

# CRONICĂ DRAMATICĂ

## O RESTITUIRE:

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA  
— SECȚIA ROMÂNĂ

## OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA (UCIDEREA LUI GRIGORE VODĂ ÎN MOLDOVA, EXPUSĂ TRAGIC)

Un adevărat moment de cultură, cu adânci semnificații, a fost prezentarea în premieră absolută, în cadrul Săptămânii teatrului scurt, a piesei *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*.

Este cel mai vechi text de teatru în limba română cunoscut pînă acum. În orice caz, istoria literaturii dramatice originale, de aici începe. Nu știm cine a scris-o, nu știm unde

s-a reprezentat. Poate, s-o fi jucat la Blaj, unde elevii „Școlii” îndrăgeau teatrul și dădeau, încă la jumătatea veacului optsprezece, spectacole de teatru românesc cult, în cetatea lor, la Alba Iulia și Sebeș, ori chiar la Oradea, nu avem știre. Manuscrisul acesta, păstrat în Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R., n-are decît paisprezece file și cuprinde, lucru curios, dar și semnificativ, unele scurte pasaje în limbile latină, germană, maghiară și țigănească. Doar paisprezece file, trei caiete subțiri, scrise de mînă, dar este documentul care atestă conștiința de sine a românilor din Ardeal, afirmată și prin teatru, recunoașterea rolului și importanței teatrului, în cuprinzătoarea strădanie de renaștere națională, de creștere și formare a limbii românești. Este epoca Școlii

Data premierei : 18 februarie 1978.  
Regia : ION OLTEANU. Scenografia : TATIANA MANOLESCU-ULEU.

Distribuția : ION MIINEA (Grigore Ghica) ; DOREL URLĂȚEANU, (Împăratul) ; EUGEN ȚUGULEA (Pașa) ; SIMONA CONSTANTINESCU (Doamna Ghica) ; ILEANA IURCIUC (Neaga) ; ANCA MIERE-CHIRILĂ (Horcholina) ; RADU VAIDA (Rapsodul) ; ION MARTIN (Starostele) ; MARCEL POPA (Gazda) ; MIRCEA CONSTANTINESCU (Bucur) ; ION ABRUDAN (Sfetnicul Vasile) ; GRIG SCHITCU (Sfetnicul Simion) ; MARCEL SEGĂRCEANU (Secretarul) ; LAURIAN JIVAN (Solicitantul) ; NICOLAE BAROSAN (Consilier turc I) ; NICOLAE TOMA (Consilier turc II) ; JEAN SÂNDULESCU (Medicul) ; Copiii : ANCA BRADU, LIOARA BRADU, MIHNEA POP.

Ardele, este epoca primelor traduceri în românește din Voltaire, a *Condițiilor* logofătului Gheorgachi și a *Gramaticii românești* datorate lui Dumitrie Eustatievici Brașoveanu, a primei cărți de matematică în limba română, a primei opere istorice, scrisă de Samuil Micu, *Scurtă cunoștință a istoriei românilor* și a *Bucovinei* lui Gheorghe Șincai. Iată dovada că, încă de la nașterea sa, teatrul românesc s-a înscris pe drumul angajării, asumându-și rolul de avangardă a luptei pentru afirmarea ființei românești. Să mai subliniem că *Occisio...* este ecoul imediat în conștiința românilor de peste munți, răsunetul aproape simultan cu evenimentele, al unui fapt tragic care a zguduit lumea celor trei provincii românești: uciderea domnului Moldovei Grigore al III-lea Ghica, cel care înființase o manufactură de postav, reformase Școala domnească din Iași, punând bazele „Academiei învățăturilor și epistimilor“, și, prin așezămintele agrare care legiuiau obligațiile clăcașilor, stărnise ura boierilor; a celui care avea să plătească cu propria-i viață, ca atâția alții, faptul că se împotriva turcilor, încerca o apropiere de marile puteri europene și râvnea la neatințare față de Poartă. Scris după 1777 (anul uciderii lui Grigore Ghica), dar înainte de 1780 (anul morții Mariei Tereza — replica finală a piesei este „Vivat Maria Theresia, Josephus et Gregorius Maior“), textul, cum spuneam, elaborat simultan cu cronicile rîmate care circulau în Moldova și în Țara Românească, prezintă un amestec stilistic (explicabil pentru împrejurările în care s-a produs — serbările carnavalești) în care partea dominatoare, dacă nu prin întindere, cel puțin prin adâncimea și prin gravitatea ideilor, este tragedia lui Grigore Ghica Vodă: conflictul domnului cu boierii, complotul de la Țarigrad, hotărîrea luată de Sultan, sugrumarea lui Ghica Vodă, jelanii Doamnei. Se interpun scene de bilci, desigur, pe gustul publicului școlar din acea vreme; mai are loc un moment de rară frumusețe, luat din obiceiurile populare românești, petirea unei tinere țărănci. De real interes sînt replicile Rapsodului, adevărată lecție de diplomatie, așa cum o impuneau condițiile istorice date. Cine știe cum vor fi fost replicile improvizate, care, desigur, îmbogățeau spectacolul, cît adevăr și cîtă actualitate conțineau ele! Ceea ce impresionează și astăzi, la două veacuri de cînd a fost scrisă piesa, este clarviziunea autorului, înțelegerea mobilurilor

uciderii lui Grigore Ghica, înțeleapta înțelegere a necesităților politicii internaționale, aprecierea orientării Domnitorului în treburile interne și externe, condamnarea sfetnicilor trădători și, odată cu ei, a trimisului Porții.

Admirabilă, restituirea, prin spectacolul teatrului orădean, a acestei comori literare. Se dovedește încă o dată, dacă mai era nevoie — dar, iată că era nevoie — că, pentru a fi apreciat cum se cuvine, textul destinat scenei poate fi evaluat numai urcat pe scenă, în reprezentația teatrală. Consemnata de istoriografi în terminologia seacă a cercetătorului, comentată sumar și cu răceală în câteva tratate de istoria literaturii sau a teatrului, piesa dobîndește dimensiunile adevăratei sale valori în spectacolul realizat de Ion Olteanu. Concepută ca un spectacol evocator, în stilul altor întreprinderi asemănătoare pe texte inedite, reprezentația neobositului regizor e o lectură pioasă, lîmpede și emoționantă, o lectură în decor și costume, ca un ritual. Ion Olteanu refuză și de astă dată spectaculosul, pentru a da putință textului să trăiască, prin sine însuși, în mod plenar. Dar e o lectură pe care o fac actorii teatrului și, tocmai de aceea, momentele — de un zguduitor, tragicism — capătă relief. Ion Mîinea (Grigore Ghica), Dorel Urlăteanu (Împăratul), Eugen Tugulea (Pașa), Ileana Iurciuc (Neaga), Mircea Constaulescu (Bucur), Laurian Jivan (Solicitantul) sînt printre cei mai buni, dar au impresionat în mod deosebit Anca Miere-Chirilă (Horholina) și Radu Vaida (Rapsodul). Scenografia Tatianei Manolescu-Uleu, simplă, elegantă, contribuie hotărîtor la reușita reprezentației, care, pe merit, a dobîndit Marele premiu al Săptămîinii teatrului scurt. După premieră, un tînr și înzestrat regizor îmi împărtășea dorința lui de a monta altfel piesa *Occisio*, cîștigat de spectacolul lui Ion Olteanu, dar, în primul rînd, cucerit de valorile piesei, îmi mărturisea intenția de a polemiza cu montarea orădeană. Iată o polemică pe care o aștept, fiindcă nu poate avea drept rezultat decît punerea în și mai largă circulație a unei nestemate din tezaurul cultural moștenit.

**Virgil Munteanu**

TEATRUL NAȚIONAL DIN  
BUCUREȘTI

## AUTOBIOGRAFIE

de Horia Lovinescu

Data premierei : 7 februarie 1978.  
Regia: CORNEL TODEA. Decorurile:  
PAUL BORTNOVSKI. Costumele :  
GABRIELA NAZARIE.

Distribuția : ION MARINESCU (Galeriu Pop) ; ILEANA STANA IONESCU (Dina Pop) ; RODICA POPESCU (Raluca Pop) ; TRAIAN STĂNESCU (Radu Comșa) ; GABRIEL DÂNCULESCU (Procopiu) ; ION HENTER (Ionescu) ; TAMARA CREȚULESCU (Irina) ; ANDREI IONESCU (Alexin) ; CRISTIAN BABEȘ (Georgescu) ; IULIAN NECȘULESCU (Greavu) ; ST. GAVRILOAIA (Măestrul Dogaru) ; ARIANA OLTEANU (Madam Vătămanu) ; ADRIAN NEGRU (Tinărul I) ; VLADIMIR STĂNESCU (Tinărul II).

În intervalul de un sfert de veac în care am urmărit destinul pieselor lui Horia Lovinescu, ne-am obișnuit a vedea întâia lor reprezentare la București. *Autobiografie* a făcut excepție. La vreo patru luni după ce a fost publicată în revista noastră, piesa a fost lansată la Naționalul din Cluj-Napoca. S-a jucat apoi la Petroșani, la Reșița și, abia după aceea, a apărut pe afișul Naționalului bucureștean. (În paranteză fie spus, cu toții cunoaștem eforturile exemplare depuse, în această stagiune, de către prima noastră scenă ; ea a oferit publicului, de la jumătatea lui noiembrie și pînă la începutul lui februarie, cinci premiere cu piese originale și contemporane.)

Am întâmpinat, deci, spectacolul cu opera lui Horia Lovinescu cu o mare curiozitate și cu o bucurioasă încredere față de dramaturgul stimat, față de confruntarea scrisului său, întotdeauna interesant, întotdeauna incitant, cu o trupă atît de harnică și de valoroasă. Semnat de Cornel Todea, regizor apreciat pentru profesionalismul montărilor realizate la TV și pe numeroase scene de



Ion Marinescu și Ileana Stana Ionescu

teatru, spectacolul a captat, în bună măsură, interesul publicului ; el conține momente care poartă pecetea inspirației, altele, în care se vede meșteșugul, peste tot simțindu-se grija de a oferi ideilor, substanței de viață a piesei, un drum cît mai limpede spre spectator. În dorința de a amplifica spectaculos forța de comunicare, regizorul a încercat să utilizeze un întreg arsenal de mijloace tehnice proprii celui mai mare și celui mai modern edificiu scenic de care dispunem. Numai că *Autobiografia* lui Horia Lovinescu, scrisă sub forma clasică a unei confesiuni sincere și chiar „intime”, nu a avut de cîștigat de pe urma acestor ultramoderne procedee tehnice. Tratată în manieră cinemato-

grafică, împănată cu diapozitive colorate, cu gros-planuri și prim-planuri ale actorilor, cu efecte de lumină și cu intervenții sonore (voici imprimate pe bandă de magnetofon), piesa și-a pierdut, în mare parte, autenticitatea, trăsăturile specifice, tonul caracteristic.

