

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei: 17 septembrie 1977.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: PAUL BORTNOVSCHI.

Distribuția: ION JUGUREANU (Ștefan Tipătescu); MIRCEA ANDRESCU (Agamemnon Dandanache); GEORGE M. GRIDANUȘU (Zaharia Trahanache); GABRIEL SÂNDULESCU (Tache Farfuridi); NAE CRISTOLOVEANU (Iordache Brînzovenescu); DAN SÂNDULESCU (Nae Cațavencu); DAN DOBRE (Ionescu); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (Popescu); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Ghiță Pristanda); COSTACHE BABII (Un cetățean turmentat); VIRGINIA ITTA MARCU (Zoe Trahanache); TITI GRAUR (Un fecior). Posibile ipostaze tipologice: în grupul lui Farfuridi — NICOLAE C. NICOLAE (Un fost colonel); VICTOR IONESCU (Decanul de vîrstă); E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Fiul lui); C. VOINEA DELAST (Un negustor coleric); NICOLAE ALBANI (Un negustor calm); SAVU RAHOVEANU (Un fost arendaș); MIHAI POPESCU (Directorul ziarului); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Doctorul). În grupul lui Cațavencu — ȘTEFAN DEDU FARCA (Popa Pripici); MIRCEA BREAZU (Institutor I); GEORGE FERRA (Institutor II).

Experiența ne-a învățat să fim circumspecți cu montările Caragiale. O viziune nouă asupra pieselor sale nu se naște ușor, nu se justifică ușor și, mai ales, nu se susține, cîtă vreme ea nu exprimă un punct de vedere profund realist privind lumea respectivă, lumea operei și a epocii, cercetată nu pe latura ei arhivistică, de strictete și de rigiditate documentară, ci în esența ei intimă. Ce poate să însemne esența ei intimă? — ne-am pus, de cîteva ori, întrebarea, văzînd, pe diferite scene, unele reluări ale farsei care nu și-a găsit încă echivalentul de viziune modernă, *O noapte furtunoasă*. De ce — ne-am tot întrebat — e nevoie ca jușii Dumitrache să apară ca un bătrîn ramolit? Reprezintă el, astfel, mai bine esența intimă a lumii din care face parte? Nu e el, mai degrabă, o forță, un om care a atins niște trepte în ierarhia socială a timpului, o autoritate pentru mentalitatea lumii care pune mare preț pe însemnele de negustor și apropiat, care respecta garda civică și, în general, tot ceea ce însemna parvenitism politic? Nimic mai străin unui asemenea tip decît ramolismul fizic; ridicolul pe care-l exprimă esența lui intimă este ramolismul spiritual, de mentalitate și formație, de care nu e conștient. Ramolismul unei lumi.

Capodopera caragialeană, *O scrisoare pierdută*, n-a avut parte, după cîte știm, de denaturări, în montările mai recente, dar s-au întreprins tentative de modernizare, cea mai completă și mai spectaculoasă fiind varianta de la Teatrul „Bulandra”. Pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași s-a jucat o variantă alertă, corectă, din multe puncte de vedere, dar fără ambiții de aprofundare a tipologiilor. Acum, la Brașov, se joacă o variantă cu multe ambiții. Nu s-ar putea spune că ambiția principală a regizorului Mircea Marin a fost aceea de aprofundare a tipologiilor, dar, într-un fel, o realizează, și în aceasta constă articularea mai solidă a spectacolului, severitatea lui, ingeniozitatea lui, faptul că se prezintă ca un edificiu minuțios construit.

Tînărul regizor brașovean a gândit lumea piesei. Și, dacă, în unele privințe, modul lui de a concepe personajele nu s-a deosebit

prea mult de imaginaie tradițională, s-a deosebit, totuși, prin accente noi, care nu trădează esența socială a acestora, ci o situează într-o altă perspectivă — câteodată mai clară, câteodată incertă.

Pe firul oarecum tradițional evoluează prefectul Ștefan Pițănescu, Ghiță Pristanda și Zoe Trahanache. În interpretarea lui Ion Jurgăneanu, prefectul e autoritar și sincer incomod de scandalul care poate răbufni, are ținută și un anumit ascendent în peisajul tipologic al orașului, e o partidă — chiar dacă neoficială — onorabilă, pentru soția venerabilului politician Trahanache. Ștefan Alexandrescu e un Pristanda cam greoi pentru acest superior parfumat, nu prea-l vezi „mînă dreaptă” a acestuia, dar, în afara relației scenice, pare posibil și autentic, cu momente de umor veritabil. Virginia Itta Marcu e Zoe în imagine tradițională, dar și cu accente noi, care fac din ea, la un moment dat, principalul minutor al destinelor politice în viața urbei și dau a înțelege că — deși, pentru această etapă, firele s-au împletit peste voința ei — lupta continuă și nu e dispusă să cedeze hazardului sau altor forțe necunoscute. Pentru cele ce vor urma, și-l va lua ca aliat pe Cațavencu, ba chiar mai mult decît aliat, așa cum lasă să se înțeleagă, foarte clar, dansul din ultimul act, cu ambițiosul candidat la deputație. Creația actriței e cea mai completă și cea mai expresivă din spectacol, dînd personajului, cu fiecare apariție, cu fiecare scenă, consistență și ecou.

Pronunțate accente noi se manifestă în cazul personajelor Trahanache, Cațavencu, Dandanache și Cetățeanul turmentat. George M. Gridănușu nu e un Trahanache zaharisit, așa cum ar cere prejudecata, ci e istet și viclean, mai viclean, chiar, decît candidatul trimis de la centru, realist, calm, așezat, îns care cunoaște foarte bine fața ascunsă a lucrurilor și o stăpînește printr-o detașare ironică, sugubeată, știind, se pare, că n-o poate schimba, dar o poate folosi oricînd, dacă-i dictează interesul. E, încă, o forță în ierarhia orașului și nu se amestecă în intrigă trecătoare. Interesant e gîndit Cațavencu, în esența lui de înfocat parvenit; mai puțin interesant, însă, ni s-a părut a fi expresia lui scenică. Dan Săndulescu a realizat magistral demagogia personajului și, în unele momente, a fost de o scripitoare vervă satirică; dar, de ce mai apar, în înfrunchiparea acestui politician veros, urme pronunțate ale unor figuri ce-i premerg, ca Rică Venturiano și Nae Gîrimea? De ce trebuie să fie acest conducător de bătălie electorală, în scena adunării, mai trivial decît Ghiță Tîrcădău, iar la înțîlnirea umiltoare cu Zoe, să apară ca o paiață? Personajul nu vine, parcă, dintr-o lume care să-i permită să rivalizeze cu prefectul de la egal la egal, lumea lui rămînînd neprecizată, neexplicată, netipizată. Dandanache e puțin derutat. Mircea Andreescu îi dă vigoare și un aer enigmatic, dar sensul apariției sale se pierde repede și se

lucetamorfizează într-o neînțelegere totală a lucrurilor, pînă la momentul final, care exprimă frică. E bine? E îndreptățit să fie așa? Atingem, aici, un punct esențial al montării, care, din aparițiile și din prezența tăcută a Cetățeanului turmentat, creează o altă relație. Acesta nu mai e deloc naiv, nu mai reprezintă deruta omului mijlociu în fața opțiunilor electorale, ci ocupă, în lumea piesei, locul unui veteran complice al mașinațiunilor politice de acum și de altădată, declarat printr-o replică: „mă cunoaște conu Zaharia de la 11 februarie”. E vorba de complotul reacționar de la 11 februarie 1866, care a dus la detronarea lui Cuza. Cetățeanul — mai puțin turmentat, în interpretarea lui Costache Babii — nu se mai rătăcește, așadar, pe aici, ci își oferă serviciile, devine un instrument al actelor politice, e mai vigilent decît poliția și, uneori, mai util. În scena finală, scena mesei, care se desfășoară cu ușile închise, ca un ritual, acest cetățean cu șiș în baston rămîne printre comensali. Unul cite unul, aceștia se retrag, și singurul care nu realizează ceea ce se petrece, Agamiță Dandanache, eufundat în deliciile ospățului, se simte, la un moment dat, ținut de privirea cuiva. Ridică ochii: Cetățeanul turmentat. Suportă această privire o bună bucată de timp, apoi se ridică și pleacă, împreună cu omul fără identitate, trecînd de ușile strașnic păzite, de către oamenii prefectului, de partea cealaltă. Ce a vrut să însemne asta? Explicații ar fi, dar noi credem că nu interesează, cită vreme nu servesc fondul real al piesei. Regizorul a încercat să creeze o tensiune străină structurii dramatice, prin înmulțirea agenților lui Pristanda, care mișună tot timpul prin scenă, prin „ușite” tainice, care se deschid în pețeti ș.a.m.d. Scena finală se desfășoară în același context; din cînd în cînd, se deschide o ușă, nu se vede nimeni, dar se simte prezența masivă a poliștilor. Ca și în cazul relației atribuite cetățeanului fără nume, unde explicația e logică, dar nu înțelegem de ce ea ar trebui să schimbe esența intimă a acestuia (nici n-o schimbă, de fapt, pentru că publicul nu reține referința la un eveniment din afara piesei), nu e de înțeles de ce această abundență de agenți și această suspiciune, în casa autorității orașului, cînd logic ar fi — dacă tot s-a pus problema — ca ea să fie transferată dincolo de aceste ziduri, acolo unde se concretizează, cu consecințe reale sau nu, mașinațiunile politice de aici. Dar, după logică, ar mai fi cîte ceva de neînțeles, ca, de pildă, aparițiile în baie ale prefectului și ale lui Nae Cațavencu, faptul că Cetățeanul turmentat își face intrarea direct prin iatacul Zoiei, iatac de care, de asemenea, nu știm de ce a fost nevoie. Să menționăm, ca o reușită, scena adunării — cu excelenta diferențiere a tipologiilor, cu efectul savuros al discursului lui Farfuridi (Gabriel Săndulescu), cu elocvența realistă a pauzei — cînd toți participanții se îngrămădesc la bufet și-și continuă, în

