminte privind gravele implicații ale politicului în ordinea eticului și ale acestor două moduri ale existenței sociale în viața psihică concretă a individului, acestea constituind, dealtfel, și structura dramei și principalele ei straturi ontologice.

E locul să notăm aici subtilitatea cu care autorul procedează la realizarea distanțării (această formă de judecare a reprezentăției în desfășurare, cerută de teatrul modern) prin implicarea unui personaj (prințul) în regimul psihologic al spectatorului.

În ciuda faptelor de viață istorice care ni se prezintă, formula dramaturgică ar ține, mai degrabă, de teatrul didactic. Învățătura, însă, nu este dată prin enunțarea principiilor. În locul „Învățăturilor lui Neagoe către fiul său Teodosie” ne întîmpină aici, mai degrabă, „Lecția de anatomie a profesorului Tulp”. Tatăl (domnitorul) încearcă să-i trezească fiului (spectator) luciditatea politică, în toată obiectivitatea sa. Lecția este și cumplită și grea de sensuri. Ea pune în cumpană realitatea „domniei de fier” (adică, a puterii politice în acțiune) cu „domnia de aur”, a puterii cărturărești, adică, aceasta aflîndu-se și dincoace și dincolo de real, prin înțelegerea determinărilor și direcțiilor posibile ale acțiunii politice. Care dintre cele trei principii reprezentate (simbolic) prin personaje este cel just? Juste sînt, în dezbaterea dată, tustrele. Căci toate trei stau sub semnul binelui, al păstrării integrității țării și al existenței ei. Totuși, numai unul — cel al domnitorului — este, istoricește, și necesar. Căci orice principiu politic, pentru a se realiza, pentru a deveni, adică, factor politic, trebuie să găsească, în condițiile istorice concrete, baza constituirii sale.

Montarea de la Giulești, a lui Tudor Mărcău, stă sub semnul ritmului și al simplității. Regizorul n-a ezitat să intervină în prima parte a piesei, interferînd, ca într-un montaj cinematografic, planurile acțiunii. Astfel, a evitat o demarare greoaie (caracteristică, în genere, pieselor istorice), conferindu-i încă de la început nerv și vigoare; interzise oricărei tentații naturaliste, siluetele actorilor se țin în scenă între clar-obscur și lumină, cu mișcări hieratice. Am găsit, la Tudor Mărcău, o înțelegere a actorului ca ideogramă vie a simbolului dramatic. De aici, jocul actoresc, șlefuit, adesea, pînă la stilizare.

Constantin Cantemir, conceput de autor ca un bătrîn care practică temporizarea ca formă a chibzuinței — nu numai pe plan politic, dar și în bătaia cu dușmanii săi personali, știuți și neștiuți, în ciuda pericolului care-l pîndește — îmbinînd prevederea cu arta disimulării, a fost interpretat de Ștefan

Mihăilescu Brăila. În ciuda etichetării de către regizori, care îl vedeau și l-au folosit doar în roluri bufe sau în compoziție comică, actorul a realizat în registru dramatic un rol bogat nuanțat, impresionând prin autenticitate și prin modul cum aduce în prim-planul reprezentării tocmă tehnica întârzierii, complexitatea disimulării. Scena în care Domnului îi este dejucat planul salvării de la moarte a lui Miron Costin și în care, fără să renunțe la disimulare, se revoltă, suferind sincer la vestea pierderii boierului cărturar, este magistrală și îi aparține în întregime. Greoi și neputincios, întins în pat, parcă bolnav, are totuși simțurile la pîndă. I se aduce scrisoarea cu porunca tăierii; mâinile desfășoară și înfășoară febril sinetul și îl ascund, ca pe o comoară, în așternut. Mîinile au ceva din nervozitatea mîinilor lui Harpagon. Trupul întreg respiră mulțumirea și încântarea de sine. Cînd Iordache Ruset îi anunță vestea uciderii de către țilhari a cămărașului, jocul disimulării devine de-a dreptul fermecător. Uimirea simulată e mică, parcă minată de neîncredere în propria-i veridicitate. Falsa uimire e cusută cu ața albă a mulțumirii celui ce a câștigat, dar se continuă, totuși, pentru a se împlini parcă o formalitate, o conveniență, o cerință de *bon ton*. Cînd i se comunică, apoi, că șeful aprozilor a plecat, totuși, cu o doua scrisoare purtătoare de moarte, din dispoziția prevăzătorului mare vistier, mica lui uimire, după o clipă de derută, pîlpîind ca o flacără gata să se stingă, se aprinde și crește pînă la revoltă: „Bine, dar să nu-l lași omului drumul lui de noroc?” Disimularea rămîne doar în forma goală a cuvîntului, tonalitatea vocii capătă acutele strigă-tului de minie și de durere neputincioasă și are greutatea adevărului sufletesc. În formele, rămase goale, ale jocului comic, suflă acum, tăios, vîntul tragediei.

