

CRONICA DRAMATICĂ

SPECTACOL DE AUTOR:

TEATRUL MIC

CITITORUL DE CONTOR

de Paul Everac

Data premierei : 19 martie 1978.

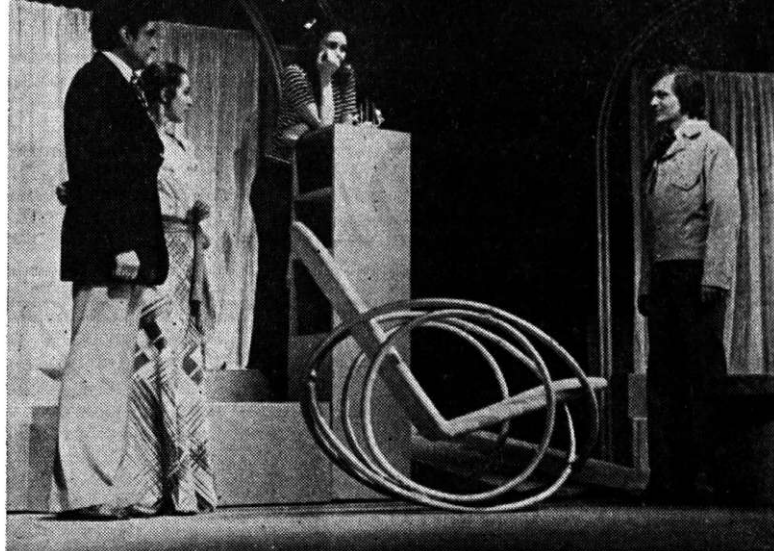
Regia : PAUL EVERAC. Scenografia : MIHAI MADESCU.

Distribuția : SILVIU STANCULESCU (Arhitectul) ; MONICA GHIUȚA (Soția) ; MIHAI DINVALE (Octav) ; IOANA PAVELESCU (Neli) ; IOANA CIOMIRTAN (Sevastița) ; ILEANA DUNAREANU (Clara) ; NICOLAE POMOJE (Cosmescu) ; DAN CONDURACHE (Halunga) ; PETRE MORARU (Doctorul Negoiu) ; NICOLAE ILIESCU (Cititorul).

„Pentru ca eu să pot trăi și crea, tu n-ai trebui să existi” (vom cita mereu din memorie, neavînd la îndemînă textul, citit, totuși, cu mulți ani în urmă, în revista „Teatrul”), îi spune, la un moment dat, arhitectul Jinga, „cititorului de contor”. A îndeplini toate îndatoririle de conștiință, fără a trăi și a crea, era cu puțință doar în concepția medievală, și doar pe calea sihăstriei. Dar a trăi și a crea, fără a înlătura îndato-

ririle față de conștiință, a găsi calea aceea minunată care duce „per angusta ad augusta”, iată preocuparea care străbate, încă din cele dintîi file ale sale, istoria filosofiei și a literaturii. *Cititorul de contor*, *Inspectorul de poliție*, *Călătorie în jurul odăii mele*, *Faust*, *Divanul sau gilceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, *Dioptru sau Oglinda lui Filip Solitarul*, ascetul bizantin din secolul XI — *id est* înfruntarea omului cu propria sa conștiință, o temă pe care e suficient s-o evoci ca să-ți vină, precum Elenei Duceasa, sora bunicăi lui Ghica, ameteala, numai gîndindu-te la „evghenia” familiei ei. O temă literară pe cit de nobilă, pe auit de fecundă, mai ales în perioade istorice cînd răsturnarea valorilor sociale a pus sub semnul întrebării valabilitatea noilor valori morale, ce le-au înlocuit, la rîndu-le, pe cele vechi, rezistența lor la confruntarea cu acel „nucleu de etern” aflat în toate sistemele de valori etice — de la cele douăsprezece, sau de la altele, încă și mai străvechi, table ale legii și pînă în zilele noastre. O temă care, tocmai prin noblețea și prin fecunditatea ei, nu se putea să nu-l solicite pe aprigul, pe neastîmpăratul „debateur” de idei al teatrului nostru contemporan, Paul Everac.

E o zi ca multe altele. Arhitectul-profesor, de-a lungul unei cariere înconunate de succes, a demolat mahalahale insalubre și a tăiat noi și luminoase magistrale, a întemeiat o familie, a crescut doi băieți și o fată, aflați și ei, acum, la vîrsta adolescenței, își iubeste soția, deși, ca omul, își mai permite și el, nu-i așa, cîte un „lux”... Și, deodată, apare „cititorul de contor”. Și întrebările încep să curgă, una după alta. Oare, în arderea lui de a promova noul urbanistic, constructorul n-a călcat în picioare, cu prea