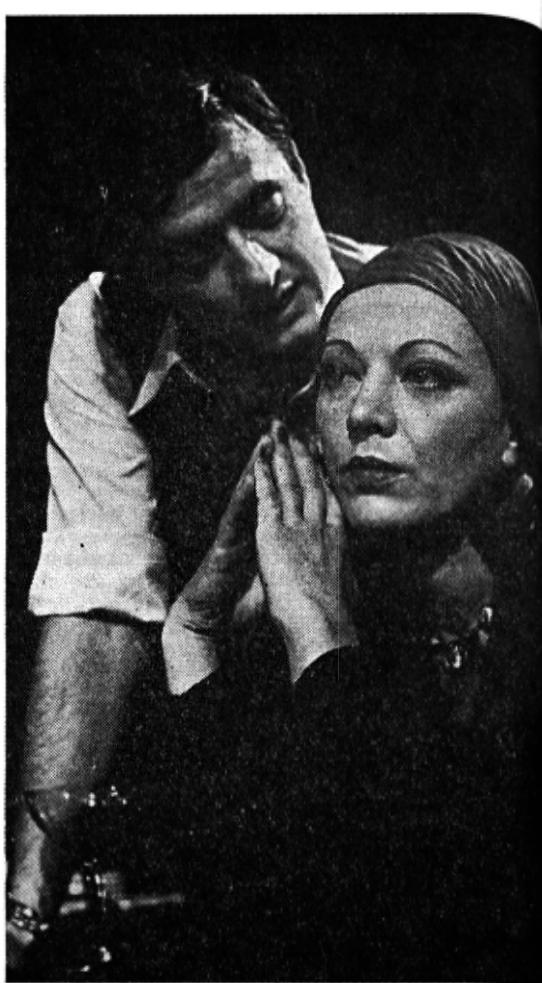
spirit mai puțin ceremonial, controversile politice, cu bătaia pusă la cale.

E posibil ca spectacolul — fără turnura finală, de care am vorbit cu toate rezervele, ca continuând o linie străină piesei și încercându-l cu accente confuze — să reprezinte un moment în cariera regizorului Mircea Marin. De aceea, pe planul profesional, el dovedește o bună stăpânire a mijloacelor și o gândire ingenioasă, chiar dacă ispitită, uneori (păcat al tinereții?), de soluții de suprafață, neînchegate și neintegrate unei viziuni totdeauna îndreptățite.

Constantin Paraschivescu

TEATRUL DE STAT DIN TÎRGU MUREȘ

Gongul noului an teatral a bătut, la Tîrgu Mureș, două lovituri solemne, dînd redeschiderii porților acestui atît de frumos, de cald și de sugestiv împodobit edificiu de cultură, caracterul sărbătorește cuvenit. Sărbătoare și nu festivitate, bucurie trainică reală, deschiderea stagiunii teatrale dovedește, aici, consecvența unui program, continuarea unei fertile deprinderi de muncă, reluarea unei activități dominate de responsabilitate și de elan. După temeinicul succes repurtat în faza finală a Festivalului „Cîntarea României” (opt premii), cu două montări reprezentative — *Procesul Horia* de Al. Voitin (secția română) și *Două ore de pace* de D. R. Popescu (secția maghiară) — Teatrul din Tîrgu Mureș aduce în fața publicului său, a vechilor și credincioșilor spectatori, ca și a celor noi, proaspăt cucerii, două premiere absolute ale dramaturgiei originale, datorate unor reputați scriitori, ambii, de fel, chiar din Tîrgu Mureș: Sütő Andras și Romulus Guga. În cele două seri consecutive de premieră, ieșind la rampă, după un obicei-tradiție împămîntenit de cîțiva ani, directorul teatrului, regizorul Dan Alecsandrescu, a prezentat sălii întregul program repertorial al anului, direcțiile estetice ale acestuia, însoțit de calendarul precis al reprezentațiilor pe cele două scene. Cîte opt noi montări de fiecare secție, titluri importante și scriitori reprezentativi, clasici și contemporani, din biblioteca universală și națională (Schiller, Racine, Ibsen, Gogol, Nușici, Nash, Tamas Aron, Mrzek, G. M. Zamfirescu, Radu Stanca, Paul Everac), într-o diversitate de formule scenice, prezența constantă a spectacolelor de poezie (Eminescu, Ady Endre, Nichita Stănescu), o tribună literar-artistică lunară — iată, schematic, sumarul perspectivelor acestui an teatral.



Cornel Popescu (Viniciu) și Dorina Păunescu (Adela)

■ NOAPTEA CABOTINILOR

de Romulus Guga

Spectacolul ne introduce într-un confortabil interior de locuință opulentă. Mobile masive, ușor patinate de timp, impregnate de un bun-gust cu vag iz antebelic, spații largi, scară interioară, ferestre uriașe, uși nenumărate, tonuri încenșate, culori prăfuit-carbonizate, întreaga ambianță (decor, Romulus Penes) dă realitate și contur psihologic

tensiunilor care vor pulsa aici, în decursul a trei acte. Ne simțim în interiorul unei citadele familiale, în mijlocul unei redate, migălos fortificate în ani de trudă (vom vedea cu ce preț !); în acalmia inițială, în atmosfera de aparentă destindere, voios colorată de așteptarea nașterii unui copil, în ceasurile ce premerg acestui eveniment, pe nesimțite, o tensiune se infiltrează în scenă — o neliniște tulbure, o apăsare nefirească, o senzație de teamă, înfiripată din tăceri, din semitonuri, din priviri, din întrebări abia formulate și din răspunsuri în doi peri.

Caracterul particular al scriiturii lui Romulus Guga, dramaturg original, născut dintr-un prozator remarcabil, a fost cu fidelitate tradus în scenă; timbrul apartine acestei piese dificile, pe care scriitorul n-a etichetat-o nici dramă, nici comedie, răsună autentic și pur. *Noaptea cabotinilor*, spectacol de subtil rafinament și de impunătoare tinută, realizat, într-o regie savantă, de către Dan Alcesandrescu, lansează în circuitul literaturii noastre dramatice o operă densă, în-

rudită tematic cu anumite zone din dramaturgia lui D. R. Popescu, însă cu pecete stilistică proprie. O piesă de factură realist-psihologică — în primul ei strat, descriptiv; simbolistă, metaforică — în cel de-al doilea, semnificant. Obiectul imediat al investigației este familia: descompunerea și re-compunerea relațiilor ei, radiografia mentalităților și a comportamentelor, în lumina și în umbra istoriei, pe marginea sau în vîltoarea transformărilor social-istorice; tema nu este, defel, inedită, compoziția este, în schimb, originală. În casa lui Anton de Lambi, *pater familias* și tiran neînfruntat pentru soție, pentru fiii săi, în număr de trei, și pentru nevestele acestora, nașterea primului nepot trebuie să adune întregul clan sub acoperișul care a adăpostit, de-a lungul timpului, toate ivirile pe lume ale membrilor săi. Această așteptare, din ajun pînă dimineață, în sunetele muzicii lui Vivaldi, în clinchet de pahare ciocnite și în veselie de ospăț, scoate la iveală adevăruri neștiute sau tănuite cu grijă, oferă spațiu înfruntărilor fățișe sau piezișe dintre tată și fii, dintre frați, dintre soți, și se definește ca un timp al delimitărilor, al precizării atitudinilor fundamentale față de viață și față de moarte. „Noaptea cabotinilor“ a numit autorul acest timp, sacrificînd, prin generalizare, nuanțele; dar eticheta global pusă personajelor sale marchează o distanță sever critică față de această lume, închisă, parcă, sub un clopot de sticlă, înăbușită, sufocată prin lipsa aerului din afară, prin lipsă de adevăr, prin pierderea contactului cu realitatea. În compensație, finalul anunță, în buna tradiție a realismului critic, dorința, nevoia personajelor de a trăi altfel, de a ieși din casa cu pereți cenușii, afară, la soare.