Miron Costin — nehotărît la faptă, de prea multă și înțelegătoare înțelepciune, cu conștiința deplină că nu omul e deasupra vremilor, ci bietul om sub vreme, și că el, bietul om, trebuie doar să știe să moară cum se cuvine — a fost interpretat de Corrado Negreanu. Actorul a modelat un bătrîn stăpînit, parcă, de lentoare, parcă ascultînd mereu ceva — desigur, demonul său interior — egal cu sine, rostind cuvintele alb, înșirîndu-le unul după altul ca mărgelile pe o ață, joc liniar, vizînd ataraxia stoică, muțată în tonalitatea blîndă, ortodoxă, a celui împăcat cu soarta și care poate să-și grijească, ca un gospodar, de propria-i moarte. O singură dată, actorul se smulge acestei atitudini de liniște și de împăcare: în clipa cînd își rostește testamentul spiri-

tual — al invățăturii ce poartă coroana „de aur” a înțelepciunii, bucuros să o lase, după moarte, viitorimii. Cuvîntul actorului trece rampa și fața lui este luminată de o credință fermă; atitudinea lui e aceea a unui sacerdot sau a unui iluminat.

Pe Velicico Costin (sau Velișco), omul acțiunilor temerare, oștean al cărui cap se în-tilnește des „prin bălăriile Moldovei”, l-a interpretat Corneliu Dumitraș. Cu vigoare, cu fermitate și înclinînd cumpăna spre mîndria celui ce-și cunoaște valoarea, nu spre trufia celui ce uită măsura lucrurilor.

În Dumitrașco, Gelu Nițu a avut în înfă-țișare ceva din eumintenția și puritatea clă-sică; a fost ceremonios și prevenitor și a imprimat gesturilor sale un hieratism al distanțării respectuoase față de ceilalți.

Ion Pavlescu face din Iordache Ruset — vistiernicul și mina dreaptă a Domnului, dușman neîmpăcat al Costineștilor — o emi-nență cenușie cu egală și tenace perseve-rență în rău, cu vorba și ținuta uscate, si-luetă țeapănă de dogmatic, cu apariții sub-tille și oportune de călugăr iezeit.

Din grupul boierilor reținem, cu deosebire, figura lui Ilie Țîfeseu, trădătorul (interpretat de Radu Panamarenco). Gesturile actorului, în fața Domnului, sînt moi și mîzgoase, ochii i se rotesc în orbite, mieroși și vicleni; o expresie plastică, tipică, a lășității, slugăr-niciei și trădării. Roluri episodice au mai in-terpretat, cu acuratețe, dar fără o pregnan-ță particulară: Constantin Cojocaru (Pătraș-cu), Mircea Nicolae Crețu (Armașul), Ion Vilcu (Macri), Adrian Vișan (Lupu Bogdan), Radu Gh. Zaharia (Ștefan Cerchez), Mihail Stan (Apostol), Sabin Făgărășanu (Vasile Gavrilă), Mircea Dumitru (Antohi Jora), Nicolae Ivănescu (Constantin Razu), George Bănică (Umbra), Mircea Cruceanu (Preotul), Ion Colomieț (Căpitanul), Simion Negrilă (Hangiul), Ion Chițoiu (Argatul).

Total și toate s-au petrecut într-un spațiu scenic realizat de Octavian Dibrov, reprezen-tînd pereții cu ocnite și firide ai unei bise-rici, basoreliefurile din ocnite inspirîndu-ne puternic sentimentul morții. Zidul e practica-bil, spațiul scenic putînd fi, astfel, modelat după cerințe: biserica poate să devină și în-chisoare de coșmar, ocnitele apărînd ca niște vitrine în care atîrnă trupuri chinuite de oameni, ce strălucesc straniu în clar-obscur.