Lectura și prunile versiuni scenice ale *Autobiografiei* au relevat, dincolo de calitățile ei incontestabile — acea subtilă investigație psihologică întreprinsă în conștiința unui om de știință ratat, Galeriu Pop —, și dificultatea reprezentării scenice a acestei scriituri dramatice. Dificultatea provine din formula aleasă de autor: un lung monolog, ilustrat, din când în când, cu martori. Examen introspectiv și retrospectiv lucidă, rechizitoriu aspru și dureros al unui îns egoist, slab, laș și carierist, eșuat pe toate planurile (profesional, moral, politic, social, familial etc.), drama este, prin excelență, un text pentru actori, mai precis, „un text pentru un actor”.

Prin încercarea de a conferi montării un caracter șocant, dinamic, Cornel Todea pare să nu fi vibrat suficient la substanța, fragilă, a tardivei răfueli a lui Galeriu Pop cu sine însuși, la dramaticul procesului său de destrămare sufletească, la circumstanțele clare (uneori, chiar prea clare) ale alunecării sale într-o existență in suportabilă, căreia doar sinuciderea îi poate pune capăt. În dorința denunțării falsului și minciunii, a potențării actului critice, autorul a propus piesei un final deschis și a oferit regizorului două posibilități: reabilitarea sau (auto)condamnarea eroului; Cornel Todea a descoperit-o pe cea de-a treia, ambiguă, fără să marcheze, deci, o opțiune clară. Personajul nici nu răspunde apelului telefonic al celui ce-i întinde, încă o dată, în numele unui colectiv, o mână de ajutor caldă și tovarășească, nici n-are curajul de a-și sancționa, printr-un gest definitiv, faptele. Galeriu Pop-Ion Marinescu se îndreaptă cu pași înceți spre un fundal întunecat, lăsându-ne nouă libertatea de a des-cifra singuri destinul său. E bine? E rău? Unii dintre noi, care am citit piesa, avem o opțiune, și e bine. Alții, însă, spectatori mai puțin familiarizați cu teatrul, pleacă intrigăți și nedumeriți. Asta nu mai e prea bine. Desigur, pentru Ion Marinescu nu e deloc greu să mai facă un gest în plus, care să lămurească finalul. Așa cum nu i-a fost greu să străbată, cu profesionalismul și cu virtuozitatea sa interpretativă, etapele semnificative ale vieții lui Galeriu Pop și să ne dezvăluie pricinile singurătății, ale amărăciunii și disperării eroului. Am fi preferat ca drama lui Galeriu Pop să i se fi trasat un drum mai simplu și mai firesc, fără stridențe. În locul slalomului printre diapozitive, înfățișînd, ostentativ, chipul crispăt al actorului, ochii săi dilatați de groază, am fi dorit o incursiune în psihologia eroului, în zonele obscure ale conștiinței sale; acțiune pe care actorii noștri o pot realiza fără nici un accesoriu, punînd în joc întreaga lor făp-

tură și întreaga lor trăire, talentul, inteligența, sensibilitatea și măiestria. O bună parte dintre aceste calități le-au dezvăluit, în excelențele lor interpretări, Ileana Stana Ionescu, Tamara Crețulescu, Traian Stănescu. În roluri mai mici, cam schematice, în fugare apariții, au schițat convingător Ion Henter, Iulian Necșulescu, Gabriel Dănculescu, Andrei Ionescu, Ariana Olteanu. Rodica Popescu a desfășurat o întreagă gamă de însușiri, potrivite, însă, altei partituri dramatice și altei vârste.

Decorul semnat de Paul Bortnovschi și-a jucat bine și convingător rolul de componentă activă și utilă a spectacolului, așa cum au servit și costumele, frumoase, ale Gabrielei Nazarie.

Valeria Ducea

## SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN (INCOMPARABILUL AL)

de Dumitru Solomon  
pe două scene

Dramaturgul, eseistul și cronicarul Dumitru Solomon scrie un studiu despre „*Mizantropul* domnului Molière”; cu cit investigațiile devin mai ample și asociațiile mai bogate, cu atât realitatea contemporană se însinuează, parcă, mai mult, pentru că opera genialului înaintaș n-a cuprins doar esența vremii sale, ci însăși esența vremurilor. Din acest punct s-a simțit, solicitat dramaturgul, care, păstrînd schema și raporturile între personaje, a imaginat o suită de imixțiuni nedemne în viața unui posibil Alceste din zilele noastre; un moralist tot atât de intransigent ca și modelul său, dar, întrucîtva, contradictoriu, fiindcă nu-și propune să judece lumea, ci doar să-și apere puritatea. Al — acesta e, în gustul modern al abrevierilor, numele eroului de astăzi — este critic de artă și lucrează, la rîndul lui, la o carte despre „*Mizantropul* domnului Molière”. E posibil, oare, ca în viața acestui erou cultivat, cîștit și cufundat în studiile sale, să se amestece uritul? E posibil ca pe ușa

lui, înclina falsității, să năvălească ipoteze ale falsului contemporan, întrupări ale necinstei și ale nestatorniciei? E cu puțință ca o credință morală și o poziție morală să fie discreditate de către însăși negația lor? Cam în această situație este pus eroul nostru, și din întâmplările lui va trebui să rezulte nu alt adevărul obiectiv că asemenea lucruri sînt, din păcate, cu puțință, cît, mai ales, un răspuns, o sugestie pentru omul care vrea să știe ce trebuie făcut, cum pot fi înfrinți asemenea agresori.

În piesă, Al e supus unui soi de șantaj grosolan din partea unui personaj primitiv, care și-a descoperit, chipurile, veleități literare. Pentru că i se spune, deschis, că produsul său dramaturgie nu valorează nici cît o ceapă..., personajul (mai mare, în viața de toate zilele, peste alimentația publică, unde practică nestingherit corupția și fraudă) încearcă să răzbească și în „sectorul spiritual”, prin aceleași mijloace, pe care i le propune lui Al. Și se arată foarte contrariat de faptul că acesta refuză compromisul, rezistă presiunilor și nu abdică de la principiul afirmat. Încearcă, atunci, un șantaj direct, punînd la cale evacuarea mobilei din casa criticului intransigent. Al rămîne imbatabil. În cele din urmă, cînd și-a epuizat arsenalul distructiv și e și scos din funcție, jalnicul veleitar la cetatea muzelor devine serviabil și servil, nu fără a nutri, încă, speranța de a intra și el în această lume fascinantă.

Se dovedește, deci, că e posibil să înfrîni toate astea, fără să abdică de la puritatea principiilor. Al e invulnerabil, ca teză de rezistență. Dar e vulnerabil ca argument al acestei rezistențe. De ce? Pentru că, într-un fel, se comportă abstract, e izolat și-și cultivă izolarea, deși fapte de fiecare zi îl avertizează asupra riscului pe care și-l asumă. Propriile lui prietenii, propriile lui relații sentimentale, sînt certe și, totodată, incerte. Un prieten e admis și, în același timp, e respins, din pricina atitudinii sale, mai tolerante; iubita e întîmpinată cu suspiciune și îndepărtată fără motiv; o simpatizantă neașteptată, pură și decisă, e aproape ispitită spre compromis. Care e, în fond, caracterul lui Al? Sistemul său categorial e rigid; în toate confruntările pe care le suportă, subiecții sînt, în principiu, vulnerabili, dar au asupra lui o ascendență practică incontestabilă. Ceea ce va trebui să cîștige Al, ceea ce va trebui să învețe, ridicîndu-și o clipă ochii din cartea despre alte vremuri, este că nu trebuie să confunzi principiile cu viața, că ființa ta și principiile la care ții se afirmă în vremea pe care o trăiești, față în față cu oamenii pe care va trebui să-i înțelegi ca oameni și nu să-i tratezi ca abstracțiuni.

Nu știm de ce, în unele cronici de pînă acum, lucrarea a fost numită satiră; ea e mai puțin sau mai mult decît atît. Conține elemente satirice, dar e, mai degrabă,

o comedie de moravuri și un eseu despre poziția față de moravuri, în vremea noastră. E ironică și, în același timp, filozofică, are subtilitatea dezvăluirilor și franchețea îndoielilor. E un episod posibil din *Mizantropul* zilelor noastre, oferind prilejul unei meditații asupra firii omenești. E, la urma urmei, expresia unei întrebări, și nu a unei simple demascări critice. Tonul e subtil și aforistic, bazat pe notații, ceea ce îl și determină pe autor să intituleze lucrarea „scene” — adică aspecte, fragmente din viața unui erou. E o temă de studiu, un eseu posibil, scris cu gândul la însinguratul Alceste și cu ochiul la cei din preajma lui, care ar fi vrut să-l înțeleagă, atunci, dar n-au răzbit — Philinte, Celimène și Eliante; prin care se întrevăd și cei ce ar vrea să răzbească, azi, pînă la Al, și nu-l înțeleg — Filip, Cela și Emma. E și o parodie la adresa eternei imposturi, care, cîndva, și-a manifestat agresivitatea sub chipul lui Oronte, respins pentru un sonet, iar acum și-o manifestă sub haina lui Osman, respins pentru o piesă. De ce „din viața unui bădăran”? Pentru că adevărul spus cu încăpăținare și fără menajamente supără, ca o bătădărie, în mediul obișnuit cu menajamentele; și, într-un fel sau altul, costă. Se plătește. Important e să fii pregătit s-o faci.

## ■ TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

Data premierei : 12 ianuarie 1978.  
Regia și scenografia : CRISTIAN PEPINO.

Distribuția : SEBASTIAN COMĂNICI (Al); TOMA VASILE (Filip); DORU BUZE (Osman); CRISTINA RADU (Cela); WILHELMINA CĂTA (Emma).