Plouă bacovian în piesă și, poate, de aici a preluat scenograful Romulus Peneș, excelent creator de ambianțe dramatice (cum am văzut în *Piticul din grădina de vară* sau în *Două ore de pace*), sugestia de plumb, dominantă cromatică a spectacolului. Dominanta lui tonală e neliniștea, tensiunea unei temeri nelămurite. Un sunet de trompetă, nostalgic, obsesiv, fixează această încordare (trompetă știută de feciorii bătrînului avocat, neștiută de nurori), element de mister poetic, ca și îmbrăcămintea, husa albă, niciodată ridicată de pe scaunul din capul mesei lungi, impondobile de petrecere, ca și lumînarea aprinsă pentru un mort... Regăsim aici, ca într-un anume ciclu din piesele lui D. R. Popescu, aluzia la o faptă îngropată în trecut, amintirea unei vinovății ce apasă și tarează viețile și destinele celor implicați. Este condamnarea nedreaptă a unui membru al familiei, a fratelui lui Anton, acceptarea lașă, supusă, a sentinței, tănuirea adevărului, falsificarea biografiilor — un lanț de josnicii ce leagă pe soții de Lambi și, apoi, pe unii dintre fiii lor, în timp ce un altul, o alta, încearcă să-l rupă.

Romulus Guga stăpînește arta modernă a portretului dramatic. Personajele sale sînt

Ion Fiscuteanu (Coriolan) și Valentina Iancu (Claudia)



fluide, au umbre și luminii, unele sînt contradictorii, altele, enigmatice, cîteva, tranșante. Ele se modelează mai puțin prin fapte, actele, ca atare, sînt diluate, puține, în contrast cu densitatea trăirilor; personajele se dezvăluie în dialog, în replici scurte, adesea, laconice, pronunțat aforistice, în cîteva monologuri retorice care constituie contrapuncturi orchestrale sau fugi ce potențează tema majoră. Fugi scrișnite, sarcastice, violente, care lansează furia, mînia, împotrivirea față de modul de viață impus de acest provincial autocrat familiei sale, casei sale, încercînd să oprească în loc, să schematizeze, să pietrifice realitatea.

Intuind cu finețe cheia piesei, regizorul Dan Alecsandrescu i-a păstrat dimensiunile dramatice ascunse și i-a reliefat datele comice subtextuale, conducînd, cu deosebită siguranță, prin meandrele și prin capcanele confruntărilor, o trupă de actori încă neomogenă, aducîndu-i la unele performanțe de interpretare. Actorii portretizează complex personajele, jocul de ansamblu e bogat în conotații, încîntă prin nuanțe, are rigoare, cîteva adaugă fizionomiilor un subînțeles comentariu critic sau le dau un accentuat grad de tipizare. Ștefan Moisescu încheie chipul țepănului tată, maniac al păstrării vechilor deprinderi, într-o convingătoare imagine a uscăciunii, ce se fărîmîtează, spre final, sub presiunea faptelor de netăgăduit și a adevărului biruitor. Pe lângă acest anacronic Anton de Lambi, veșnic cu picioarele pe pămînt, pășeste, cu neîntreuptă sfilă, soția sa, Eleonora, căreia Iolanda Dain i-a dat tăceri enigmatice și un continuu semn de întrebare: e această mamă o victimă a hotărîrilor neclintite ale soțului său? O complice a lui, în croșetarea plasei de minciuni? Un subînțeles tainic emană din acest personaj, lucrat în penumbră, și interpreta trebuie felițată pentru realizare. Fiii și nuroile alcătuiesc conglomeratul palpitant, viu, al dramei, ei îi dau diversitatea tipologică și nuanțele psihologice.

Aminteam originalitatea tehnicii portretului minuită de autor: Viniciu (Cornel Popescu), Timotei (Alexandru Morariu), Coriolan (Ion Fiscuteanu) sînt personaje interesante, subtil ambigue; fiecare în parte poate fi mai lesne caracterizat prin reflectarea sa în celălalt, prin ecoul repercutat în cel de alături. Cornel Popescu realizează, peste rol, o creație: Vi-

nicu face parte din rasa marilor ticăloși, a imbatabililor jucători la ruleta vieții, șarmul său e otrăvitor, lichelismul lui are farmec; acest „dentist”, care umblă, cu nonșalanță, „în gura” tuturor, sigur pe sine, apărut de platoșa egoismului cinic, sfîrșește prin a lăsa tuturor, celor din scenă și celor din sală, o puternică senzație de dezgust. E o victorie artistică a actorului. Alexandru Morariu personifică un scriitor, cam confuz în idei, cam boem în purtări, cam chinuit de conștiință, distilînd furii tănuite. Actorul a creat imaginea unui om în devenire, un portret în mișcare, zvîcnitul unei inimi și radiația unui creier, lășdînd deschise căile imprevizibile ale viitorului său. Puternic deosebit de cei doi frați, Coriolan, „geologul”, impune, în interpretarea mult căutată (pînă la urmă, intuiții!), a lui Ion Fiscuteanu, linia omului care a aflat răspunsul. Exploratorul, căutătorul adevărului, l-a găsit, în cele din urmă, și actorul ne-a cioplit chipul unui justițiar ars de patimi absolute; jocul său, după pregătite pauze lungi, meditative, după apăsătoare, grele, tăceri, devine strigăt, clamare, monolog sacadat, discurs sincopat, dărîmînd, parcă, pereții înalți, eleganți, cenușii, ai casei clădite pe minciună. În discret contrapunct scenic se înfiripă, în modalități contrastante, chipurile celor două soții: Dorina Păunescu îi dă Adelei, perechea de viață a lui Coriolan, întreaga culoare ardentă a personajului, farmecul fizic, setea de viață, lăcomia de acțiune, izbucnind să sancționeze, prin atitudine mai mult decît prin cuvinte, comportarea „cabotinilor”, care, totuși, au contaminat-o... Valentina Iancu, Claudia, este firava soție a scriitorului, iubindu-l cu devotament domestic, negîndu-l cu fervoare morală, ființă ușor abulică, necristalizată nici în gînd, nici în acțiune, ogîndă opacă a purtărilor și chipurilor celor care o înconjoară. În această orchestră de instrumente actricești, savant constituită, o trompetă singuratică se detașează, emoționînd și iritînd, așa cum a dorit scriitorul și așa cum a plasat-o regizorul. Mihai Gingulescu, Miron, trompetistul, frațele socotit mort al lui Anton, aduce echilibrul scenic, necesar, proclamă, cu putere concentrată în discreție, adevărul brutal, tăios, pasionant, al vieții.

Spectacolul, grav, auster, cu infiltrații ironice, cu momente de veselie buimacă, cu tăceri triste, cu pauze amenințătoare, cu replici-cheie decupate limpede, cu personajele în veșnică dispută, mișcîndu-se firesc, realist, dar și cu planuri studiate, cu gesturi simbolice, de învăluire, de respingere — plantația demonstrîndu-ne, încă o dată, lectura în adîncime, sondarea interioarelor piesei —, spectacolul, deci, semnat, cu autoritate, de Dan Alecsandrescu, restituie piesei lui Romulus Guga profunzimea, elevația dezbaterii și finețea ripostei la adresa „cabotinilor”.

Data premierei: 13 octombrie 1977.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia: ROMULUS PENES.

Distribuția: ȘTEFAN MOISESCU (Anton de Lambi); IOLANDA DAIN (Eleonora); CORNEL POPESCU (Viniciu); ION FISCUTEANU (Coriolan); ALEXANDRU MORARIU (Timotei); DORINA PĂUNESCU (Adela); VALENTINA IANCU (Claudia); MIHAI GINGULESCU (Un trompetist).



În atitudine caracteristică, de farsă, Lorand Lohinszky (Predicatorul), Tarr Laszlo (Fügedes) și Ferenczy Istvan (Miklos)

■ BOCET VESEL PENTRU UN FIR DE PRAF RĂTĂCITOR

de Sütő Andras

Data premierei : 14 octombrie 1977.
Regia : HARAG GYÖRGY și HUNYADI ANDRAS. Scenografia : TAMAS ANNA. Coregrafia : LORINCZ LAJOS.

Distribuția : TARR LASZLO (Fügedes Karoly); LOHINSZKY LORAND (Predicatorul); BANYAI MARIA și SZABO DUCI (Văduva Somosi); MOZES ERZSEBET (Lenke); FARKAS IBOLYA (Marika); ADLEFF INGEBORG (Tereza); BORBATH OTILIA (Erzsi); BALINT MARTA (Magdus); FERENCZY ISTVAN (Miklos); GYURFFY ANDRAS, HUNYADI LASZLO, RETHY ARPAD, NAGY LASZLO (Flăcăii); LORINCZY ICA, KOVACS KATI, KARP GYÖRGY, MENDEL GYÖRGY (Participantii la carnaval).