Constantin Radu Maria

POEMELE LUMINII

recital

Silviu Stănculescu

Poemele luminii se intitulează recitalul de versuri susținut de Silviu Stănculescu, la Teatrul de Comedie. Nu este, însă, vorba de poemele lui Blaga; titlul recitalului a fost acordat unui bogat florilegiu de poezie cultă, cu teme și în maniere diverse. Au figurat clasici alături de contemporani, într-o vecinătate lipsită de un clar criteriu valoric sau de altă natură.

Poemele, așa cum au fost declamate, în oarecum blinda dezordine a întâmplării, i-au prilejuit, totuși, actorului trecerea prin diverse registre de expresie: de la tonalitatea gravă a versurilor lui Blaga (*Autobiografie, Liniste*), la cea acut nostalgică ca în *De-abia plecaseși* de Tudor Arghezi sau de sentiment ludic ca în *Scara* de George Coșbuc. Mai ales registrul grav și cel patetic, fie că e vorba de iubirea de țară sau de femeie, îi sint proprii actorului. Ne-a plăcut sobrietatea cu care a recitat *Glossa* lui Eminescu, patosul și sarcasmul din *Epigonii*, franchețea cu care a redat verbul lui Geo Dumitrescu (*Dar priviți-mă-n ochi, Inscricție pe piatra de hotar*), adincile și tandrele inflexiuni din poemele de dragoste ale lui Blaga (*Izvorul nopții*), tristetea grea din *Azi ne despărțim* de St. Augustin Doinaș.

Mai puțin realizate au fost recitățile după Topfcreanu (*Rapsodii de toamnă*), interpretul redând umorul duios, învăluitoare, dar fără acele ironiei, cu care se sfîrșesc stantfele. În Minulescu (*Echinox de toamnă*), i-a lipsit acel aer disimulat și fanfaron, cerut de poemă. O altă interpretare inadecvată sentimentului generat de poem este aceea a *Albatrosului* lui Nicolae Labiș. Am fi dorit cîntarea de moarte, melopeea „războinicului furtunii”, dar actorul a emis, naturalistic, doar observații asupra unei păsări care moare. Aceste cîteva scăderi, pe care le-am semnalat aici, nu au întunecat ansamblul recitalului, a cărui notă dominantă a fost de sobrietate și de superior lirism. Notăm că actorul a evoluat într-un spațiu scenic organizat ca un cadru plastic, în care se deschideau, involte, și creșteau, răsucite — simbolizînd vegetalul — sculpturile în lemn ale lui George Apostu.

C. R. M.

RECREAȚIA MARE

adaptare

de I. Gh. Arcudeanu

după Mircea Sîntimbreanu

Data premierei: 15 septembrie 1977.

Regia: OLIMPIA ARGHIR. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Muzica: AUREL GIROVEANU.

Distribuția: GENOVEVA PREDA, ALEXANDRINA HALIC, PAULA FRUNZETTI, ION GH. ARCUDEANU, VASILE MENZEL, DUMITRU ANGHEL, TUDOREL POPA.

Primul clopoțel al anului școlar a fost însoțit de primul gong al stagiunii și la Teatrul „Ion Creangă”. Spectatorilor-elevi li s-au prezentat — promițător titlu — *Recreația mare*, adaptare de Ion Gheorghe Arcudeanu, după un volum de schițe al lui Mircea Sîntimbreanu.

Suită de momente satirice, textul se desfășoară alert și relatează cu haz întâmplări din viața școlărească, din taberele de pionieri, recreînd, cu farmec și cu prospețime, o lume de șotii, de glume, dar și de studiu, de muncă serioasă. Ca în întreaga literatură a lui Mircea Sîntimbreanu, recunoaștem și aici darul de a se apropia, cu o tandră înțelegere, de lumea copiilor, intuiția dimensiunilor „dramei” pricinuite de pierderea unui creion sau de ritmicele despărțiri „pentru totdeauna” de prietena și confidenta aleasă „pentru toată viață”. Ironia e blajină, surisul amuzat e plin de înțelegere; în fiecare povestioară există un tîlc, o morală, dar integrate cu discreție în linia firească a intrigii și lipsite de ton didacticist.