La Botoșani a avut loc, la mijlocul lunii ianuarie, premiera pe țară. Regizorul și scenograful spectacolului, Cristian Pepino, a urmărit, se pare, o desfășurare de joc și de comportament, care să ciocenească cele două atitudini opuse — aceea a intransigenței absolute, personificată de Al, și aceea reprezentînd „imperiuul tuturor posibilităților”, populat de celelalte personaje, cu excepția lui Filip, prietenul eroului, care nu se situează nicăieri, pentru că nu se definește în interpretare. Cădrul îl reprezintă pe Al, în izolarea lui, dar îl și dezavantajează, dîndu-i o tentă de boemie dezordonată de



Sebastian Comănicei și Cristina Radu

care nu cred că era nevoie, și punând în ambianță ceva sărac, meschin, care nu exprimă nimic din spiritul personajului (rufe murdare pe o fringhie, un bec chior ș.a.). Un interpret dotat, cu o incontestabilă maturitate a mijloacelor, cum este Sebastian Comănicei, îl înfățișează pe Al cu o severitate fără gradații; tonul protagonistului pare a-l situa pe erou pe niște culmi de judecător al lumii, ceea ce e și exagerat, și neadekvat. Condiția sa rămâne, o vreme, neînțeleasă și afectată de ridicol, mai ales că e pus să se suie pe o scară și să strige de acolo, cu tulburarea unui Brand, „ce e de făcut?” În legătură cu ce? Dilema se definește pe parcurs, în confruntarea eroului cu celelalte personaje — fiecare dintre acestea jucând apăsător divergența de opinii, spre a obține o demascare netă și de efect. Nu știm, până la urmă, cine e Al, față în față cu sine însuși; dar aflăm cine e, față de ceilalți. Față de Osman, de pildă, interpretat, cu irezistibilă violență, de Doru Buzea; față de Cela, cu nuanțe fine în sugestia pervertită, în interpretarea precisă a Cristinei Radu; față de Emma, întruchipare a gâscuței perfecte, care-și mimează strălucitul modelul, în evoluția debutantei Wilhelmina Căta. Majoritatea acestor scene au savoare și erou, pentru că sînt construite pe confruntarea a două poziții ireconciliabile; de multe ori, interpretul lui Al domină prin varietatea jocului și prin siguranța manifestată aici. Dar ce e Al? Cine e el, de

fapt, și de ce se petrec toate acestea, cu un critic intransigent? La această întrebare n-am găsit răspuns; cum tot fără răspuns ni se pare a rămîne și modificarea, neînspîrată, a titlului în *Incomparabilul Al*. Incomparabil — cu ce?

## ■ TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

Data premierei: 12 februarie 1978.  
Regia: ALEXANDRU COLPACCI.  
Scenografia: VICTOR CREȚULESCU.  
Distribuția: MIHAI MIHAIL (Al);  
EUGEN POPESCU COSMIN (Filip);  
MITICA IANCU (Osman); CARMEN  
MARIA STRUJAC (Cela); LILIANA  
LUPAN (Emma).

La Galați, premiera<sup>2</sup> a avut loc la mijlocul lunii februarie, într-o seară care se anunța doar satisfăcătoare și care a devenit o seară de bucurie artistică. Regizorul Alexandru Colpacci a știut că n-are de-a face cu un text fixat pe o definiție de gen, ci cu un eseu susținut de scripitoare notații, și a conceput spectacolul în consecință. Un spectacol viu și plin de sugestii, elegant și ironic, frumos și armonios ca o melodie care nu redă exact sunetele vieții, ci starea de bucurie sau de înfrustare, de extaz sau de indignare, de contemplație sau de revendicare — cu alte cuvinte, o reevaluare a sunetelor reale ale vieții. Stare determinată de poziția de personaj — detașat și, totodată, implicat, a lui Al. De luciditatea sa în contemplarea unei epoci apuse și de necesitatea de a-și menține un echilibru de crez și de acțiune în raporturile cu epoca pe care o trăiește. Iată cheia spectacolului, excelent intuită și remarcabil pusă în scenă. Molière și personajele sale trăiesc în Al; Molière și personajele sale asistă, deci, de la balconul creat în decor, la scenele de azi, din viața lui Al. Ele recunosc multe similitudini, tendințe care se repetă, trăsături deloc noi sub soare, jocul de interese, corupția, nestatornicia. „Credeai că o să fii scutit de acestea, intransigibile Al?” — par ele să spună... „Cele ale epocii apuse le poți aprofunda strălucit, dar ce te faci cu cele ale epocii tale?” Nici Al nu știe încă, din cînd în cînd, privirea lui se înalță, întrebătoare, către chipul lui Molière, impietrit în timp, și cere, parcă, un răspuns, un sfat. Care nu mai vine de acolo.

Spectacolul nu dramatizează, ci pune în valoare convenția, jocul. Exact ce-i trebuia piesei, ca să se exprime ca eseu de moravuri. Un interpret remarcabil prin inteligență scenică și firese, Mihai Mihail, face din Al un personaj viu și fermecător, lucid, ironic și liric. Un înzestrat comedian, Mitică Iancu, creează, în Osman un exemplar neaipomenit de insidios. Carmen Maria Strujac și Liliana Lupan joacă, pe o claviatură schimbătoare, cu treceri abile, cele două roluri de femei din viața eroului, Cella și Emma. Eugen Popescu-Cosmin e un prieten devotat, dar și contrariat de inaccesibilitatea eroului, și preferă, frane, cursul arbitrar al vieții. Scenele nu au sarcasmul demascării, pentru că nu acuză, ci ironia, proprie stărilor de compănă, care pune în lumină complexitatea lucrurilor. Desfășurarea lor pare a ironiza însăși absolutizarea, sugerând o interpretare nuanțată a vieții, a oamenilor, a propriei noastre atitudini față de fenomene. Și, astfel, a câștigat în cuprindere filozofică un act artistic care părea a exprima doar o nedumerire, și în accesibilitate, o punere în scenă care nu s-a sfîit de îndrăzneala convenției teatrale, nici în ce privește muzica de epocă, nici în ce privește scenografia — inteligentă sinteză între clasic și modern semnată de Victor Cretulescu.

**C. Paraschivescu**

## TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

# INTERVIU

## de Ecaterina Oproiu

Spectacolul ploieștean, regizat de Cristian Munteanu, începe ca o emisiune TV. De fapt, ca o înregistrare TV, unde, după câteva comenzi scurte, precise, după câteva ultime clipe de agitație, se sting luminile intermediare, acordurile ceremonioase ale ilustrației muzicale inundă spațiul și, în fascicoul strălucitor al reflectoarelor, se ivesc doi oameni surizători, calmi, cu o ținută ireproșabilă, un bărbat și o femeie, care încep să vorbească. El, Reporterul (Eusebiu Ștefănescu) propune ipoteticeilor telespectatori prezentarea și dezbaterea cărții scrise de colega lui, Reporterița (Silvia Năstase), despre condiția femeii — „Avansați înainte”. Prezentă-

Data premierei : 25 februarie 1978.  
Regia : CRISTIAN MUNTEANU.  
Scenografia : VASILE ROTARU.

Distribuția : SILVIA NĂSTASE (Reporteră) ; EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Reporterul) ; CORNELIU CIUPERCESCU (secundul) ; OLGA DUMITRESCU (Tuți de la pupitru) ; SIBILA OARCEA, CĂTALINA VORNIC (Sudorița) ; LIANA DAN RIZA (O femeie la fin) ; LUCIA ȘTEFĂNESCU (Nuțica) ; ELENA ALBII (Cateluța) ; VERA VARZOPOV (Avocata) ; MARIUS IONESCU (Vladimir) ; MANUELA MARINESCU-CODRAT (Primărița) ; GH. MIRCEA ARAMA (Știngăciu) ; GABRIELA CICA (Săteanca) ; MIRCEA HENDRICH, MIRCEA CIRLIG (Operatori TV) ; VIOREL MERARU (Electricianul) ; DUMITRU SOARE (Reuziterul).

rea, protocolară, plină de promisiuni de amabilitate și de armonie, e urmată, imediat, de o dovadă de lipsă de consens, câteva replici, spuse amabil, dar cu un licăr de ironie, de către ea ; după care începe jocul, polemica propriu-zisă, alternanța de pauze și de reluări, de reconstituiri, de comentarii, adică momente de viață adevărată, interpretată și generalizată. Așa cum înregistrările TV au tensiunea puterii de generalizare, iar chipul omenesc are nevoie de puțin fard pentru a-și menține strălucirea în fața camerelor de luat vederi, tot așa, o pauză de înregistrare frapază prin revers, lipsa de fard, prin accidental, care, de multe ori, dezmințe generalul. E relaxarea dintre două „lansări”. Citeodată, această relaxare, punctată de voci, de fragmentare replici în contradictoriu, e mai colorată, mai vie și mai adevărată decât „lansarea” însăși, care caută esențialul. De multe ori, interviurile, pe care le ia Reporterița, se izbesc de aceeași nepotrivire între esență și accidental, între fapte și sens, între adevăr și scop. Între idei preconcepționale și idei vie. Între concluzie premeditată și concluzie reală. Viața, faptele, persoana Sudoriței — la premieră, Sibila Oarcea, autentică, sigură, cu o caldă nostalgie pe chip —, fire voluntară și bărbătoasă, căreia nu îi e frică să stea singură și își înalță, cu miinile ei, o casă, datele reale, deci, ar da să se înțeleagă că acest om e pe deplin mulțumit și împlinit în menirea lui, model de abnegație etică pentru mulți semeni de pe pământ și, mai cu seamă, pentru semenii bărbați. Dar... : „dacă aș avea un bărbat, i-aș bea și apa cu care se spală pe picioare !” Care e, atunci, condiția femeii ? Datele contrazic teza — teza premeditată. Dar datele care corespund tezei ? Iată, persoana Avocatei, în interpretarea Verei Var-



zopov, ținută studiată, aere de autoritate, suficiență, care se transformă în vădită, ridicolă, nesiguranță, când e scoasă din convenția ei, din ghilimelele ei; personajul pare subordonat unor principii dinainte statornicite, totul e orinduit cu precizie și decurge conform (duminică, înainte de masă, tata ține ora de informare politică...), dar se dovedește, imediat, că această conformitate e egală cu falsificarea vieții, cu denaturarea sensului ei real.