Titlul descriptiv, ales cu grijă de Sütő Andras pentru ultima lui piesă, fixează cu pregnanță timbrul specific, registrul acestei

comedii nespuse de originale și pline de farmec. Dezvoltând simburile de idei și de situații din niște piese scurte (*Mintuleț în rai și... în iad*) și utilizând personajul lor principal, noua scriere lărgeste tema satirei adănci la adresa celor atrași de momeala sectelor religioase, adăugând suculentelor elemente comice și momentelor de farsă adîncimea unei meditații filozofice, subtile, despre condiția umană. Sütő Andras, important dramaturg maghiar din țara noastră, face parte din categoria acelor scriitori care transformă în literatură tot ce ating. Povestea țăranului Fügedes Karoly, tată care, în vâdăvie, a crescut cinci fete, suflet nehotărît de mijlocas de la cîmpie, care a alergat zelos după un nou statut social și onorific, urmînd cu sîrg toate cursurile de zi și seară, în speranța unei „săltări”; povestea dezamăgirii sale în fața nepromovării, dorite, în organele locale ale puterii de stat, și a alegerii altei poteci, care să-l ridice în proprii săi ochi, devine un pitoresc poem comico-filozofic, o fabulă densă cu multe tîlcuri hazoase. Un „bocet vesel”, fiindcă moartea civică a lui Fügedes poate stirni și plînsul; dar nouă ne provoacă rîsul, un rîs sănătos, un hohot tonic, la care adăugăm, însă, și un zîmbet amar, pentru pierderea acestui „omuleț strecurat prin sita Timpului”, omuleț „micuț în atașamentul lui față de noi”, și a căruia rătăcire e asemuită, poetic, de către povestitorul ce închide și deschide „cartea” pilduitoarei întâmplări, cu „cea a firului de praf, în bătaia vîntului nesfîrșit, a minusculului bulgăre de pămînt, pierdut într-un pîrîu de munte”.

Trama simplă a farsei pe care i-o joacă lui Fügedes și, mai cu seamă, zelosului său dascăl, Predicatorul, un mintos flăcău din sat, care, firește, o iubește pe una dintre oele cinci fete, pe cea mai isteată, desigur,

faza construită în bunele tradiții ale comediei populare, cu cîntece, se îmbogățeste considerabil prin comentariile autorului-povestitor, un liric și epic care trece cu nepăsare dintr-un registru canonic într-altul, chemîndu-ne la înțelegere și la luciditate, la acțiune și la atitudine. Scriitorul acuză cu expresivă, cu emoțională vehemență pe prozeliiți „fericitei nepăsări”, pe cei care, în numele libertății de conștiință, și-o dezagregă, neînțelegînd exact semnificațiile libertății. El pledează, cu un genuin patos agitar, pentru creșterea sentimentului de responsabilitate, chemînd la integrarea curajoasă în „colectivitatea bătută de vînturi și furtuni”. Recunoaștem aici vibrația unui scriitor-poet al teatrului, tresărirea unui dramaturg-povestitor al vieții satului, în fața unei misiuni dificile, aceea de a îndruma conștiințele. Morala fabulei lui Sütő e lipsită de didacticism, schema tezei sale n-are rigiditate. Poezia, mai bine spus, o stare de grație poetică, învăluie, cu delicatețe, jocul personajelor sale, pe care el le compară cu niște păpuși pe sîrmă, marionete, „oameni minuiți, oameni-unelte”; infiltrarea unui ton sarcastic, ca și neașteptate racursuri grotesti, dau piesei puternica ei pecete originală, racordînd-o, prin stil, la întreaga operă a autorului *Miresei desculțe și al Nunții la castel*.

Spectacolul secției maghiare, realizat de regizorul Harag György împreună cu Hunyadi Andras, e deopotrivă de frumos, de colorat, de pitoresc și de atractiv, pe cît e de grav și de adînc meditativ. O exemplară reprezentație cultă și cultivată, de factură populară, în maniera spectacolului de bilci, a comediei țărănești, a șezătorii cu snoave și cimilituri, de tradiții și de folclor specific maghiare, punctată cu momente grave, cu intermezzo-uri care soliciită reflecția. Elaborarea colectivă a celor doi regizori, în rodnică simbioză, a dat lanțului de momente hazoase, dialogului de un comic truculent, jocului deschis, carnavalesc, într-o unitate stilistică fără fisură, o deschidere către zone de gîndire înalte, forță de generalizare, un caracter reflexiv, accentuat prin același arsenal de mijloace care se revendică de la teatrul popular, și anume, cîntecul și pantomima. Cîntecul leit-motiv, de filiație brechtiană, direct și incitant, și pantomima, gravă sau burlescă, alternînd mimica, pantalonada, comicul grotesc, cu atitudinea elegiacă, clovneria tristă a saltimbancilor-poetici. Purtătorii de cuvînt ai piesei și ai spectacolului sînt Fügedes și Predicatorul, interpretați de Tarr Laszlo și Lohinszky Lorand. Jocul lor, în aparență, spontan, în fond, migălos, elaborat, în două compoziții de virtuozitate, ni-l încreditează în memorie pe țărănul cumsecade, bătut de toate vînturile, cu individualismul său autoritar și mărginit, Tarr Laszlo, și pe tartuful acestui „organ” orbit, Lorand Lohinszky, savuroasă caricatură în aqua forte a ipocriziei de o înduleită ferocitate, a demagogiei puritanismului și ascezei. În jurul

acestor doi poli ai reprezentației se rotește ceilalți interpreți, realizînd cu profesionalism mici profiluri, crochiuri, schițe. Din numeroasa distribuție se detașează, însă, Szabo Duci, în rolul unei văduve fcoase și istețe, reprezentanta comisiei de femei și participante la festa jucată bigoților, Mozes Erzsebet, cu haz iute și vervă lirică, în înfățișarea uneia dintre fiice, și Ferenczy Istvan, „corifeu” și animator al carnavalului sătesc. O reprezentație de artă colectivă, riguros orchestrată în toate compartimentele ei, și ale cărei funcții estetice și educative nu pot fi puse la îndoială.

Mira Iosif

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

ZILELE MIHAIL SORBUL

E de observat că, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, au loc acțiuni care punctează activitatea curentă, acțiuni laudabile, menite să atragă atenția asupra unor noi posibilități de valorificare a moștenirii artistice.

Cu ani în urmă, dramaturgia lui Delavrancea s-a prezentat pentru întia oară în aer liber, în locuri istorice, cu o masivă participare a publicului. Mai de curînd, au fost reprezentate aici, pe scena teatrului botoșenean, unele dintre încercările dramatice ale lui Mihai Eminescu.

Zilelor de teatru Mihail Sorbul le vor urma, peste puțină vreme, alte zile sărbătoarești, închinat dramaturgiei lui Nicolae Iorga. Sînt inițiative temerare, sînt acțiuni eficiente, sînt eforturi laudabile, fie și numai pentru că pun (sau repun) în discuție, supun judecării publicului, criticilor, piese mai puțin cunoscute din tezaurul național, modalități de reprezentare mai rar încercate.

Zilele de teatru Mihail Sorbul, desfășurate în această toamnă (manifestare organizată de Teatrul „Mihai Eminescu”, în colaborare cu A.T.M.), se înscriu în cadrul acțiunilor fazei de masă a celei de-a II-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României”.

Participanților — spectatori botoșeneni sau oameni de specialitate — le-au fost înfățișate spectacole cu piesele lui Mihail Sorbul: *Patima roșie*, *Dracul*, *Dezertorul* și *Poveste studentescă*.

Cristina Radu (Arctia) inconjurată de cele trei ipostaze scenice ale lui Casiope (Silvia Brădescu, Elena Ligi, Marina Maican), în „Dezertorul“



Constantin Cadeschi (Guranda) și Florita Rusu (Nuța), într-o scenă din „Dracul“

Fiind un mai vechi spectacol al teatrului, *Patina roșie* a fost reluat în această împrejurare. Chiar admitînd că întreruperea seriei de spectacole și-a pus pecetea asupra calității, nu putem să nu observăm uniformitatea montării (regizor, C. Dinischiotu), rutina meșteșugărească a soluțiilor scenice. Tofana (Despina Marcu) are izbucniri dezordonate, evoluția ei nu urmează logica personajului, psihologia e anulată, actele ei pornesc din instincte primare. Șbiț (Radu Păcamarenco) e un bufon, rătăcit din altă piesă, cinismul lui distrugător se topește în gaguri. Castrîș (Viorel Baltag) e un cocoșel timp, Rudy (Damian Crișmaru), un fătălău ascuns după chitară. Spectacolul a dezamăgit.