Un alt merit al textului, transpus și în dramatizare, îl găsim în talentul de a crea tipuri, caractere pe deplin particularizate. Copiii sînt la fel doar pentru un ochi grăbit ori neatenț, Mircea Sîntimbreanu știe să surprindă detalii, gesturi definitorii, să creeze o tipologie bogată, viabilă.

Adaptarea operează cu discreție transformările necesare pentru traducerea scenică a textului; dar adaugă un fel de prolog, o sedință cu părinții, în care aceștia hotărâse, împreună cu profesorul, „să se joace de-a copiii”, să interpreteze, fiecare, rolul propriului său „copil”. Recunoaștem necesitatea acestei „justificări”, pentru decalajele de vîrstă dintre ficțiune și realitate, dar rezolvarea apare stingăce, mai degrabă putea lipsi.

Minimarea unui joc de copii este și formula de spectacol aleasă de Olimpia Arghir. Se oferă, astfel, posibilitatea unei bogate fan-tezii scenice, adăugind glumei cîntecul și mișcarea, apelînd la improvizații în folosirea recuzitei, în sonorizare, elemente care dau montării un surplus de umor. Regizoarea a imprimat, de la început, spectacolului un ritm foarte viu, pe care îl păstrează pe tot parcursul, cu necesarele alternări de tempo, de ton, care conferă spontaneitate jocului la care asistăm.

O notă bună se cuvine interpretării, cu totul omogenă. Actorii au înțeles tipologia creată de autor, găsind echivalente scenice expresive. Alexandrina Halic, suplă și extrem de mobilă, creează câteva personaje perfect diferențiate, dar de egală suculență, obținînd, poate, cel mai savuros moment de comedie al spectacolului, cu rolul elevului Birneată din schița „Recreația mare”. Geneveta Preda, veterană a travestiului puștesc, conturează câteva portrete de șmecheri can-dizi și, de asemeni, realizează o bună compoziție în rolul unei bunici. Caldă și înțele-gătoare, în postură de mamă, Paula Frun-zetti găsește o intonație specială în rolurile de copii. Lui Ion Gh. Arcudeanu îi revine sarcina mai anostă de a fi, aproape în toate momentele, profesorul; sarcină de care se achită, însă, onorabil, străduindu-se să nu apară prea didactic. Reușite, de asemenea, portretele create de Vasile Menzel (băiat deștept, elev permanent corijent) și Dumitru Anghel (foarte bun în expunerea necazurilor lui Cămui Aurel, căpitanul echipei de fot-bal). Cu mijloace de expresie radical diferite de restul echipei, cu o specială factură a u-morului, Tudorel Popa știe să-și afle locul în acest ansamblu, dînd o nuanță în plus, o tușă aparte, tonalității generale a interpre-tării.

Cristina Constantiniu-Dumitrescu

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

ANOTIMPURILE MÎNZULUI

**adaptare de Vladimir Simon
după Vl. Tihonski și M. Azov**

Un căluț pășește în viață. Un căluț intră în primăvara vieții, străbate vara, toamna, iarna : *Anotimpurile minzului*.

Minzul află ce înseamnă să fii încrezător sau prea încrezător, ce înseamnă să fii vi-teaz, să fii necruțător cu dușmanii, află ce înseamnă prietenia, ce înseamnă să-i ajuți

pe cei dragi și apropiați. Minzul se luptă cu haita de lupi și o învinge, se împriete-nește cu Iepurașul și cu Șoimul. Minzul a crescut, învățînd. Trebuie să știi să-ți alegi prietenii și, să-i deosebești de dușmani. Să-ți aperi prietenii și să lupti împotriva dușma-nilor. Iată morala limpede, simplă, și cu atît mai directă, pe care o desprind cei mai mici dintre spectatorii Teatrului „Țîndărică”, vă-zînd spectacolul cu piesa *Anotimpurile min-zului* de Vl. Tihonski și M. Azov.