Înregistrarea — polemica dintre protagoniști — are tensiunea căutării și, totodată, relaxarea pauzei. A căutării unei soluții pentru a pricepe mai bine condiția raporturilor de egalitate dintre bărbat și femeie, în țara noastră; și tactul de a sugera că o „soluție” nu există, singura cale fiind aceea de a înțelege că fiecare beneficiază de această condiție, în măsura în care o conține ca pe o posibilitate de afirmare umană, și nu de alienare. Spectacolul urmează, și el, această alternanță de tensiune și relaxare, fără să-și propună conexiuni sau sugestii în plus; el urmărește adâncirea liniei simple, omenești, a faptelor expuse. Adună, nu risipește, caută tonul căldurii umane, nu falsa strălucire a paradoxului. O modalitate nu mai puțin interesantă decât altele, cu mai puțin întemeiată; rezultatul e discret, elaborat cu maturitate, cu grijă, cu finețe. Polemica din momentele de tensiune are tensiune, portretele care se succed în susținerea polemicii au profil distinct și natural. Liana Dan Riza și Manuela Marinescu-Codrat sint, ca și colegile lor citate, potrivite și expresive în rolurile încredințate — O femeie la fin și Primărița, prima, mai elocventă în simplitate, cealaltă, în amestecul de forță, indignare și luciditate. Cei doi reporteri au inteligență și ținută. Jocul lor e destul de variat și de elocvent, e precis, detașat și, în același timp, implicat. E bun, cum zicem noi, în termeni profesionali. Am avut impresia — care nu exprimă deloc o rezervă — că ea joacă mai mult inteligența, iar el, mai bine, convenția, că ea e, de mai multe ori, bărbătoasă, iar el, uneori, concesiv. Am mai avut impresia — care exprimă o rezervă — că în final nu era nevoie de apelul acela la prezența bărbatilor, pe care-l fac personajele, după ce se întreabă dacă sint într-adevăr, cu toatele, prezente.

Regizorul a avut un colaborator ideal în persoana scenografului de televiziune Vasile Rotaru; acesta nu și-a propus să aglomereze spațiul cu elemente inutile și de un pitoresc ieftin, ci a găsit soluții figurative simple, care sintetizează atmosfera și culoarea locului, în diferite medii, dau autenticitate și semnificație clară trecerilor, ca o alternanță de flash-uri, de la imagine concretă la simbol. Ilustrația muzicală a lui Timuș Alexandrescu are funcție complementară de

comentator indirect — amuzat, inspirat, tentat să sublinieze disputa cu o ironie, cu o notă meditativă sau cu o invitație directă (a propos de cartea scrisă de Reporteră și de toate astea): „avansați înainte”!

Constantin Paraschivescu

## ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

# NOAPTEA PĂCĂLELILOR

de Oliver Goldsmith

Data premierei: 9 februarie 1978.

Regia: TUDOR MARĂSCU. Decoreurile: OCTAVIAN DIBROV. Costumele: DANIELA CODARCEA.

Distribuția: ION VILCU (Hardcastle); MIHAI STAN (Sir Charles Marlow); FLORIN ZAMFIRESCU, ȘERBAN CELEA (Tinărul Marlow); GEORGE BĂNICĂ (Hastings); JORJ VOICU (Tony Lumpkin); AGATHA NICOLAU (Doamna Hardcastle); ROZINA CĂMBOS (Domnișoara Hardcastle); IRINA MAZANITIS (Domnișoara Neville); MIRCEA DUMITRU (Diggory); GABRIEL IENCEC, RADU GH. ZAHARIA (Slang); ION CHIȚOIU (Muggins); SABIN FĂGĂRAȘANU (Stingo).

Cea de-a treia comedie montată în această stagiune pe scena Teatrului Giulești oferă trupei depline (chiar prea pline!) satisfacții de joc și ne îngăduie să ne bucurăm de prezența unor admirabile talente tinere, adunate aici cu grijă, cu exigență, cu simțul perspectivei, în vederea compunerii unei adevărate echipe. Capodopera „doctorului Goldsmith”, care a încercat, cu această a doua a sa scriere dramatică (și ultima) „să învie, cu o bună poțiune, muza muribundă a comediei” — cum declarase actorul englez Garrick, într-un prolog compus anume pentru





Jorj Voicu și Irina Mazanitis

premieră — a devenit o operă clasică, reprezentativă pentru valorile teatrului englez de după Restaurare, piatră de încercare pentru virtuțile oricărei trupe de comedie. Intitulată în original *She Stoops to Conquer* sau *The mistakes of a Night* (1773) adică *Ea se umilește pentru a cuceri* sau *Încercăturile unei nopți*, succulenta operă comică grupează în jurul unui simbul de situație absurdă — confuzia dintre conacul unui pitoresc gentilom de țară, original *pater familias*, și încăperile unui han, deschis tuturor călătorilor și tuturor abaterilor de la bunele maniere —, o colorată caricatură de moravuri, o dulce satiră socială și o spirituală cozerie. Piesa topește, surprinzător, în compoziția ei dramatică și în substanța personajelor, motive ale unor epoci anterioare și posterioare, te-mele dragi elisabetanilor și victorienilor reunindu-se aici fățiș, spre delectarea cerce-

tătorilor și a privitorilor de azi. „Nu cunosc altă comedie... să bucure atât de mult un public, să poată face o sală să devină fericită...” scria, despre această piesă a prietenului său, un mare critic din secolul al XVIII-lea, Samuel Johnson, și aprecierea făcută de autorul dicționarului de căpăți al limbii engleze (1775) asupra comediei lui Oliver Goldsmith se menține și azi perfect valabilă. Ne amintim, unii dintre noi, de spectacolul de la Piatra Neamț intitulat *Noaptea încercăturilor*, iar alții, de versiunea „clasică” a Televiziunii britanice, recent difuzată, cu celebre „capete de afiș”, precum Ralph Richardson, Tom Courtenay, Susannah York și Vanessa Redgrave. Principala calitate a noii montări de la Giulești rezidă în independența, în originalitatea ei, care îi permit să se detașeze de modelele amintite și să reziste prin trănicia construcției comice. Construcție ai cărei stiluri de rezistență sînt actorii și, chiar dacă jocul unora prezintă fisuri sau adaosul unor „stucaturi” inutile, ansamblul e armonios, cuceritor. Spectacolul semnat de Tudor Mărăscu are un haz nespus, poante fermecătoare și chiar stil, fiindcă, la urma urmei, convenția realizată în complicitate cu publicul, jocul la rampă, „dialogul la mică distanță”, cultivarea ațițătoare a gagului — căutarea, savurarea și demontarea lui (cu acest prilej, dar și cu altele, am realizat influența filmului mut și a „stanbranismului” asupra actorilor noștri) — compun un stil. Stil, abordare,

George Bănică, Florin Zamfirescu și Rosina Cambos



## UNCHIUL VANIA

de A. P. Cehov

manieră de interpretare, în care intră, comentate cu haz, procedeele și trucurile spectacolelor de televiziune, play-back-ul și post-sincronul etc., un întreg arsenal de deprinderi comportamentale, care se revendică, parodic, de la „ultimă oră” a divertismentului. Absurdul situației comice din comedia originală e dezvoltat mai puțin ușor și spiritual, apoi difuzat în canavaua unor personaje și relații paradoxale și accelerat în frenetia unui joc comic debordând de inventivitate (chiar până la exces!). Admirabil e, în acest sens, Mihai Stan — un bătrîn Sir — excelând în gestul aiurit și în situația zaharisită; sau Agatha Nicolau, cu o mască de nerecunoscut, ce aduce la rampă o lume de falsuri și de ipocrizii, inundată de prostie. Așijderea Jorj Voicu, cu o șiretenie grațioasă, contrastantă cu fătura-i multă și revărsată spre jocul crud și farsa rea. Ion Vilcu creează contrapunctul necesar, prin ponderație țepăună și caraghioasă, și izbutește să intre în ritmul *allegro* cerut, mai cu seamă în scenele truculente cu servitorii, un trio mecanizat, asamblat cu mult haz popular, la configurarea căruia contribuie Gabriel Iencea. Mireea Dumitru și Ion Chițoiu. Aceștia, toți, cărora li se adaugă Sabin Făgărășanu, într-un rol episodic, înconjoară, orchestral, cele două cupluri ale piesei, cvartetul îndrăgostiților, lucrat cu brio de către tinerii actori care dau acum strălucire scenei giuleștene. Rozina Cambos, după frumoasele-i creații realizate la Piatra Neamț, debutează în Capitală, convingându-ne de puternicul ei temperament scenic, de vocația adine dramatică și de talentul de a se juca cu jocul, așa cum cere parodia. (Dar, atenție la voce...) Irina Mazanitis o secondează cu inteligență, punând accentele convenționale ale tinerei lady, prin mimarea ingenuității. Florin Zamfirescu, deja încercat juneprim, trecut prin școala „romanțioșilor”, i-a caricaturizat aici necrutător, încercând cloverneria lirică, masca convenției și gagul juvenil. Jocul i-a reușit doar parțial, cum tot partial ne-a convins de compoziția sa George Bănică, obosindu-ne, prin lipsa de măsură în glumă (fie ea cîntată, fie tradusă în limba lui Voltaire, dar prelucrată de Asterix!), supralicitând, parcă, parodia și convenția, pînă la dizolvarea lor...

Dar, dincolo de cîteva umbre ce-i tulbură armonia, *Noaptea păcălelilor* se desfășoară sub cerul înstelat al bucuriei jocului, al coeziunii interpretelor, în necontenită și stimulatorie relație. Cadrul acestei „nopti” aparține tînărului și foarte prețuitului scenograf Octavian Dibrov, care a găsit o soluție, dacă nu întru totul originală, în orice caz, nostimă și funcțională. Precum amuzante sînt costumele, pestrițe și eliberate de orice constrîngere stilistică, dar cu forță plastică în caracterizare, semnate de debutanta Daniela Codarcea.

Mira Iosif

Data premierei: 17 februarie 1978.

Regia: LAURENȚIU AZIMIOARA.

Decorurile: VIRGIL LUSCOV. Costumele: IOANA AUGUST STURDZA.

Versiunea românească: LEONIDA TEODORESCU.

Distribuția: JEAN LORIN FLORESCU (Serebriakov); RODICA TAPALAGĂ (Elena Andreevna); LEOPOLDINA BĂLANUȚA (Sonia); OLGA TUDORACHE (Maria Vasiliievna); OCTAVIAN COTESCU (Unchiul Vania); ION MARINESCU (Astrov); NICOLAE IFRIM (Teleghin); TATIANA IEKEL (Marina); ANDI ȘTEFĂNESCU (Un argat).