Dracul, comedie foarte subțire, se justifică prin morala ei: hrăpăreții pot să și piardă. În jurul unui bătrîn roiesc vreo cîțiva tineri care se gîndesc la moștenirea lui. Un nepot face pe dracul, noaptea, în dormitorul bătrînului, ca să-l sperie de moarte. O jună vrea să-l ia de bărbat pe bătrîn. Alt tînăr îl demască pe cel dintîi. Bătrînul le joacă festa la toți: își lasă averea unei societăți de binefacere. Comedia e anemică, dar Eugen Traian Bordușanu a tratat-o cu ironie, fără să-și facă iluzia că poate spune mai mult decît spune textul. O binevoitoare detașare, o blindă îngăduință și o veselie firească însoțesc jocul actorilor. Regizorul a solicitat compozitorului Gelu Solomonescu cuplete pe versuri de Fred Firea, care, izbutite, vioaie, colorează fericit reprezentăția. Sint huni, au vervă și haz Jean Maydick, Toma Vasile și Ion Plășanu. E destul de stingace și ștearsă,



Scenă din
„Patima roșie“

Florita Rusu. Surpriza spectacolului o constituie septuagenarul Constantin Cadeschi, interpretul bătrînului Guranda. Actorul, care a izbutit cel mai bine să-și ia personajul în târbacă, stabilind un fel de complicitate între spectatori și sine, cucerește prin tine-rețea cu care dansează și cîntă.

Dracul e singurul dintre spectacolele prezentate în care textul lui Mihail Sorbul a fost tratat pe potriva lui, fiindcă *Dezertorul* nu satisface. Și nu satisface, pentru că regizoarea Magda Bordeianu a nesocotit dimensiunile reale, adîncimile adevărate ale piesei. Spectacolul are momente bune, unele soluții abordate sînt demne de interes, chiar și actorii — Viorel Baltag, Jean Maydick, Silvia Brădescu, Cristina Radu Bartolomeu, Boris Perevoznic — arată disponibilități mai mari. Dar regizoarea a forțat mult marginile piesei, în intenția de a-i conferi semnificații mai profunde și mai generalizatoare. De unde și dezamăgirea care urmează surprizei de a vedea utilizate mijloace scenice, dacă nu foarte originale, în orice caz, dintre cele mai îndrăznețe. Totuși, pentru Magda Bordeianu, se desprind două învățăminte: cel dintîi, că e de preferat calea îndrăzelii, a inovației, a originalității — potecii bătătorite a cumin-țeniei cenușii, anoste. Cel de-al doilea, că dorința de a da o expresie scenică vibrantă, îndrăzneată, personală, trebuie neapărat însoțită de severa armonizare a intenției regizoare cu posibilitățile și disponibilitățile piesei alese.

Ultima reprezentație din șirul celor propuse a fost *Poveste studențească*, o banală

și dulceagă evocare a anilor de boemă, prin nimic convingătoare, chiar dacă interpreții (amatori) s-au străduit mult. Casa municipală de cultură are, fără îndoială, actori dotați și e păcat ca ei să-și irosească talentul și energia pregătind piese nesemnificative pentru dramaturgia moștenită și fără nici o rezonanță peste timp.

Acestea au fost spectacolele. Discuțiile, care s-au purtat în cadrul colocviului organizat sub genericul, cuprinzător, *Teatrul lui Mihail Sorbul*, au fost susținute de artista emerită Dina Cocea, de profesori ai Institutului de teatru (Horia Deleanu, Ion Toboșaru, Doina Șipoș, Ioana Mărgineanu, Eugen Nicoară) și de criticii Theodor Mănescu, Constantin Paiu, George Genoiu, Paul Silvestru. S-au făcut ample și documentate referiri la opera lui Mihail Sorbul, s-a încercat o sistematizare a creației acestuia și o situare în contextul epocii, s-au scos în evidență meritele pieselor, dar, în spirit critic, au fost arătate limitele de concepție ale ansamblului creației lui Mihail Sorbul, precum și caracterul desuet al unora dintre scrierile sale. S-a desprins ideea că asemenea inițiative, generos susținute de A.T.M., trebuie continuate, cu observația că selecția pieselor ce urmează să fie reprezentate trebuie efectuată după criterii mai exigente, iar spectacolele trebuie să fie astfel realizate, încît să valorifice plenar piesele.

O întrebare stăruie și după ce această manifestare s-a încheiat: de ce, din Zilele de teatru Mihail Sorbul, a lipsit cea mai semnificativă piesă a sa, *Letopiseși*?

Virgil Munteanu

TEATRUL „NOTTARA”

CONVERSAȚIE ÎN CASA VON STEIN DESPRE DOMNUL VON GOETHE, ÎN LIPSA ACESTUIA

de Peter Hacks

Data premierei : 6 octombrie 1977.
Regia : DAN NASTA. Scenografia :
CONSTANTIN RUSSU. Versiunea ro-
mânească : NICOLAE REITER.
Distribuția : GILDA MARINESCU
(Doamna von Stein) ; CONSTANTIN
BREZEANU (Domnul von Stein).



Gilda Marinescu, în rolul Doamnei
von Stein

Este evident că întâmplările, dacă se pot
astfel numi, pe care le povestește doamna
Lotte sînt ale veacului „care fu al optspre-
zecelea, ...veacul cel din urmă al bunului-
plac și al bunului-gust, pe scurt, veacul
francez și, mai presus de orice, veacul vo-
luptății... cînd, lincezind de dor, inimile fură
aduse prinos, toate, zeului legat la ochi...”
Iar dînsa, doamna înaltului dregător al curții
de la Weimar, este, la fel de evident, „de
școala păstoritei care aruncă mărul și apoi
fuge să se pituleze după sălcii”. Idila ei cu
domnul von Goethe, în acel Weimar unde
catedrala din veacul al cincisprezecelea adă-
postește „Răstignirea” de Lucas Cranach, unde
zisul von Goethe avea să se întoarcă spre a
supraveghea personal construirea unui castel
ce mai dăinuie și azi, într-o vreme cînd
drama lui von Klinger, *Sturm und Drang*,
dădea numele ei aceluia curent ce avea să
înnoiască literatura și arta germană, zgū-
duind temelile clasicismului, idila ei, dar,
drăgăstoasa-i prietenie, primejdioasa-i legă-

tură cu titanul culturii universale, îmbracă,
fierec, veșmîntul „de epocă”, după cum tot
„de epocă” este înfățișarea titanului culturii
universale în aspectele lui arcașe, modali-
tate care, pornind de la Calprenède, Che-
vreau și alți maeștri ai „romanului eroic”,
unde legendarele isprăvi ale unui Mitridate
sau Cyrus ni se arată a fi, toate, pornite
și țintite spre rezolvarea unor „chestiuni de
inimă”, a făcut o prodigioasă carieră, tre-
cînd prin acei numeroși „Anatole France (și
alții) en pantoufles” și ajungînd pînă la
„demitizările” lui Dürrenmatt și apoi ș.a. :
este modalitatea care va satisface întotdea-
una gusturile marelui public, bucuros să des-
copere că, nu-i așa, cutare bronz al antichî-
tății a fost, în fond, și el un om ca toți
oamenii, robii aceluiași patimi și slăbiciuni
ale obștii. Pentru că, dacă piesa cu două
personaje a lui Peter Hacks este, de fapt,
una cu unul singur, venerabilul Stein ne-

avînd decît un rol decorativ, acest al doilea personaj se intrupează, precum Nichifor din povestea "Victoriei Lipan", din relatările Lottei, existența lui scenică fiind evident mai prezentă, precum în inima Lottei, decît a aliculului ei soț. Operînd cu mijloacele „demitizării“, Hacks nu folosește, însă, armele rele ale autorului *Elisabetei*: evocarea lui Goethe, care, în sistemul de valori și în schema afectivă a unui german, ocupă, de bună-seamă, locul unde în sufletul nostru sălășluiește Eminescu, se face, e adevărat, fără nici o inhibitivă deferență, ca „de la om la om“ (sau ca „de la om la femeie“), dar cu o imensă dragoste, cu o imensă căldură. Față de titan, biata Lotte, deși personaj povestitor, deși pledîndu-și cauza, fără a-i acorda celuilalt șansa ca spectatorul să-l asculte — „audiator et altera pars“ — și pe el, apare ca ceea ce în realitate a reprezentat efectiv în viața titanului: un episod fără pondere, fără consecință, un „fapt de viață“ în drumul unui geniu. Dar nu este, oare, această oarecum mitomană importanță ce și-o atribuie, ca și altele asemenea ei, o dovadă în plus a marii valori a creației unui mare artist, în stare să determine în conștiința cititorului, a spectatorului, ideea că, acolo, cutare personaj pe el îl reflectă, ba chiar mai mult, că fără de el alta ar fi fost și creația, și personalitatea însăși a artistului? Cele cîteva, platoniene, ipostaze ale relațiilor între naratoare și artist par să converge, toate, spre acest punct. Păcat numai că delicatețea de concepție, lirismul, căldura acesteia, n-au fost mai consecvent și mai stăruitor însoțite de o mai susținută vervă, de un duh mai științietor, fără de care o asemenea monodramă reține anevoie, foarte anevoie, atenția spectatorului.