Fără să aibă străluciri deosebite, fără să se înalțe deasupra altor piese destinate celor mici, piesa de față are însușiri certe și se justifică în repertoriul acestui colectiv, din-totdeauna exigent. Dealtfel, spectacolul este, sub toate raporturile, superior textului. Este clar, este plăcut, este deschis înțelegerii celor mici, este vioid, zglobiu și străbătut de o undă de poezie, pe care o datorează, în cea mai mare măsură, lui Alexandru Drăgan, in-vitat să-l interpreteze, „în carne și oase”, pe Prezentator. Actorul o face cu căldură, cu veselie, și-i apropie din prima clipă pe copiii din stal, îi iscodește, îi îndeamnă să răspun-dă întrebărilor puse, îi determină, cu răbda-re, cu blîndețe, cu tact, să ia — ca să zic așa — atitudine. Adică, să țină partea Mînzului. Să-l susțină. Să-l încurajeze. Să-l pre-vină. Să-l laude. Să-i urmeze pilda.

„Vocile” din spectacol sînt cunoscute : Va-lentina Roman, Dinu Ianculescu, Florin Tă-nase, Ana Vlădescu-Aron, Petre Lupu, Con-stantin Popovici, Valeriu Simion, vrednici membri ai acestui colectiv, vechi colabora-tori. Nou este altceva : spectacolul ne face cunoștință cu schimbul de mîine al teatrului. Sînt aproape trei decenii de cînd „Țîndări-că” ființează ca instituție de stat. Sînt atîția ani de cînd Margăreta Niculescu și trupa ei slujesc acest teatru. Cu admirabile rezultate. Cu trainice succese, în țară și peste tot în lume. A venit vremea să i se alăture o nouă generație. Va fi în măsură să o facă pe mă-sura înaintașilor, pe măsura bunelor tradiții statornicite ? Sînt semne sigure că da. Irina Niculescu, tînăra regizoare, Vladimir Simon, tînărul autor al adaptării, Ana Pușchilă, rea-lizatoarea marionetelor și a decorurilor, au lucrat cu cei mai tineri minuitori, aflați la primul lor examen în fața publicului. Exa-menul a fost trecut cu succes, tinerii inter-preți au fost — nu numai la propriu — la înălțime. La înălțimea înaintașilor și a dască-lilor lor. Cu îndeminare, cu virtuozitate, chiar, cu grație, cu siguranță. Vom mai auzi, vom mai vedea cu plăcere spectacolele inter-pretate de Ioana Alecu (Minzul), Liviu Be-rehoi (Armăsarul), Angela Savaniu (Iapa), Rodica Buleti (Iepurașul), Claudia Georgescu (Lupul), Florentina Vasile (Șoimul), Valen-tina Roman (Șarpele). Dintre ei, desigur, se vor desprinde o Brîndușa Zaită, un Justin Grad sau un R. Zola de mîine. Așa cum sînt sigur că Irina Niculescu va fi ceea ce a fost și este, pentru Teatrul „Țîndărică”, Marga-reta Niculescu.

V. M.

Teatrul din Tarnowie— R. P. Polonă

La începutul lunii septembrie, a efectuat un turneu în țara noastră teatrul din Tarnowie (R. P. Polonă), colectiv legat, prin periodice schimburi de experiențe, de Teatrul de Stat din Sibiu. Pe afiș: Steaua fără nume de Mihail Sebastian, în regia tânărului director de scenă sibiuan Iulian Vișa, și o montare Ghelderode (regia, Henryk Duda).