O după-amiază de vară, „într-un conac rusec de țară, într-un interior cu largă deschidere spre grădină” (construcție solidă, bine echilibrată, semnată de arhitect Virgil Luscov). Lumina soarelui ce scapătă spre asfințit, încă vie, irizată de verdele proaspăt al frunzișului grădinii, inundă, deodată, spațiul scenic, însuflețindu-l. Viața în conac se desfășoară lent, toropită, parcă, de căldură și de lene, cu bătrîna dădacă Marina bolborosind mereu (admirabilă compoziție a Tatianeiei Iekel), cu bătrîna doamnă Maria Vasiliievna Voinițkaia, cufundată întruna în lectură, pînă la absență totală (Olga Tudorache a schițat excelent portretul moșieresei de țară, cu ifose de intelectuală franțuzită), cu samovarul tronînd inutil pe masa așternută într-o veșnică așteptare. Treptat, așteptarea își precizează obiectul: profesorul Serebriakov, idolul familiei, și frumoasa sa soție, Elena Andreevna, fac o scurtă trecere prin scenă, stîrnind un val de impresii, de vorbe, de comentarii. Este o primă izbucnire, dintre cele care vor avea loc pe parcursul spectacolului, ca o reacție în lanț, într-un crescendo dramatic, culminînd în actul III, și care dezvăluie clocotul lăuntric al acestui univers uman, cu aparențe atît de liniștite, de lîncede.

Așa începe spectacolul *Unchiul Vania*, pus în scenă de Laurențiu Azimioară, la Teatrul Mic, cu o distribuție valoroasă, vădind o intuiție deosebită și un rar simț al adevărului. Nu e vorba de o adevărată rol, în sensul căhlerii personajului scenic pe datele exterioare oferite de text; ci de o adevărată superioară, în sensul capacității de a crea, de a dezvolta, în mod organic, personaje complexe, pornind de la datele textului, și interpretându-le conform unei viziuni personale.

Acesta este, dealfel, meritul principal al spectacolului de la Teatrul Mic, un spectacol de foarte buni actori, cărora regizorul le-a favorizat dezvoltarea unor neștiute resurse creatoare, stimulându-le imaginația, apetitul pentru improvizație, pentru compunerea unor scene, situații și stări, pînă la nuanțe infinitesimale, și printr-o descifrare a partiturii care aruncă o lumină nouă asupra fiecărui personaj în parte. Aceasta nu înseamnă că spectacolul nu are o idee integratoare. Dimpotrivă. Din multitudinea de scene, momente, dialoguri, monoloage, din întregul curs al acțiunii scenice, cînd lent, cînd precipitat, se desprinde o atitudine limpede, de respingere, de oroare, față de „viața în trîndăvie”, cum o denuțește Astrov; față de viața irosită, lipsită de un țel înalt, față de tot ceea ce împiedică libera și demna împlinire a aspirațiilor spre frumos, față de parazitism și de impostură, față de lene și de indiferență, sub aparente oricît de strălucitoare, chiar atrăgătoare, s-ar înfățișa.

Prima și, poate, cea mai mare surpriză a spectacolului o constituie ponderea dobîndită de personajul Elenei Andreevna, în interpretarea Rodicăi Tapalagă. Această Elena Andreevna aduce în scenă farmecul frumuseții și, în același timp, fascinația unei enigme. Personajul apare ca o întrupare perfectă a lenei, a indiferenței, a acelei „vieți în trîndăvie” de care pomeneam și, totodată, fără cel mai mic efort, atrage, ca un magnet, atenția tuturor. Vania Voinițkî e îndrăgostit cu disperare, doctorul Astrov o dorește, viril și lucid, lăsîndu-și baltă toate preocupările, îndatoririle, pasiunea pentru păduri și proiectele de construcție. Sonia e gata să i se destăinuie și s-o facă ambasadoarea sentimentelor ei pe lingă Astrov. Și, ea? Acțiunile ei sînt dictate, desigur, de textul lui Cehov, dar mobilitățile lor aparțin actriței, iar actrița aruncă asupra faptelor și vorbelor un vîl de ambiguitate care sporește farmecul, fără a risipi misterul. Rodica Tapalagă știe să-și mobilizeze fiecare moment al prezenței în scenă cu gesturi, mișcări, mimă, folosind în replică tonuri și semitonuri, care spun multe, fără a spune totul. Spuneam că lenea și indiferența și-au pus pecetea asupra întregii existențe a personajului, împiedicînd orice tulburare a apelor, orice aventură; de aceea refuză, oare, aventura cu Astrov? Dar interesul pentru Astrov este real, admirația pentru acest om neobiș-

nuit este sinceră, rezistența pare, în jocul Rodicăi Tapalagă, nu simplă cochetărie, nici teama de a încălca niște reguli ale moralei, nici convingerea că trădează încrederea altuia, ci toate acestea la un loc, peste care pare să plutească aceeași inerție, a unei vieți fără eforturi și zguduiri, pe care, de fapt, ea însăși o deplînge, oftînd de plictisemă. Interesant personaj, care nu-și dezvăluie, pînă la sfîrșitul spectacolului, toate secretele...

Și, cum știe Rodica Tapalagă să joace subtextul unor replici, avîndu-l drept partener, deopotrivă maestrul în această direcție, pe Ion Marinescu! Să ne gîndim la scena disertației lui Astrov despre păduri, dacă putem să-i spunem așa, scenă în care doctorul de țară — bărbat activ, energic, cu o minte strălucitoare și cu un suflet generos, preocupat de viitorul locurilor și al oamenilor între care trăiește — face o expunere pasionată despre situația jalnică a regiunii, cu ochii pe hartă, perfect conștient de farmecul acestei femei, care-l cucerește treptat, și de faptul că ea se gîndește la cu totul altceva; cum se vede, dealfel, din jocul Rodicăi Tapalagă. Sau, la fel, momentul „interogatoriului” pe care Elena Andreevna i-l ia doctorului Astrov, cu privire la sentimentele lui pentru Sonia.

La rîndul său, Ion Marinescu, în rolul lui Astrov, a folosit mijloace de o mare simplitate, evitînd emfaza romantică și orice tentație a idealizării, creînd un personaj robust, complex, lucid, capabil de emoție, dar și de autostăpînire, ușor marcat de viața în acel mediu înapoiat, dar trăindu-și cu demnitate forța și slăbiciunea.

Rolul unchiului Vania a căpătat, în interpretarea nuanțată a lui Octavian Cotescu, noi valențe, o doză de ambiguitate punctînd, și aici, mobilitățile personajului. Ratarea lui Vania se datorește numai unor motive exterioare, sacrificiului pentru Serebriakov, sau și unor resorturi lăuntrice, incapacității sale de a realiza ceva? Ca toți ratații, Vania îi acuză pe alții. Motivația e plauzibilă. Dar apariția sa în scenă, cu fața buhăită și cu ochii tulburi, cu glasul dogit, cu o ironie plictisită și cu o uriașă lehamite înscrise pe chip, așa cum îl prezintă Cotescu, pare să spună mai mult și mai adînc; dragostea lui pentru Elena capătă note ridicole și tragice, în același timp, personajul trăiește o dramă reală, dureroasă. Fiecare actor ar merita o analiză mai amănunțită a modului cum a reușit să deschidă o perspectivă nouă asupra personajului, prin simpla intonație dată unei replici, printr-o privire, printr-un gest. Leopoldina Bălanuță a fost sensibil dramatică, modelîndu-și rolul Soniei cu binecunoscuta-i măiestrie și trăindu-l cu sinceritate; scena „Bruderschaft”-ului cu Elena e o piesă de antologie actoricească, iar finalul oferă o revelație, prin modul cum actrița

Stinga, Ion Marinescu (Astrov) și  
Rodica Tapalagă (Elena Andreevna)



Dreapta, Leopoldina Bălănuță (Sonia)  
și Olga Tudorache (Maria Vasilievna)



Octavian Cotescu (Unchiul Vania), Nicolae Ifrim (Teleghin), Ion Marinescu (Astrov) și Tatiana Iekel (Marina)



rostește binecunoscutele replici consolatoare, pe un ton de o aspră ironie, vecină cu cinismul. E o demitizare a finalului cehovian care aruncă o lumină crudă asupra destinului personajelor. Soluție neașteptată, plauzibilă, dar încorporată într-o acțiune scenică neverosimilă: Sonia se apucă să spele podelele. E aici o exagerare, o notă forțată, într-o montare caracterizată, în general, prin măsură și prin armonie, și la care și-au mai adus contribuția adevătați Jean Lorin Florescu (Serebriakov) și Nicolae Ifrim (Teleghin). Un spectacol de bună ținută artistică, în care publicul redescoperă cu bucurie sensibil profund umanist al teatrului.

**Margareta Bărbuță**

## TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

# FATA DIN ANDROS

de Terențiu

Data premierei: 14 februarie 1978.  
Regia: GRIGORE GONȚA. Scenografia: DAN ERCEANU. Muzica: CORNELIU CEZAR. Traducerea: NICOLAE TEICĂ.

Distribuția: MIHAI MĂLAIMARE (Simo); RADU GHEORGHE (Sosia, Byrria, Dromo, alt soldat); ALEXANDRU GEORGESCU (Davos, Primul tinăr, Fratele lui Chremes); CONSTANȚIN DIPLAN (Alt sclav al lui Simo, Al doilea tinăr, Chremes, Un soldat); GHEORGHE VISU (Pamphilus); OLGĂ DELIA MATEESCU (Chrysis, Lesbia); TAMARA CREȚULESCU (Glyceria); EUGENIA MACI (Mysis, Un sclav); MIHAI NICULESCU (Al treilea tinăr, Charinus, Tatăl Chrysidei); BOGDAN MUȘATESCU (Archylis, Crito).

Privind cu ani în urmă, cînd, în 1958, consemnam în paginile acestei reviste o excepțională Iecubă (Magda Tilvan) a Teatrului Național din Cluj, exprimîndu-ne, totodată, speranța că respectivul spectacol va fi un fericit început al „redescoperirii” („re-

descoperirii” — vorba vine, căci Iecuba o jucase, încă în 1819, Iliade, la „Cîșmeaua Roșie”) tezaurului dramatic grec și latin, constatăm nu fără tristețe că, în afara unei Antigone (Olga Tudorache — Teatrul Tineretului, tot în 1958), și a încă unei Antigone (Leopoldina Bălanuță — Teatrul Mic, 1973), în afara acelor cîteva, pe cît de bine intenționate, pe atît de puțin realizate, coupé-uri de tragedie greacă ale Teatrului „Ion Creangă”, n-avem mare lucru a ne aminti. Iar cu excepția a două sau trei ipostaze ale *Soldatului fanfaron*, nici genul comic, cu ale sale versuri „de casă”, cum le spune Teofrast, și „vrednice de roștî în papuci” (*soccus*, spre deosebire de coturnii tragedienilor), fie el grec sau latin, n-a fost, în ultimii douăzeci de ani, o prezență prea asiduă pe scenele noastre. Așa stînd lucrurile, e lesne de înțeles interesul pe care ni l-a trezit programarea — de rîndul acesta, pe prima scenă a țării — a unei comedii de Terențiu. Nu ne-am întrebât de ce nu s-a încercat, în sfîrșit, un pas înainte, depășindu-se nivelul minor al comediei latine și încercîndu-se, de pildă, un Aristofan; nu ne-am întrebât, și ne-am dus să vedem spectacolul, acolo, în sala „Atelier” — sală menită tuturor inovațiilor — curioși să ne dăm seama cum anai arată, astăzi, ur spectacol antic, la capătul, dacă nu al unei asidue practici scenice, măcar la acela al evoluției unei gîndiri regizorale de aproape un sfert de veac. Să ne dăm seama cum mai arată azi și, poate, și încotro se îndreaptă.