Oprindu-se, din bogata creație a tînrului autor german, la acest titlu, citindu-l cu aceeași gingășie și amenitate cu care a fost scris, regizorul Dan Nasta a făcut, ca și de alte ori, un act de cultură teatrală. Ca să ne menținem în spiritul textului, al sugestiei oferite de scenografie și de elegante costume (Constantin Russu), precum și de ilustrația muzicală, cu mult gust selecționată de același Dan Nasta, vom spune că Gilda Marinescu a executat un grațios și sensibil menuet recitativ, trecînd, în acest dans cu un partener invizibil, prin toate „figurile“ clasice, temperînd cu clasică reținere orice manifestare care, într-un context de curte, ar părea „neconvenabilă“, temperîndu-l, zic, însă doar atîta cît să nu uităm că toată „badineria“ asta e însăși viața răvășită, în-suși pustiul ce se lasă, la un ceas de bilanț, într-un suflet de femeie.

Un cuvînt de omagiu pentru eleganța cu care Constantin Brezeanu a primit un rol mut, pur figurativ, și unul de laudă pentru curata, fluenta traducere datorată lui Nicolae Reiter.

Radu Albala

EMIGRANȚII

de **Slawomir Mrozek**

■ **TEATRUL DE STAT
DIN ORADEA**

— **Secția română**

Data premierei: 28 septembrie 1977.
Regia: **ALEXANDRU COLPACCI**.
Scenografia: **TATIANA MANOLESCU-ULEU**.

Distribuția: **MIRCEA CONSTANTINESCU (XX)**; **RADU VAIDA (AA)**.

Dramă pentru doi actori, desfășurată într-un cadru strict realist, piesă supusă unităților aristotelice, mînuind un dialog socratic spre o finalitate căthartică, *Emigranții* reprezintă, pentru noi, ieșirea lui Slawomir Mrozek din teritoriul absurdului, părăsirea farsei tragice, grotești, și instalarea în prima linie a literaturii dramatice din acest sfîrșit de secol. *Emigranții*, este o operă importantă a teatrului de azi, prin temă, firește, emigrația fiind o realitate, o probă a contradicțiilor lumii contemporane și, mai ales, a profundelor răsturnări sociale, care au trasat o nouă geografie a opțiunilor; dar, dincolo de temă și de subiectul circumscris, cu exactitate, acesteia, piesa, de expresivă forță teatrală, e tulburătoare prin întrebările la care incită, ca și prin răspunsul răscolitor pe care-l dă omului preocupat de descifrarea determinărilor sale. Undeva în Europa, undeva într-o metropolă, împart un subsol, coabitează, sub niște scări, doi străini, doi emigranți, doi compatrioți. Un intelectual, filozof, teoretician, „cavalerul ultimei șanse“ în antrepriza realizării, căutătorul unei doctrine a libertății, căreia, de fapt, nu-i înțelege esența, pierzînd-o odată cu patria — un emigrant politic, deci; și un „Gastarbeiter“, un salahor, venit temporar să-și vîndă forța de muncă, atras de mirajul câștigului. Totul îi desparte pe acești colocatari — originea, educația, modul de viață, aspirațiile — și nimic, totuși, nu-i poate desprinde unul de altul. Piesa începe în seara de ajun a Anului nou și se sfîrșește în zorii Noului an, așadar, se petrece într-un simbolic timp al bucuriilor și al speranțelor, în ambianța de veselie și de exuberanță din care, aici, în acest spațiu clausturat, refugiu ales de bună-voie de către cei doi, nu răzbăt decît surde, înăbușite ecouri. Pentru ei e o noapte a răfuieiilor, a iluminărilor, a bilanțului, o noapte în care personajele ni se dezvăluie pe deplin, pe spirala tensionată

a unei neîntrerupte ciclorizări; alienarea lor capătă contururi și proporții halucinante, pe măsură ce ei arborează și își asumă, pe rând, într-un tragicomic travesti, măști și mistificări; imputări false și vinovății reale se amestecă în crescendo, ca și adevăruri și minciuni despre trecut și despre prezent; iluzii și planuri de viitor, pragmatice și utopice, se întrec comice și dramatic, finalul acestui duet, al acestui imaginar joc al măștilor cu doi protagoniști, ce și-au schimbat de câteva ori înfățișările — arătându-se cînd mai buni, cînd mai răi decît sînt ei cu adevărat —, ca orice sfîrșit de carnaval, e trist și lucid, silindu-i pe participanți să privească adevărul în față. Intellectul AA, campionul libertății — care și-a ales condiția înstrăinării civice pentru a se realiza ca gînditor, pentru a elabora o operă fundamentală despre sclavie — descoperă că totala sa libertate îi anulează orice stimul, dizolvîndu-i nevoia de a scrie despre lipsa ei. Eșecul aventurii sale intelectuale, care viza ceea ce am numi „la liberté sauvage”, și reîntoarcerea sa la conceptul unei „liberté sensée” sînt ilustrate de scriitor, cu ascunsă ironie, prin însăși plasarea personajului în situația dramatică dată: partizanul teoriei elitare, aristocraticul AA, care, în țara sa de baștină, niciodată nu s-ar fi apropiat de rudimentarul, do primitivul salahor XX, de posesorul forței fizice, redus doar la obsesia înăvuiirii, aici, îi caută deliberat tovarășia, îi cerșește vecinătatea, îi plătește prezența. Nevoia reală de comunicare umană se arată mai puternică și mai adevărată decît toate teoriile, sistemele și modelele filozofice. Momentul în care personajul devine conștient de această sete de comunicare marchează și umanizarea sa, și punctează premise abandonării condiției de înstrăinat, fiindcă *Emigranții* se poate numi, la fel de bine, și *Instrăinații*.

Ca orice operă de artă autentică, integral realizată artistic, *Emigranții* permite diferite căi de acces în interpretare, ea oferindu-se, printre altele, ca prilej de exemplificare artistică, tezelor lui Marx referitoare la înstrăinare și la privarea totală de libertate, o demonstrație a reificării și, totodată, a reînnoirii omului la esența sa socială, a auto-realizării sale, prin cunoașterea determinată, prin obiectivare. Argumentul artistic major este, aici, personajul XX, „sclavul perfect”, forța de muncă (ieftină) care s-a robit banilor, fetișizîndu-i, într-un primitiv proces de acumulare. În momentul dramatic în care, isterizat, traumatizat psihic de tratamentul-șoc pe care i-l aplică celălalt, ca o adevărată vivisecție, XX își distruge întreg avutul și își rupe banii, el se eliberează. Din acea clipă, el se simte liber, gata oricînd să se întoarcă acasă, mobilul emigrării, îmbogățirea, dispărînd. Sclavul perfect și-a rupt lanțurile, bruta s-a umanizat, sentimentele au învins instinctele; la chemarea teoreticianului, proletarul își recunoaște misiunea. Și această relație, Mrozek o plasează sub semnul ironiei: fiindcă eroii se află într-o situație

paradoxală, alienarea lor socială și ontologică fiind efectul dezertării dintr-o lume în care eliberarea clasei muncitoare s-a produs.

Puternica tensiune subtextuală a piesei este alimentată de ideea *erorii*. Personajele, deloc nimbate de „vina tragică” a dramei romantice, puternic realiste, sînt proiectate în lumina unei alte vinovății, a unei vinovății istorice, pe care spectatorii o descoperă tîrziu, în final; salahorul nu-și face explicit *mea culpa*; după ce-și sfîșie teancurile de bancnote, adunate în ani de privațiuni, cu prețul mizeriei — lăcomia exacerbindu-i zgîrcenia —, XX își joacă o mică comedie, festa sinuciderii, în stilul umorului negru, cu vechi tradiții în teatrul polonez, și apoi cade într-un somn adînc, de prunc nou-născut, vi-sînd, fără îndoială, la cei dragi de acasă, cu liniștea celui care știe că poate oricînd să ia viața de la început. Intellectulul, însă, după ce-și rupe manuscrisele, recunoscîndu-și, astfel, eșecul, după ce își mărturisește neputința de a se realiza în această lume „atît de liberă” și atît de ostilă, prin totala ei indiferență la problemele oamenilor „din subso” (și de la mansardă...), îl privește cu invidie pe celălalt, pe cel care nu și-a tăiat punțile de întoarcere, și începe să plîngă... „*Emigranții* se termină cu hohotul de plîns al personajului AA... Vreau să spun că este plînsul cel mai sincer pe care l-am auzit în drama contemporană”; aceste cuvinte ale unui cunoscut critic literar polonez, care încheie un articol semnificativ intitulat „*Mrozek da capo*”, ne confirmă trecerea acestui scriitor într-o altă etapă de creație, marcată prin investigarea realistă, prin demonstrarea psihologiilor și prin angajare etică.