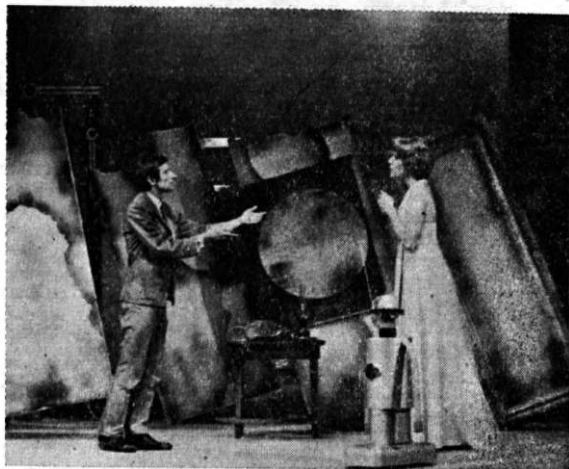
■ STEAUA FĂRĂ NUME

de Mihail Sebastian

Semnele unei viziuni innoitoare asupra poeziei „stelei fără nume” se manifestă încă de la început: spectacolul începe cu un concert de orătării, un cotoacăit zgomotos, Ichim, omul bun la toate în această gară mică de provincie, aruncă grăunțe în dreapta și-n stânga, iar într-un colț, imobil, încremenit, neclintit ca un semn de mirare, țăranul cu desaga pe umeri. „Unde-am nimerit? ce lume-i asta?”, pare a spune neclintirea lui mută. Exact ce ne putem întreba și noi. Ceea ce a dorit regizorul să ne întrebăm, accentuând anacronismul, aspectul ilar al ambianței, dezordinea.

Încăperea e plină de paie și de cîrpe murdare. E imperiul orătăriilor, e locul unde omul nu-și poate imagina nici libertatea unei stîngace bătăi de aripă... de găină. E o lume terorizată de obtuzitate și de limite, unde spaima țîrgului nu e polițaiul, ci domnișoara Cucu, o profesoară puțintică și apri-gă, atît de apri-gă, în perversitatea ei, încît și cîinii încep să urle, cînd o aud trecînd, iar ceasurile — care stau, probabil, de-o veșnicie, cum e ceasul acesta de la gară — se pun repede-repede în mișcare, ca un mecanism derulat.

Povestea „stelei fără nume” încearcă să fie altceva, puțin altceva, în viziunea lui Iulian Vișa. Ce? Nu se poate spune exact, pentru că nici regizorul n-a urmărit cu precădere o linie, nici soluțiile sale nu sînt consecutive, nici noi n-am înțeles prea bine totul. E clar că imaginea aceasta ilară, a gării de provincie și a țîrgului de provincie, e hiperbolizată. Poate fi destul de clar că, pe aceeași linie a sugestiei, Necunoscuta apare, într-un fel, din acceleratul de Sinaia, într-un fel, din „cartea” pe care, cu atîta



Zbigniew Gorzowski (Miroiu) și
Elzbieta Kijowska (Necunoscuta)

nerăbdare, a așteptat-o Profesorul, și acum citește, citește din ea, oriunde, desprins de loc și de timp. Necunoscuta intră de pe peron? Nu, intră dintr-o lume inaccesibilă, de basm; e singura care trece „prin fereastră”. Am putea spune, în două cuvinte, că regizorul hiperbolizează visurile și contrastul visurilor. Dar nu merge mai departe. E frumos și bine gândit momentul culminant al actului doi, de pildă, cu identificarea stelei. Mona și Profesorul îngenunchează în mijlocul camerei, pereții se desprind și se leagănă ca într-o feerie și de undeva se pune în mișcare, spre ei, dincolo de ei, un robot micuț cu două luminițe sclipitoare. Dar cei doi ochi imenși, care coboară, în final, și rămîn „să vadă” ce se mai întîmplă cu cei înfrinți din acest țîrgușor — Profesorul, Udrea, domnișoara Cucu — nu mai explică nimic. De ce? Pentru că hiperbola nu și-a găsit, cred, o linie generală de motivație. Actul trei, lipsit de această nevoie de desprindere dintr-un univers închis, e

cel mai realist și mai trist. Aici domină Grig, un tiran mai mare decît domnișoara Cucu, pentru că are de partea lui puterea lucidității practice și adevărul vremii — banul. El pleacă cu Mona, pentru că e mai realist. În ansamblu, însă, imaginea e ușor derutantă și ne putem exprima regretul că înzestratul regizor n-a știut să fie consecvent cu sine însuși.

Cred că artiștii polonezi l-au înțeles și l-au servit cu fidelitate. Cea mai inspirată interpretare a avut-o Zbigniew Gorzowski, în rolul Profesorului, timid și stingaci, dar cu neașteptate iluminări, care-i dau o forță extraordinară și o nebanuită prestanță. O creație remarcabilă izbuteste Anna Tomaszewska, în domnișoara Cucu, redînd cu efecte irezistibile fanatismul personajului, perversitatea de a teroriza micul tîrgușor, pînă la paroxism. Zbigniew Waszkielewicz a avut un moment excelent în interpretarea simfoniei lui Udrea, iar Jarosław Pilarski, bine conturat prin jocul batistelor, cu care atinge Grig obiectele mizere din această cameră a Profesorului, a dominat mai ales fanatismul domnișoarei Cucu, pe care îl desființează și-l dezumflă, într-un joc de o inegalabilă măiestrie.