Atunci cînd, în secolul I al erei noastre, publica epistola către Pisoni, ce se mai zice și „Arta poetică”, și își exprima acolo serioasă rezervă față de admirația pe care — poate, chiar, „cam prosteste” — au nutrit-o „strămoșii” pentru versurile plautine și pentru umorul acestora, de vreme ce noi, azi, precizează el, „ne pricepem să deosebim o vorbă de duh de o grosolanie”, Horațiu, deși susținător fruntaș al politicii culturale de redesteptare națională patronată de augustul Octavian, dar nedispunînd, ci dimpotrivă, marele exemplu al literaturii grecești, nu putea cunoaște destinul amar pe care secolii următori aveau. Să-l rezerve teatrului latin. Într-adevăr, în loc ca, așa cum ar fi dorit-o poetul din Venusia, să țină pasul cu necontenitul rafinament al poeziei, prozei și criticii literare latine și să se „subțieze”, eliminînd tot ce era mai mult decît acel „granum salis” de atîcă subtilitate, dramaturgia și spectacolul teatral, în genere, venind (în teatre mereu mai încăpătoare și mai luxoase!), poate, și în întîmpinarea unui gust public mereu mai corupt de jocurile din arenă și, apoi, de luptele de gladiatori, s-au degradat din ce în ce, subiectul înfățișat pe scenă ajungînd, spre sfîrșitul Imperiului, mereu mai mult, un simplu pretext, pe care fiecare „conductor gregis” — șef de trupă sau regizor, cum i-am spune azi — îl folosea, pentru ca, apelînd la cele mai desnicioase mijloace, împrumutate adeseori specta-



stadioane, să smulgă risul unor spectatori, pe care textul de mult nu-i mai interesa, ba, nici să fi vrut, nu l-ar mai fi putut asculta, în mijlocul hărârnălei diu sală. A „înflorit” astfel, dacă se poate spune așa, un nou gen, *mima*. Purtând în sine, la început, un element pozitiv, de inovație, prin abolirea convențiilor, a costumelor tradiționale, prin inventarea „cotidianului” etc., mima a ajuns, până la urmă, să-și aleagă modelele de imitat din situațiile cele mai josnice, iar „exactitatea” interpretării a ajuns până acolo încât, în cutare piesă (*Laureolus*, care a „înnut afișul” din 30, anul premierei, până în 200 !), actorul jucind rolul banditului condamnat era, în ultima clipă, substituit cu un condamnat de drept comun, care era executat „pe viu” în fața spectatorilor !

Ni se pare că, din păcate, fără a ajunge încă, desigur — la noi în țară, cel puțin —, la momentele-limită evocate mai sus, această continuă dorință de „inovație”, de „întinerire” a unor vechi, adesea străvechi, spectacole, care au ajuns foarte bine să străbată 2000 de ani prin ele însele, fără a simți lipsa a cine știe ce transplanturi hormonale, nu duce decît la sărăcirea lor, la degradarea acțiunii, a textului, a ideilor, la mutarea spectacolului de la teatru pe stadion. Înseamnă, această continuă dorință de inovație, ce se transformă, sub ochii noștri, în cel mai conformist epigonism, înseamnă, vai, mai ales în cazul teatrului antichității greco-latine, restituirea acestuia nu din etapa seninei sale străluciri clasice, ci din etapa celei mai devalorizate decăderi. E de la sine înțeles că actorii au și ei voie „să se joace” — căci, la urma urmei, dacă admitem existența unei poezii „ludice”, cum am putea să nu admitem și existența unui (nu comit, oare, un pleonasm ?) teatru ludic ? Din punctul acesta de vedere, actorii „Atelierului” (Mihai Mălaimare, Radu Gheorghe, Alexandru Georgescu, Olga Delia Mateescu, Tamara Crețulescu, Eugenia Maci, Constantin Diplan — unii, în roluri duble) s-au jucat admirabil. O asemenea risipă de energie, de dăruire, de voluptate de a juca n-am mai văzut de mult. A fost un balet îndrăcit, de o oră și jumătate, din care n-au lipsit tumele și figurile de „saltatori”, un spectacol funambulesc (cuvîntul e aproape propriu, căci, dacă n-au umblat pe ele, actorii s-au cățărât pe funii și s-au dat frumusețea ușa), un adevărat Nürburgring, unde numai ochiul ager și mîna sigură a unui Fittipaldi (l-am numit pe rezigorul Grigore Gonța) a putut să împiedice bolidul „de formula 1” să nu capoteze în prost-gust și în vulgaritate. Dar vă rog să nu ne întrebați ce spuneau actorii — n-am deslușit, printre interjecții, mai mult decît vreo douăzeci de cuvinte de grai articulat. Să nu ne întrebați „despre ce e vorba” în piesă — n-am putea să vă povestim nimic. Despre titlul piesei, am aflat din programul de sală : *Fata din Andros*. Și, tot de acolo aflăm că ea a fost scrisă de autorul latin

Terențiu : „În toate piesele — cităm textual din același program — propensiunea lui Terențiu către echilibru și moderație este evidentă...” „Înainte de orice ne reținem finețea și subtilitatea observației”...

N-am vrea, păcatele noastre, ca cele de mai sus să fie socotite ca minînd cu de-a sila către un anumit „academism”. Căci academismul sau non-academismul unui spectacol, cu tot cortegiul lui de „subtilități”, „echilibru” etc., nu poate avea nici o lucrare asupra unor minți în care, precum în perioada de decadență a Imperiului roman, lumina bunului-gust s-ar fi stins demult — dacă va fi licărit cîndva. Dar publicul nostru nu e deloc infantilizat, el e cit se poate de matur și deloc lipsit de discernămint. Că, de n-ar fi, nu s-ar mai pomeni...

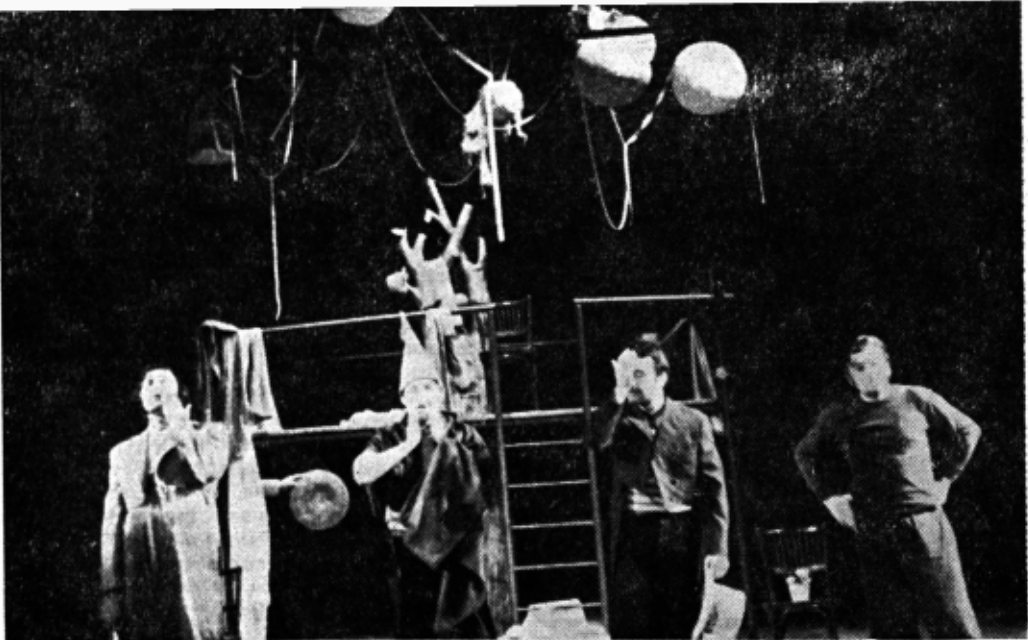
Radu Albală

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA — SECȚIA ROMÂNĂ

# CAPUL DE RĂȚOI

de G. Ciprian

*Capul de rățoi*, comedia lui G. Ciprian, revine în circuitul public, prin spectacolul Teatrului de Stat din Oradea. Nu s-ar putea spune că piesa a fost scuturată de praful uitării, ea a avut un destin chiar mai crud decît *Omul cu mîrtoaga*, care s-a bucurat de o relativ mai mare atenție din partea teatrelor noastre. Inițiativa Teatrului orădean, reluare după un deceniu (să nu uităm spectacolul Teatrului de Comedie !), este, deci, binevenită și are demnitatea actului de revalorificare culturală. Sergiu Savin a avut oarecum de lucru cu textul, tributar, în ciuda atitudinii de frondă intelectuală, și teatrului boulevardier, gustului vetust al unui public de altădată. Ca atare, regizorul a operat cu foarfece, pentru a elimina unele părți de logoree șuețardă, păstrînd, însă, o partitură capabilă să susțină trama și individualitatea personajelor, încît actorii au putut să facă



Scenă din „Capul de rățoi“ de G. Ciprian

Data premierei: 27 ianuarie 1978.  
Regia: SERGIU SAVIN. Scenografia: BIRO I. GÉZA.