Piesa *Emigranții* se reprezintă, în această stagiune, pe multe dintre scenele noastre (după ce a cunoscut o strălucită carieră internațională), dar ea s-a lansat pe scena Teatrului de Stat din Oradea, într-un spectacol de autoritate și de prestigiu, primit, ca atare, la Colocviul regizorilor din teatrele dramatice (ediția a doua, Vaslui-Bîrlad) și la Festivalul spectacolelor de teatru pentru tineret și copii (Piatra Neamț), unde a cucerit Marele premiu.

Creatorul acestei admirabile montări, Alexandru Colpacci, ne-a demonstrat, în primul rînd, o profundă cunoaștere a universului cultural care a generat literatura lui Mrozek; de aceea, spectacolul său are, înainte de orice, un suflu de autenticitate și — element capital, neglijat, adesea, pe scenele noastre — stil. Stilul inimitabil al scriiturii lui Mrozek, tradus creator și cu plasticitate în idei și în emoții, în ambianța scenografică și în coloana sonoră, în relația actorului cu obiectele — fundamentală, la fel de importantă ca și aceea cu partenerul —, în înfățișarea actorilor, în detaliul de comportament, în asamblarea tuturor elementelor într-o viziune organică, unitară.

Avînd la dispoziție doi actori foarte tineri — interpreți valoroși, dar lipsiți de experiență de viață și artistică, indispensa-



Cei doi emigranți, Mircea Constantinescu (XX) și Radu Vaida (AA) într-un moment burlesc

bilă în abordarea personajelor lui Mrozek în cheia reconstituirii realist-psihologice — regizorul le-a propus un evident joc de reprezentare, cu o permanentă afișare a ideii subînțelese, și a obținut o splendidă dublă performanță, din partea lui Mircea Constantinescu și a lui Radu Vaida (ambii, distinși cu premii de interpretare la Festivalul de la Piatra Neamț). Montarea are o elocvență expresivă, e grăitoare, cum s-ar spune, în ansamblu și în detaliu, fiecare gest, fiecare scenă subordonându-se gândului regizoral integrator, care se dezvăluie, mediat, în toate semnele utilizate pe scenă. Subsolul năpădit de țevi (intestine metalice prin care circulă apa și căldura ce asigură buna funcționare a unui conglomerat uman, ce pulsează cu indiferență fenomenelor naturii) ne indică, prin nenumărate amănunte pitorești (decor, Tatiana Manolescu-Uleu), antecedente sugestive din biografia celor doi colocatari, depune mărturie despre starea lor fizică prezentă, despre gusturile și deprinderile lor. Prologul, scurt moment mut înaintea primului schimb de replici, conceput de regizor, are o binevenită funcție emblematică: derularea mecanică a timpului, într-un ritm obsesiv (noapte-zi, întuneric-lumină, somn greu-deșteptare silnică), fixează, cu un ușor sarcasm, în fină tentă parodică, registrul în care se va desfășura spectacolul. Registru riguros menținut de protagoniști pe terenul dificil al distanțării critice, al subtilității în explozia ideilor, al expunerii inteligente a resurselor unei imaginații bogate, care dă sevă și culoare înfruntării și pactizării dintre cei doi emigranți. În această viziune fermă

ni se desenează două personaje antagonice și, totuși, îngemănate, un gândit *Ianus bifrons*: AA și XX, filozoful și elementarul, sînt două chipuri ale aceleiași naturi, două fețe ale aceluiași chip.

Radu Vaida distilează, cu suavă ironie, teoriile confuze ale personajului său, siluetă filiformă, șarjindu-i înfățișarea, așa cum o știm din cafenelele Cracoviei, din café-urile Cartierului latin, îi acordă gravitatea convențională și îi redă inconsistența caracterologică, realizînd cu distincție finalul. Nu finalul tragic, cutremurat de plîns, imaginat de Mrozek, ci un final rece, tăios, didactic, în sîlul teatrului de reprezentare, care emite rezultanta limpede a demonstrației sale: „la prise de conscience”, cum ar spune filozofii culturii și antropologii, adică înțelegerea erorii și a limitelor condiției date. Mircea Constantinescu, într-un joc de colorată și savuroasă compoziție, construiește memorabilul portret-robot al robotului, ce devine, treptat, portret de personaj, urmărind resorturile ascunse care declanșează umanizarea personajului. Un portret în care trăsăturile îngroșate, respingătoare, se subțiază, se modelează, personajul își pierde din obtuzitate, din agresivitate, din egoism, pentru a înfriipa, sfios, miracolul unei deveniri umane.

Emigranții, spectacolul datorat lui Alexandru Colpacci și Teatrului din Oradea, fixează pentru noi, într-o ediție de referință, piesa lui Mrozek și certifică maturitatea unei tinere echipe de creatori.

Mira Iosif

TEATRUL MIC

Data premierei : 15 noiembrie 1977.
Regia : MIRCEA DANELIUC. Sceanografia : MIHAI MĂDESCU.
Distribuția : ȘTEFAN IORDACHE (AA) ; MITICĂ POPESCU (XX).



Ștefan Iordache (AA) și Mitică Popescu (XX)

Un spectacol apăsător realist, concretist chiar, face Mircea Daneliuc după drama lui Mrozek, *Emigranții*, aducând, din experiența sa de cineașt, orientarea atenției asupra amănuntului revelator de conținut sufleteșc, astfel încât conflictul piesei lui Mrozek, tranșant pus prin reciproca negație a două atitudini, a două voințe, a două concepții despre lume, în fine, a două entități sufletești ireductibile — aceea a intelectualului liber să-și gândească gândul, atins de maladia criticismului raționalist, și aceea a omului simplu, reificat, căutând, iluzoriu, fericirea în posedarea bunurilor societății de consum —, capătă, în spectacolul lui Daneliuc, consistența vieții ce se autoexpune în toată mizeria și în întreg sublimul ei, într-un mod crud, visceral, aș spune. Un spectacol ce nu caută efecte de distanțare, ci, dimpotrivă, înțelegerea spectatorilor prin empatie. Ochiul regizorului a urmărit atent doar ca trăirea să nu depășească albia firescului, ci să curgă în voie, pe pantele orientative ale sensurilor.

A fost sprijinit de Mihai Mădescu, cu deplină înțelegere în închipuirea spațiului scenic : un subsol sordid al unei clădiri, pe sub tavanul căruia se întretaie tot soiul de țevi cu funcții utilitare diverse, dând impresia intestinelor metalice ale unui oraș, care trăiește pe deasupra și dincolo de problemele de existență ale celor două personaje. Spațiu sufocat de obiecte, care evocă existența mizeră, deznădăjduită, a celor dezrădăcinați, corpuri străine într-un organism social străin și ostil prin indiferență.

Jocul celor doi actori capătă, pe rând, accente grotești sau bufon-tragice. Bufon al gândirii (AA) sau al voinței (XX), amîndoi cad în convulsii deznădăjduite cînd își constată reciproc neputința de a ieși din starea asocială de paria, mizeria ființei lor, de un nemăsurat orgoliu, la AA, sau de nevindecabilă lăcomie, la XX.

În rolul intelectualului AA — existență problematică nutrirind unele convingeri materialist-metafizice cu privire la natura umană — Ștefan Iordache a apăsător pe latura sceptică a personajului, deși e vorba de un cinism de fond, prin care transpare un sarcasm debordant și anulator al jocului sceptic. Acest sarcasm sfîrșește, la rîndu-i, în mizeria neputincioasă a înșingurării, a gândirii lipsite de sensul pe care i l-ar fi acordat doar o finalitate practică. Gesturile lui sînt rotunde, de o lenie elegantă, marcate de deferența celui care crede că își cunoaște condiția sa și a lumii în care trăiește, și

mai ales a partenerului, cobai de observație și de experiențe pentru o eventuală scriere despre motivele pretins ontice, ce ar determina condiția de serv ca unic mod de existență al omului simplu. Ieșirile delirant sarcastice, marcate de disperare și de neputință, acordă jocului său acele note grotești și bufon-tragice de care am vorbit. Ștefan Iordache face un Oblomov al gândirii, care se pierde în ruminatii ale ideii, dar își varsă senzorial disperarea, cînd partenerul îi mărește incertitudinea asupra omului prin gesturile sale surprinzătoare, prin care renunță la condiția sa de „animal reificat“.