Mona e Elżbieta Kijowska, o actriță cu prestanță și cu tonuri sigure, realistă, reală și lucidă, care nu se prea acomodează cu această „lume”. Un contrast posibil.

O scenografă talentată a transcris intențiile regizorului în ușoare contururi caricaturale și a găsit elemente de a sugera, fără aglomerare de obiecte, aspectul de „claie peste grămadă” din odaia Profesorului: Maria Adamska.

■ ESCURIAL ȘI LA CAROLINA de Michel de Ghelderode

Ultimul joc al măscăriciului Folia, la curtea regelui Spaniei — așa ar putea fi subintitulată această scurtă și densă lucrare dramatică a lui Ghelderode, care se numește Eскурial, și sub acest însemn se conturează și linia de interpretare a artiștilor polonezi, pregnant marcată de stilul expresionist.

Spectacolul începe cu o pantomimă a măștilor-năluci, pe care regele le simte înconjurîndu-l și sufocîndu-l. Ca în vîrfurile unei piramide, regele se frînge sub apăsarea coșmarurilor. Tronul lui e o raclă. Trepte roșii, de singe, duc pînă la el, iar pe fun-

dalul negru al scenei, acest triumghi deformat pare o cădere în infern. Fețele măștilor — miniștri, curtezane, demnitari — sînt albe, culoare imaculată, care, pentru o imaginație bolnavă, poate deveni stranie, rău prevestitoare, ucigătoare. Cînd pantomima atinge punctul culminant, călugărul aduce prima veste despre starea îngrijorătoare a reginei. Începe jocul propriu-zis. Nălucile au dispărut, rămîn numai regele, cu spaima lui obsesivă de moarte, și măscăriciul Folia, care nu mai are chef de glume. În interpretarea celor doi actori, Janusz Swierczyński (Regele) și Wojciech Droszczyński (Măscăriciul), se creează un oarecare contrast de tonalitate și de modalitate, care se amplifică pe măsura desfășurării dialogului și a evoluției jocului propus de Folia (înversarea rolurilor). Primul duce pînă la note paroxistice starea lui obsesivă, cu icnitori și sugrumări de voce, ursor contorsionat, dezarticulare, al doilea își menține o anume gravitate și concentrare, care domină și atinge puncte de intens dramatism. Henryk Duda, regizorul spectacolului, a încadrat net acest mic eseu al saimei de moarte în limitele expresiei sale înghețate și diforme.

„La Carolina” este o baracă. O baracă de bile, moștenită de un anume Boraks, de la iubita lui, care purta acest nume. Baraca are trei manechine, clienții se amuză trăgînd în ele cu bile de lemn. Toate ar părea să fie bune și, pentru Boraks, cu vădit profit, dacă manechinele — care se numesc Pamela, Suscane și Spiridon — n-ar avea viața lor proprie și nu i-ar face tot felul de neazuri stăpînului. Într-o noapte de noiembrie, acesta, exasperat, apelează la serviciile lui Hercule-profesionistul, cu a cărui forță speră să dea o lecție definitivă manechinelor. Hercule nu mai e ce-a fost odată, acum are o alură deșirată, de girafă și, dacă mai știe — sau dacă mai poate — să-și umfle mușchii, nu mai poate — sau nu mai știe — să arunce bilele, cu forța care l-a făcut, cîndva, celebru. Dezamăgit, Boraks pleacă la cîrciumă și agață de baracă un anunț: „se caută manechine de ocazie”.

Știindu-se libere, manechinele ies din baracă și se pregătesc să plece în oraș, la distracții. E, poate, momentul cel mai reușit al spectacolului, realizat printr-o ingenioasă pantomimă, care redă, minuțios și savuros, însuflețirea manechinelor, nașterea mișcărilor articulate și, treptat, a patimilor, a sentimentelor de afinitate și de rivalitate, nerăbdarea, puterea instinctelor care domină ș.a.m.d. Excelează, în acest strălucit recital, Elżbieta Kijowska, cu o perfectă stăpînire a expresiei corporale, cu mișcări acrobatiche, de virtuozitate.