Distribuția: MIRCEA CONSTANTINESCU (Ciriviș); RADU VAIDA (Macferlan); LAURIAN JIVAN (Bălălău); ION MARTIN (Pentagon); ION MIINEA (Dacian); ION ABRUDAN (Inspectorul, Omul cu farfurii, Un domn grăbit); EUGEN TUGULEA (Mușat, Domnul cu țigara); JEAN SÂNDULESCU (Rosenzweig); GRIG SCHITCU (Comisarul); SIMONA CONSTANTINESCU (Aglaiă); ILEANA IURCIUC (Efimița); NICOLAE BAROSAN (Ziaristul, Un trecător); ALLA TAUTU (Mucăreasa, O femeie costelivă, Femeia cu ghiveciul); MARIANA NEAGU (O femeie de stradă, Madam Bălălău); ELISABETA ROZOREA (O trecătoare); NICOLAE MORANCIU (Student I); DIMITRIOS STEFANIDIS (Student II).

expresive rolurile distribuite, cu alte cuvinte, să-și facă, fiecare, „numărul“ său. Nu greșesc utilizând o astfel de sintagmă, pentru că spectacolul este menținut în nota unui joc bufon. Este și multă mișcare în spectacolul lui Sergiu Savin, susținută cu frenezie de cvartetul Ciriviș-Macferlan-Bălălău-Pentagon, respectiv, de Mircea Constantinescu, Radu Vaida, Laurian Jivan și Ion Martin. Remarcabili au fost, mai ales, Mircea Constantinescu și Laurian Jivan. Primul, pentru că a im-

primat mișcării scenice un ritm de sarabandă (un Ciriviș febril); cel de-al doilea, pentru naturalețea cu care a redat nota mucalit-greoaie a personajului său, Bălălău. În rolul lui Dacian (Domnul cu barbă), Ion Miinea a realizat un personaj plin de sine. El l-a caricaturizat, dar nu excesiv, pe demnitar, păstrându-se, deci, în registrul ironiei de bună calitate, al comediei realist-critice. Ion Abrudan a avut unele apariții ușor împinse spre umorul revuistic, dar a izbutit un Inspector de poliție plin de entuziasm. Eugen Tugulea, în Mușat, stăpînul grădinii, a împrumutat ceva din arsenalul comediei cinematografice americane, apariția sa amintindu-ne de un Charlot modificat spre tipul mătcanului. Nimic peiorativ, în această apreciere, pentru actor; rolul, dimpotrivă, e o realizare, interpretarea actoricească surprinzînd fidel personajul. Din distribuție mai notăm pe Jean Sândulescu (în Rosenzweig), care evidențiază nonșalanța veselă, ușor cabotină, a micului funcționar; pe Simona Constantinescu, în Aglaia — soră cam zăludă a tuturor Mișelor și Aristișelor literare, la fel de artăgoasă ca ele — și pe Ileana Iurciuc, o Efimiță cu aere de copiliță-păpușă, cu gesturi mecanice de cochetărie precoce, fugind cu pași moi, elastici. Nedreptățiți și nedreptățiți de roluri mai mici — cineva în teatru trebuie să aducă și cafelele —, dar nu mai puțin utili (utile), Grig Schitcu, Nicolae Barosan, Alla Tăutu, Mariana Neagu, Elisabeta Rozorea etc.

Simplu și funcțional, decorul lui Biro I. Géza constă dintr-un podium de lemn cu balustrade metalice, ridicat în jurul unui trunchi de copac.



Un spectacol după o piesă a cărei jovialitate funciară regizorul nu a reușit s-o înlăture complet, astfel încît să-i rămînă doar verva satirică; și nici satira, ironia, nu au fost îndeajuns sprijinite de text, pentru a se obține virulența scontată de realizatorul spectacolului. Un spectacol care poartă în sine limitele și calitățile textului, în ciuda intențiilor regizorale.

## — SECȚIA MAGHIARĂ

# MATCA

de Marin Sorescu

Data premierei: 8 februarie 1978.  
Regia: LACZÓ GUSZTÁV. Scenografia: VIRGIL MILOIA. Coregrafia: MOLNÁR GUSZTÁV.

Distribuția: BÁNYAI IRÉN (Irina); LACZÓ GUSZTÁV (Bătrînul, A doua mască); TÓTHI GYÖRGY (Logodnicul. Prima mască); MÁRTON ERZSÉBET (Logodnica); ÁCS TIBOR (A doua mască); WELLMANN GYÖRGY (A tria mască); MOLNÁR GUSZTÁV (A cincea mască).

Bányai Irén (Irina), în „Matca” de Marin Sorescu



Matca de Marin Sorescu — premieră absolută a versiunii maghiare — a constituit un eveniment de seamă pentru Teatrul de Stat din Oradea, atît prin înfîietatea actului de cultură (autorul este pentru prima dată prezentat publicului maghiar), cît și prin tinuta sa artistică elevată. Regizorul Laczó Gusztáv a transpus cunoscuta ironie tragică a lui Marin Sorescu în registrul patosului tragic, semnînd, astfel, un spectacol original, o remarcabilă modalitate de lectură a piesei. Desigur, această concepție regizorală este rodul unei spiritualități specifice, caracterizată printr-o patetică trăire a morții, înțeleasă ca eveniment stihial. Distanțarea ironică față de moarte, atît de caracteristică țărânului român, este, în spectacolul maghiar, estompată. Lumea în care evoluează Irina este înțeleasă, mai ales, în latura sa demonică. De aceea, măștile utilizate în spectacolele românești de referință (cel de la Teatrul Mic, semnat de Dinu Cernescu, și cel de la Pitra Neamț, în regia autorului) doar în ceremonialul nașterii și al înmormîntării sînt prezente în scenă tot timpul, în spectacolul orădean. Ele sînt expresii ale pandemonismului, registru în care este gîndit spectacolul, și au funcții multiple: ele reprezintă, deopotrivă, fantasmale minții și stihiele naturii, legînd, prin ceremonialul dansului, interiorul, de exterior, și relevînd, astfel — ca să folosim termenul lui Blaga — natura amfibică a omului, produs și conștiință a curgerii, a devenirii universale. Tot măștile sînt utilizate și pentru rezolvările tehnice ale modificării decorului, mutînd, ducînd și aducînd recuzita scenică, redusă la minimum de scenograful Virgil Miloia, dar nu mai puțin semnificativă. Un lîntoliu imens, peste podium și scenă, agățat de niște frînghii și ridicat, e mișcat astfel încît să imite legănarea și înălțarea valurilor. Nu e vorba de o imitație naturalistă, ci, mai degrabă, de o semnificare. Mișcarea se face treptat, cu grijă pentru tabloul hieratic, acordîndu-se imaginii statice mai multă atenție decît deplasării pe diagonală. E mai mult clasicism al mișcării scenice decît baroc dinamic, totuși, formele sînt elemente baroce; măștile, de pildă, sînt concepute în manieră grotescă, dar mișcarea, dansul lor, au, precum spuneam, dimensiunea înălțării și simetria clasică (Coregrafia: Molnár Gusztáv).

Bányai Irén, în rolul Irinei, a impresionat profund printr-un joc patetic, nuanțat, viguros. Rostirea ei a avut notele irumperii și ale sfîșierii, dar și tandrele inflexiuni ale cîntecului de leagăn, alinătoare descîntece asupra pruncului. Deruta în fața inevitabilului destin ontic, simbolizat prin creșterea apelor, în fața acelei deglutiții universale; tremurul fricii și grija pentru noul născut sfîrșesc în acutele strigătului disperat sau în repezișuri ale rostirii, menite să relevé spectatorului că în agonie — această întrecere (agon) cu moartea — omul mai are ceva de spus: vieții, că el trebuie să comprime, în

timpul său subiectiv, ce se îngustează până la stingere în Marele Timp, cuvintele purtătoare de sensuri, viață omenească concentrată în cuvinte.

Regizorul Laczó Gusztáv a compus rolul Bătrânului din atitudini aspre, morocânoase, răutăcioase. Pregătirea pentru moarte nu este un ceremonial nupțial, ca în „Miorița”, nici o plecare cu o barcă fragilă (propriul său sieri), o inevitabilă dezlegare de sine, pentru a fi tratată cu ironie și cu detașare (ironia, care nu are timpul său, este o atitudine omenește îndreptățită, atunci când omul iese din timp). Ea rămâne, în interpretarea regizorului, un musafir nepoftit, care invită la achitarea unor datorii neplăcute; de aceea, risul actorului este scurt, crispat, aspru, sarcastic până la rinjet. Citeva cuvinte se cer spuse și despre logodnici (Tóth György și Márton Erzsébet), siluete ce se clatină, prinse într-o plasă ca de păianjen, deasupra scenei, metaforă scenografică menită să sugereze o altă modalitate a neputinței insului concret, prins, inevitabil, în plasa firii. Vocele logodnicilor, guturale, vestesc, onomatopeic, moartea. Siluetele lor au ceva ireal, mișcându-se rotit, cu brațele întinse în lături, simboluri vii ale trecerii în alt regn.



Ileana Iurciuc, Alla Tăutu și Nicolae Barosan în „Fluturii sînt liberi” de Leonard Gershe

## — SECȚIA ROMÂNĂ

# FLUTURII SÎNT LIBERI

de Leonard Gershe

Data premierei: 9 februarie 1978.  
Regia: SZOMBATI GILLE OTTO.  
Scenografia: GHEORGHE IOVIAN și ȘTEFAN WEISS. Versiunea românească: ELISABETA POP și TEODOR CRIȘAN.

Distribuția: NICOLAE BAROSAN (Don Baker); ILEANA IURCIUC (Gill Tanner); ALLA TAUTU (Doamna Baker); ION ABRUDAN (Ralph Austin). Ilustrația și interpretarea muzicală: LIDIA LĂZĂU și FLORIAN CIELU.

Regizorul Szombati Gille Otto a pus în scenă minoră melodramă *Fluturii sînt liberi* de Leonard Gershe (cunoscută la noi, mai întâi, în varianta cinematografică), cu scontat succes de public și, deci, de încasări. Povestea unui tânăr orb, cu veleități muzicale (motiv luat din Korolenko), care încearcă, în mod temerar, o existență singuratică, fără ajutorul mamei (Ingerul păzitor), o existență prin care să-și depășească invaliditatea; povestea unei tinere hippy, cu veleități teatrale, pusă în delicată situație de a opta între da-

torie și plăcere, între viața afectivă autentică și sentimentalism — dispoziție specifică melodramei, povestea unei mame, al cărei sentiment matern ia forma unei pedagogii în măsură să-i dea fiului încrederea în forțele proprii. Regizorul a căutat și a izbutit să depășească melodramaticul, prin punerea în evidență (și în valoare) a rolurilor mamei și fiului, realizate într-o manieră sobră, epurată de sentimentalism, dar nu lipsită de tensiune emoțională, și prin introducerea unor comentarii muzicale pe versuri proprii (cam slabe!) și pe altele de Jaques Prévert (*Copiii care se iubesc*), menite să dea spectatorului un oarecare sentiment de distanțare față de spectacol.