La rîndul său, Mitică Popescu, în XX (bruta), face o făptură pînditoare și hăituită, marcată de spaime neclare și de reveniri delirante în ieșiri mitomane. El abordează aere de copil neîncrăzător, la gesturile binevoitoare ale partenerului, și rezistențe schelelăitoare, între spaimă și agresivitate, la atacurile cinice ale celui alt. Mitică Popescu face un complex portret al insului isterizat de o existență ostilă, ale cărei resorturi tainice le bănuiește, dar nu le poate cunoaște și stăpîni. În urma chinurilor proces de conștiință pe care i-l face partenerul (AA) și prin care renunță la condiția sa, dar nu la viață (suprem act de libertate, după existențialiști), XX (bruta) adoarme, autorul arătînd astfel că instinctul de conservare este unica realitate ireductibilă, care, prin augmentare, fie volitivă, fie intelectivă, poate naște în om iluziile și pierderile de sine.

Două roluri — două recitaluri actoricești de calitate, într-o regie adînc cunoscătoare a sensurilor piesei și într-un cadru scenografic care împacă fericit simbolicul și funcționalul, iată ce ne propune Teatrul Mic, pe o piesă de stringentă actualitate, prin relevarea corespondenței, în planul existențial individual, a unor dominante politice care agită conștiințele contemporane.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN CRAIOVA

PRÎSLEA CEL VOINIC ȘI MERELE DE AUR

de Victor Leahu
după Petre Ispirescu

Data premierei : 6 noiembrie 1977.

Regia : HORIA DAVIDESCU. Sce-
nografia : EUSTATIU GREGORIAN.
Muzica : CONSTANTIN UNGUREANU.

Din distribuție : TUDOR GHEOR-
GHE, ADRIANA STAMATE, LIDIA
CRETU, RODICA TUDORAN, RODI-
CA DIMITRESCU, VSEVOLOD VRA-
BIE, COSTACHE IONESCU, MIRCEA
SURDU, DAN DUMITRESCU, MI-
HAI BRUMĂ-UZEANU.

Multe dintre piesele scrise pentru teatrele de păpuși sînt, dincolo de bunele intenții ale autorilor lor, slabe. Lumea celor mici este explorată cu stîngăcie sau cu nepricepere. Sursa de inspirație rămîne basmul, predomîină povestioarele cu animale, și-au făcut loc, adaptate stîngaci, legendele cu haiduci. Morala e săracă: să fim cuminiți, să fim ascultători, să fim buni, să fim curajați.

Ocolit de maturi, ignorat de critică, teatrul de păpuși are de luptat cu mediocritatea dramaturgiei destinate lui, iar dacă, în ansamblul ei, mișcarea păpușărească are realizări notabile și, nu de puține ori, succese remarcabile, faptul se datorește, în primul rînd, valorii și strădaniei realizatorilor — regizori, scenografi, mînuitori —, care, prin măiestria lor, fac să fie mai ușor tre-cute cu vederea scăderile pieselor.

Am văzut la Craiova dramatizarea răs-pînditului basm *Prîslea cel voinic și merele de aur*. „Dramatizare” e mult spus. Avem

de-a face cu o preluare și adaptare pentru scenă a peripețiilor lui Prîslea și ale fraților lui, în care intervenția autorului — anunțat pe afiș cu litere egale cu cele ale numelui lui Petre Ispirescu — e cît se poate de zgribulită, de necăjită, de sfioasă, exercițiul său putînd fi cu ușurință întrecut de oricare dintre prichindeii lingă care am stat în sală. Mă și întreb dacă n-ar fi o experiență dintre cele mai fascinante, să-i pui pe cei mici să povestească basmul așa cum îl înțeleg și îl văd ei, versiunea sau versiunile rezultate putînd constitui, astfel, punctul de plecare al viitorului spectacol. Ei bine, cu această „dramatizare”, în care tot ce e valoros aparține basmului însuși, iar tot ce e tern ține de semnătura cola-boratorului lui Petre Ispirescu, trupa craio-veană a realizat un spectacol fermecător. Horia Davidescu, animatorul cu har și cu experiență, și trupa de interpreți au făcut cam ce face Prîslea în basm : cu fantezie, cu frenezie, cu veselie, au înuflețit păpușile, le-au mînuit cu subtilitate, astfel că gestul actorului se contopea cu al păpușii, sau, mai aproape spus, se prelungea în cel al păpușii ; inter-preții au dansat cu păpușile, au cîntat cu ele și, de fapt, au smuls basmul de aur din mîinile anchilozate ale adaptării, redîndu-l, întreg și frumos, copiilor. Horia Davidescu, la fel ca mulți regizori ai teatrelor de păpuși de la noi, scoate interpretul din trapă și de după paravan, aducîndu-l la vedere, ală-turi de păpușa lui. Aici, maniera aceasta, moda aceasta, dacă vreți, nu supără, inter-preții, prin grija regizorului și prin pro-pria lor pricepere, căutînd să nu se sub-stituie păpușilor. Scenografia este realizată de multînzestratul Eustațiu Gregorian, per-sonalitate care dă stil trupei craiovene. Pă-pușile lui — supradimensionate, sau cît omul, sau cît... păpușa — se caracterizează, precis și sugestiv, printr-un element specific. Materialele utilizate sînt, ele însele, o dovadă a fanteziei creatorului : pinza aspră de sac, rafia, stofa moale, buretele de plastic, sîrma, capătă forme și culori fascinante.

Trupa craioveană e omogenă, individuali-tățile subordonîndu-se, cum bine le șade, scopului și profilului specific. Nu pot face o distincție între interpreți, nici afișul nu mi-o îngăduie, înseamnă că nici trupa nu vrea. Dar nu pot să-l trec cu vederea pe Tudor Gheorghe, interpretul — doar pe banda magnetică — al lui Prîslea. Prîslea cîntă cum știe Tudor Gheorghe.

Virgil Munteanu

Scenă din spectacol



TEATRUL DE PĂPUȘI
„VASILACHE” DIN BOTOȘANI

PASĂREA DE AUR

de Maxim Asenov

Data premierei: 15 septembrie 1977.

Regia : MAGDA BORDEIANU. Scenografia : MARFA AXENTII.

Distribuția : DORICA PAHON, MIHAI COSTACHEL, VALENTIN DOBRESCU, DUMITRU MATEI, VICTOR LUCA, MIRCEA ONOFREI.

Cîntecele : Grupul folk „Emin”.

Am văzut, la Teatrul „Vasilache” din Botoșani, un spectacol cu o piesă foarte bună, la o deschidere de stagione sărbătorească. Acest colectiv, nu de puține ori prezent pe lista celor bune, a împlinit, în această toamnă, douăzeci și cinci de ani de activitate. Am văzut spectacolul cu piesa dramaturgului sovietic Maxim Asenov *Pasărea de aur* și, după experiența mea de spectator al teatrelor de păpuși, consider că este o piesă, sub toate raporturile, valoroasă. În primul rînd, pentru că, deși autorul se adresează celor mai mici spectatori, cutează să pună probleme a căror importanță, dacă nu chiar gravitate, este ocolită de alți autori. Încercător în puterea de înțelegere, în inteligența spectatorilor de vîrstă fragedă, autorul le vorbește — pe înțelesul lor; se înțelege — despre cutezanță, despre curaj și vitejie, ca virtuți pe care copiii trebuie să și le însu-

șească, dar și despre deprinderi de care copiii trebuie să se ferească : împăunarea cu meritele altora, fuga de răspundere, jaful. Piesa preia trama unui basm cu împărați leneși și proști, cu dregători fricoși și mincinoși, cu oameni simpli, viteji și cinstiti, și cu o pasăre de aur surghiunită de un căpșăun.

Am avut senzația unui lucru temeinic făcut, a unei scrieri serioase, în care ideile sînt dezvăluite cu finețe, învățămintele, limpezi, și mijloacele de exprimare, subtile și convingătoare. Am ghicit efortul autorului de a evita să simplifice înțelesurile de dragul așa-zisei accesibilități ; dimpotrivă, am apreciat dorința lui de a pune la încercare capacitatea celor mici de a se ridica la înțelegerea superioară a învățămintelor piesei.

Regizoarea acestui spectacol, Magda Bordeianu, este debutantă în arta păpușărească și, poate, de aceea, s-a arătat neîncercătoare în mijloacele specifice acestei arte. Spectacolul este modest realizat sub raportul valorificării ideilor textului, al mișcării, al armonizării glasurilor, al ritmului, al imaginii de ansamblu. Interpretul se substituie abuziv păpușii, se crede prea puțin în forța expresivă a păpușii și chiar în puterea de înțelegere a copiilor, astfel că, în acest caz (ca în destule altele de prin teatrele noastre), „spectacolul de păpuși” devine un „spectacol de interpreți cu măști”, într-un amestec stilistic pe care nu-l văd evoluînd pe o direcție prea fericită pentru specificul pur al acestui gen. Va trebui să ne gîndim, cu toată seriozitatea și cu toată responsabilitatea, ce se pierde și ce se dobîndește din această încercare de înnoire a mijloacelor. Pînă atunci, însă, acceptînd formula propusă, cu rezervele mai sus formulate, îi dorim Teatrului „Vasilache” încă multe pătrare de veac de succese.

Virgil Munteanu