În lipsa lor, scena e ocupată de un trio descins din commedia dell'arte — Colombina, Arlecchino și Pierrot. Alt gen de pantomimă, care redă duioșia, nostalgia vremurilor de altădată, o finețe a solidarității. Un



Stinga, Wojciech Droszczyński (Arlechin), Aima Tomaszewska (Colombina) și Zbigniew Szlazar (Pierrot) în „La Carolina”; dreapta, Janusz Swierczyński (Regele) și Wojciech Droszczyński (Măscăriciul) în „Escorial”

menuet, executat pe virfuri, după explozia de vitalitate de dinainte.

După cum se vede, piesa e dinamică și spectaculoasă prin situații. Nu e într-un totul inedită, ca motive, dacă ne gândim că tema manechinelor care se răzbună a mai fost folosită în literatură și în teatru.

Spectacol remarcabil, cu strălucite momente de pantomimă, de virtuozitate actricească și cu tonuri contrastante. Regia, același Henryk Duda; scenografia, Maria Adamska, cu un pronunțat simț al expresiei plastice stilizate.

G. Paraschivescu

„Rampa” acum 50 de ani – septembrie 1927

Gazetarii de teatru se amuză, la început de stagiune. Ce declară, de la Paris, Elvira Popescu, în „ciplele de vacanță”? Va veni sigur în cursul iernii, să joace în țară. Fie și la... Bacău, unde acționează o petrecut o noapte aidoma cu a lui Nenea Iancu din „Grand Hôtel Victoria Română”! ● La Național se reprezintă Răzvan și Vidra, cu Nicu Bălățeanu, Ion Petrescu, Ion Sîrbu. Direcția de scenă, Paul Gusty. Fericiți cei ce l-au văzut pe Iancu Petrescu, în Moș Tănase! ● Tony Bulandra joacă pe Cyrano de Bergerac, tot la Național. Prilej pentru „Rampa” de a deschide o anchetă. „Cum l-aș fi jucat eu pe Cyrano? Răspund Mihail Sorbul, N. Leonard, Virgil Madgearu, Edgar Istraty. Ținta umoristică este evidentă. Transcriem răspunsul lui Mihail Sorbul: „Am găsit pe autorul lui

Don Quijote (a nu se confunda cu Cervantes) vesel, dispus, viguros, într-un cuvânt, în «a doua tinerețe». La întrebarea mea, îmi răspunde: «Sigur că l-aș fi putut juca pe Cyrano. Mai întâi de toate, am cioc!» «Dar nasul? — îndrăznii să obiectez. «Nasul? Slavă Domnului! Nasul meu a luat proporții nebănuite. De când m-am ales președinte al Societății autorilor dramatici, nu-mi mai văd lungul nasului!» ● Se comunică rezultatele concursului de admitere la Conservatorul dramatic. Din 136 de candidați, doar 43 admiși și, zicem noi, azi, doar... două „nume” — Radu Boureanu și Florin Scărlătescu. Nemiloasă ești, vreme! ● Teatrul Mic speră într-o lovitură, reținând Ginerile domnului prefect, localizare de Paul Gusty. Cu Romuald Bulfinski și Mișu Fotino. O lovitură... ca la

începutul secolului! ● La cinema „Capitol”, premiera filmului românesc Lia, cu George Vrăca. Costescu-Duca, Mia Teodorescu, G. Carussy. Trăiască melodrama! Cronicarul e mulțumit, căci „fotografia, în general, e bună, afară de unele plpîri din interioare, datorită probabil reflectoarelor defecte”. ● Până una-alta, până la sfîrșitul lunii, până când vom asista la mult așteptata premieră a Omului cu mîrtoaga de G. Ciprian, Tudorică Mușatescu s-a instalat la „galeria” Naționalului, de unde trimite ziarului catrene: „Galeria dă din palme, țipă, bate cu piciorul / Glasuri aspre zbură-n spațiu: Autorul, autorul! / Însă omul cu programe sare ars și instruit: / — Nu fiți proști, mă! Autorul, domnul Schiller, a murit!”

I. N.