Sobrietatea este nota caracteristică dominantă a jocului lui Nicolae Barosan, prezență masivă, bărbătească, în rolul tânărului orb; gesturile degajate, limitate, totuși, de lipsa văzului, impresionează, fără ca actorul să lase să se vadă că urmărește aceasta. În schimb, Ileana Iurciuc apasă pe latura frivolă a personajului. Jocul ei este viu, plin de mișcare, actrița avînd ceva din grația și din zăpăceala zborului fluturilor. Alla Tăutu a făcut o distincție și elegantă doamnă Baker, cu gesturi stăpînite. Rolul a fost lucrat cu minuțiozitate și cu inteligență, actrița reușind să-l înscrie între principalele sale roluri de compoziție. În fine, Ion Abrudan reușește, la rîndu-i, un intrus scandalagiu (Ralph Austin), al cărui familiarism își are sursa într-o — pe nimic fondată — atitudine de superioritate față de semenii. Actorul a subliniat, prin gesturi și mimică adecvate, răceala sufletească și găunoșenia personajului.

Subliniind muzical unele momente, cuplul Florian Chelu (voce și chitară) — Lidia Lăzău (voce) a demonstrat cultură vocală și instrumentală. Prezența lor a dat spectacolului un plus de căldură, învăluindu-l într-o aură sonoră și acordându-i ceva din demnitatea artelor canonice.

Decorul lui Gheorghe Iovian și Ștefan Weiss, fără pretenții, colorat, a avut nota veselă, tonică a unei dimineți însorite sau a unei vacanțe la mare.

Desigur, nu se pot spune prea multe despre acest spectacol pe un text fără probleme mari de interpretare, din categoria acelor fleacuri pe care am dori să le vedem cât mai rar pe scenele noastre. Așadar, montarea nu sporește prestigiul Teatrului din Oradea; exigența este cu atât mai îndreptățită, cu cât acest teatru ne-a dat, prin *Emigranții* și prin *Matca*, unele dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii.

**Constantin Radu-Maria**

## TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

# VLAICU VODĂ

de A. Davila

Data premierei : 24 noiembrie 1977.  
Regia : MUȘATA MUCENIC. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția : DEM. NICULESCU (Vlaicu Vodă) ; PETRE TANASIEVICI (Rumân Grue) ; SORIN ZAVULOVICI (Mircea Basarab) ; DUMITRU IVAN (Costea Mușat) ; ION FOCȘA (Banul Miked) ; DUMITRU DRAGAN (Spătarul Dragomir) ; CORNELIU POENARU (Groza) ; CONSTANTIN STAVRIL (Nicodim) ; PETRE DINULIU (Pala italianul) ; ION ROXIN (Kaliany) ; PETRE DUMITRESCU (Vlad Dobceanu) ; EMILIAN CORTEA (Manea) ; FLORIN PRETORIAN (Baldovin) ; DUMITRU DIMITRIE (Herescu) ; EUGEN UNGUREANU (Solul sîrbesc) ; RADU CORIOLAN (Moș Neagu) ; VALERIU RUCIU (Un căușel) ; AUREL DUMINICĂ (Un boier) ; MARIN ALEXANDRESCU (Un boier bătrîn) ; ILEANA ZĂRNESCU (Clara Doamna) ; JULIETA SZÖNYI (Domnița Anca) ; MARIA ANDREEA RAICU (Sanda) ; ELENA CIOBOTEA (Un copil de casă).

În copiașele sale scrieri memorialistice, Victor Eftimiu, vorbind despre Davila, precizează, printre altele, un lucru demn de toată luarea-aminte. Anume, că rafinatul om de teatru le reproșă lor, tinerilor dramaturgi de la începutul veacului — prietenște, desigur — că nu au disciplina creației. El, Davila, și-ar fi scris capodopera, cu teatrul lui Hugo pe masă, pătrunzîndu-se de maniera romantică, de atmosferă, de simetria situațiilor.

Intr-adevăr, totul trimite, în *Vlaicu Vodă*, la teatrul romantic : exaltarea sentimentului patriotic, conspirații antrenînd mari energii, situații de care depind destine naționale, pledoarii patetice în numele unor înalte idealuri... Fără tăgadă, capodopera dramei istorice românești, piesa este o — potrivit lui G. Călinescu — figurare scenică a artei de a guverna, a unui domnitor român avînd virtuțile Principelui machiavelian. Un timp istoric al așteptării și al mîntuirii prin înțelepciune politică pecetluiește acțiunea, ce s-ar putea aduna în tîria unui proverb, amintit de același genial critic : „apa trece, pietrele rămîn”.

În cadrele firești ale structurii sale literare, piesa a prilejuit, din 1902 încoace, montări memorabile, Aristide Demetriade, Constanța Demetriade, George Calboreanu, George Vraca realizînd momente de antologie interpretativă. De la Paul Gusty la Al. Șahighian și Sică Alexandrescu regizorii au respectat, dacă nu textul integral, în mod sigur, solemnitatea patriotic-voievodală a mesajului său.

Am văzut recent, la Pitești, o versiune scenică menită să rămînă în repertoriul permanent, întru prețuirea firească a argeșeanului A. Davila, ce onorează, cu numele său, teatrul local. Acțiune salutară, căci piesa nu se mai jucase, aici, de ani buni. Sarcina dificilă a regiei a revenit Mușatei Mucenic, regizoare inventivă, cu nervul caracteristic tinerei generații, dovedit în multe dintre spectacolele sale birlădene. Dintru început, frapază faptul că spectacolul este gândit atît pentru sediu, cît și pentru deplasări, mai ales pentru deplasări, adaptabil pe orice scenă, cu figurație minimă. Intervențiile în text au urmărit o anume logică — neconvingătoare pentru noi — aceea a înfățișării conflictelor propriu-zise, fără solemnitatea tiradelor, solemnitate care le pregătea intensitatea și introducea într-o atmosferă de fast istoric. Foarfecele a decupat un spectacol epic, fără metafore, cu acțiuni previzibile, la tot pasul ; or, în teatrul istoric romantic, tirada nu trebuie disprețuită, căci ea este expresia tumultului sufletesc al unui anume tip de erou, gîndit, dramaturgic, la modul patetic. Spectacolul păcătuiește, așadar, prin exces de eliminări.

În scenografia lui Constantin Russu, austere, sugerînd un cadru de reci ziduri medievale, evoluează o distribuție atent strînută, achitîndu-se corect de dificila sarcină a rosti-



Dem. Niculescu în rolul titular din „Vlaicu Vodă” de A. Davila

rii versurilor, dar lipsită de disciplina colectivă creatoare de atmosferă. Relevabili sint, totuși, destui actori. Ileana Zărnescu o interpretează pe energica Doamnă Clara; Ion Roxin îl creează, dibaci, pe trufașul Kaliany; Sorin Zavulovici e impetuos, în Mircea Basarab; Ion Focea realizează cel mai bun portret de boier patriot din spectacol, Miked, prin sugerarea simplității populare a eroului; Radu Coriolan, în episodul Moș Neagu, rostește nuanțat filozofia amară a rolului; Dumitru Ivan, Petre Dumitrescu, Du-

mitru Drăgan au animat grupul boierilor. De menționat, și Petre Tanasievici, în importantul Rumân Grue, anticipându-și unele reacții, dar, în genere, corect, în rolul său simbolic.

Cu acest spectacol, un bun actor piteștean, Dem. Niculescu, și-a sărbătorit trei decenii de carieră. Fiul inimosului administrator al fostului Național, Ghiță Niculescu, apropiat strălucitei pleiade numărându-i pe Gusty, Brezeanu, Soreanu, Bălățeanu, elev al lui Marcel Anghelescu, el debuta la Teatrul Național din București, într-o vreme de mari prefaceri ale scenei. Băiatul care urmărea, cu sufletul la gură, de la galeria bătrînului Național, spectacolele — ca în poveștile adevărate ale atîtor actori — a devenit un actor împlinit. Îl stăpînește obsesia (a școlii? a tradiției?) rostirii limpezi, cu accente exacte, pentru întreaga sală. În interpretarea sa, Vlaicu e un țaran molcom, împovărat de grija țării, jucînd disimularea cu o anume încredințare, căci firea deschisă a țaranului se împacă greu cu ascunzăturile. Ne-a plăcut această fină nuanță de joc. Astfel, darea pe față a adevăratelor intenții capătă accente noi; despovărat de misiunea sa diplomatică, Vlaicu redevine eroul cîmpului de bătaie, gata să-și ia prin sabie, bărbătește, dreptul părinților săi și al țării. Cele două stări ale eroului, admirabil gândite și redată de Dem. Niculescu, au prilejuit un examen dificil actorului disciplinat și entuziast, care cultivă exemplar un stil moștenit și păstrat cu sfințenie.

**Ionuț Niculescu**

## Cenacul de dramaturgie

Marti, 21 februarie, s-a redeschis Cenacul secției de dramaturgie a Asociației scriitorilor din București, redeschidere, se pare, sub mai bune auspicii, cu atât mai mult cu cît, la prima sa ședință, s-au reunit unele dintre cele mai bune condeie ale țării. Desigur, aceasta se datorează și notorietății protagonistului, Titus Popovici, care a prezentat, în lectură proprie, piesa *O noapte corespunzătoare*, satiră virulentă la adresa unor practici învechite. E atacată, totodată, și neputința unor funcționari de a pătrunde spiritul politicii noastre marxist-leniniste — de unde, teama de a ieși din litera lozincilor, pe care le și includ, repetîndu-le insistent, pînă și

într-un text clasic cum este piesa *O noapte furtunoasă*, adusă spre consultare de însuși I. L. Caragiale. În minile acestor funcționari, papagali în politică și impostori în literatură, cunoscuta *Noapte...* se transformă — prin mijlocirea celor mai optimiste lozinci — într-o enormă parodie, devenind *O noapte corespunzătoare*; căci, în „concepția lor estetică”, literatura trebuie să corespundă unui limbaj — și, deci, unui mod de a gîndi — desprins din titlurile articolelor de ziar; viața, chiar în registrul său comic, este, astfel, secătuită și falsificată prin rizibilul limbajului.

Au luat cuvîntul, sîrbînînd patriotismul actualului intelectual, calitatea scriiturii, ascuțitul polemic al comediei, Mihail Davidoglu, D. I. Suchianu, Nichita Stănescu, Constantin Radu-Maria. Unele sugestii vizînd adîncirea semnificațiilor din finalul piesei le-au dat Paul Anghel, Traian Iancu, Laurențiu Ulici. Alți vorbitori (Gheorghe Vlad, Leonida Teodorescu, Andrei Băleanu, Eugenia Busuioceanu, Radu F. Alexandru) au privit piesa ca pe o ironie amară și au opinat pentru echilibrarea ei în acest sens.

**C. R. M.**