Silviu Stănculescu,
Monica Ghiuță,
Ioana Pavelescu
și Nicolae Iliescu,
într-o scenă din
spectacol

multă dezinvoltură, acele vestigii ale trecutului ce întruchipau însăși istoria unui oraș și a unei civilizații? N-a zdrobit el, oare, cu aceeași brutalitate, pe înșiși oamenii care susțineau puncte de vedere deosebite de ale sale? Implacabilitatea aceasta a lui e, oare, exclusiv profesională, nu a fost ea impulsivă și de o mai mult sau mai puțin avuabilă implacabilitate de a răzbi cu orice preț și prin orice mijloace? Și, dacă se vădește vinovat, a făcut-o, oare, deliberat, sau, într-adevăr, nici o construcție nu e posibilă fără a se zidi într-însa unul sau mai multe, mult mai multe trupuri de jertfă? Aceasta e ideea centrală, în jurul căreia, în fața „tribunalului de conștiință”, a „infricoșatului județ” care e „cititorul de contor”, arhitectul își apără și alte procese, subsidiare: poziția lui în viața de familie, relațiile cu soția, educația dată copiilor — roadele mai puțin fericite ale tuturor, acestora din urmă, relații. Căci copiii lui nu sînt „reușiți”: unul dintre ei a luat calea pribegiei, ajungînd în marginea societății, fata s-a încurcat cu un derbedeu, băiatul al doilea, Octav, pe care arhitectul l-ar fi dorit continuatorul operei sale, nu e decât un tînăr debusolat, pe care vîrsta întrebărilor îl prinde nu numai neînmormant, ci chiar plin de o mai mult decât juvenilă repulsie față de armele cu care el, taică-său, a biruit. Pînă și Clara, fata pe care, în lipsa soției, o primește în alcovul conjugal, fata care, pe cînd îi fusese, cîndva, studentă, îl iubise, îl admirase, azi îl disprețuiește. Și ce se va alege, după dispariția arhitectului, din opera și din viața lui, pe acest pămînt? Răspunsul e tulburător: oamenii vor zice că a fost un medicru profesionist, iar familia va regreta doar dispariția solidului sprijin material pe care el îl reprezenta. E drept, oare, să fie

așa? Merită arhitectul să „plătească” atît de scump, a înregistrat corect „contorul” contul lui creditor și debitor?

Zestrea de intelectual a lui Paul Everac ferește această dezbatere de orice schematism, căci nimeni nu iese nici alb, nici negru, din pretoriul judecății. Sentința e doar sugerată, iar tribunalul „rămîne în pronunțare”, în conștiința fiecărui spectator ce părăsește sala de spectacol. Iar zestrea de artist a aceluiași știe să însuflețească acest „symposion”, cu mijloacele specifice ale artei dramatice; „colaborînd fericit” cu regizorul, care nu e altul decît autorul însuși, el ne face să „vedem idei”, păstrîndu-se în permanență pe linia discreției specifice unei asemenea viziuni, discreție cu atît mai impresionantă cu cît e mai catifelată — însușire predominantă a întregului spectacol (și al cărei merit revine, deopotrivă, inspiratei scenografii a lui Mihai Mădărescu). Reținem o scenă (într-unul dintre romanele sale politiste, Simenon încearcă o formulă-unică, după știința noastră, în istoria genului: în mai toate aceste cărți, căutăm, plini de nerăbdare, asasinul, pe care-l aflăm abia în ultimele pagini, sau, dacă îl știm din primele pagini, urmărim, cu suflul la gură, peripețiile care duc la descoperirea și la arestarea lui; ei bine, aici, în „La chambre bleue”, mî se pare, cunoaștem din prima pagină pe asasin, dar citim romanul cu suflul la gură, spre a afla, abia în ultimele pagini... cine e victima): arhitectul ia parte la o ceremonie funebră; mereu mai intrigat, pe măsură ce cortegiului i se alătură prieteni, membri ai familiei, la urmă, însăși soția lui, bînuită de o gravă maladie, arhitectul constată, în sfîrșit, cutremurat, că asistă la propria sa înmormîntare. Într-o lucrare dramatică lipsită, ca aceasta, prin

definiție, de firul epic creator de palpitante „lovituri de teatru“, autorul—regizor găsește, totuși, prilejul de a ne oferi surprinzătoare răsturnări de situații: desigur că una e semnificația unui dialog ca „Dezbăcă-te, draga mea — Chiar trebuie s-o fac?“, într-o anume lumină de rampă, și alta, într-o altă lumină („Să mai ascultăm o dată: nu schimbăm“ — aici, să ni se permită un tic de vechi redactor: nu „schimbăm“, ci „modificăm“ trebuie spus acolo — „nici un cuvânt“, zice „cititorul de contor“), în care femeia e o pacientă aflată în consultație la medic; asemenea momente, în care aura de idei prinde trup scenic, sînt numeroase în spectacol.

În rolul arhitectului, Silviu Stănculescu (de ce nu se reia tradiția ca, în cazuri precum cel de față, să se menționeze în program: „S. S., de la Teatrul de Comedie, în reprezentație“?) a adus prestanță scenică și, ca de obicei, o dicție impecabilă, ajutată de un plăcut timbru vocal; el ne-a comunicat clar momentele de grandoare și cele de pa-

nică ale arhitectului Jinga, dar a fost mai puțin convingător în marea scenă a declarațiilor de principii făcută fiului său — poate, anume spre a-i ușura acestui „tînăr furios“ (Octav — Mihai Dinvale) reacția de cinică respingere. Un frumos rol de compoziție a făcut, în Sevestița, sora cam slabă de minte a arhitectului, Ioana Ciomirtan, în nota aceleiași discreții și corectitudinii, au mai jucat: Monica Ghiuță (soția arhitectului), Ioana Pavelescu (Neli, fata arhitectului), Ileana Dunăreanu (Clara), Nicolae Pomoje (Cosmescu, unul dintre adversarii lui Jinga), Dan Condurache (Halunga, iubitul fetei arhitectului), Petre Moraru (Doctorul) și, în sfîrșit, ultimul, dar nu și cel din urmă, Nicolae Iliescu (Cititorul de contor).

Radu Albala

SPECTACOL DE POEZIE:

TEATRUL „BULANDRA“

LA LILIECI

de Marin Sorescu

Data premierei: 24 ianuarie 1978.

Regie colectivă, sub conducerea lui VIRGIL OGĂȘANU. Scenografia: DAN JITIĂNU. Ilustrația muzicală: ȘERBAN FRĂȚIȚĂ.

Distribuția: VIRGIL OGĂȘANU, CORNEL COMAN, DAN DAMIAN, GELU COLCEAG, ICA MATACHE, VALERIA OGĂȘANU, LUMINIȚA GHEORGHIU.

Țîmpul a trecut peste interesantul și alfit de controversatul volum de versuri al lui Marin Sorescu, *La Lilieci*, apărut în 1973. Volumul a intrat în liniștea rafturilor de bibliotecă, comentariile critice, în vrafurile colecțiilor de reviste. Și, iată, astăzi, cîțiva actori de la Teatrul „Bulandra“, sub îndrumarea scenică a lui Virgil Ogășanu, fl aduc din nou în lumina conștiinței publice, în chip de spectacol, redîndu-i adevăratele valențe teatrale, mai puțin sau deloc semna-

late de critică. Că universul satului, din volumul *La Lilieci*, este conceput în sens teatral, aceasta rezultă și din compoziția scriiturii, și din factura cu totul specială a poemelor; și este meritul acestui grup de actori de a ne releva tocmai acest caracter. Compoziția scriiturii, suita de poeme, adică, este concepută de autor în cunoscuta formulă a *lumii ca teatru*. Lumea vine și trece „pe linie“ (pe șosea), sub privirile comentatorilor, care îi numesc pe toți cei care trec, pe nume sau pe poreclă. Trecerea are caracter procesual, e o ceremonie, iar cei ce-i numesc fac un pomelnic; căci trecerea este și în timp — ne este însculată această idee — și, încă, timpul de trecere pare a se împleti, aici, cu veșnicia. „Orele își împletesc timpul lor cu timpul mare“ — ne sună, ca un comentariu, versul lui Arghezi, și tot astfel constatarea lui Blaga, anume, că veșnicia s-a născut la sat. Numitul — luatul, adică, în viața memoriei — are, fiecare, o poveste, o oră a lui, aș zice, care se împlinește în acea veșnicie sătensească, de obștească ritualitate, existentă dîncolo de istorialitate și de istorie. Personajele se fac distincte, în aceste povești ale lor, nu povestiri, căci ele sînt mai degrabă situații, în cuvînt, moduri de prezentare, care dau acel caracter de nemijlocire și de actualizare, propriu teatrului. Încet, încet, se înfiripă pentru noi universul sufleteș al țăranelui, cu ticurile și cu obișnuințele lui, cu stilul său de viață

afectivă și de gândire, și mai ales de vorbire. Sînt utilizate cele mai răspîndite clișee de limbă rurală, al căror efect constă în adecvarea lor la atitudinile funciar specifice ale țaranului, fiindcă autorul nu caută pitorescul cuvintelor rare, ci ambiționează realizarea unei lumi ascultînd de anumite canoane. Încet, încet, ia ființă un personaj colectiv exemplar, cu accente de ridicol și de sublim, un suflet colectiv tragicomic, meschin fără a fi josnic și demn fără măreție, care poate fi, dar, receptat în registrul umorului și cu ascuțișul ironiei, însă care poate să și vibreze grav în sufletul nostru.

Actorii ies la rampă purtînd niște bucăți de gard, își încrucișează brațele peste uluci și încep vorba. Vorbă spusă peste gard, așezată. Lumea satului se constituie treptat, din fragmente de viață expuse mozaicat. Lume pestrîță, antonpannescă. Unul povestește despre obiceiul vechi de a purta, pînă la vîrsta bărbăției, cămașă lungă, cînd era schimbată, în sfîrșit, cu nădragi (nostalgie dizolvată ironic), altul, despre căutatul junghiului cu ajutorul gîlbenușului de ou (medicină magică), altul face „politică înal-

tă“, asigurînd pe cine vrea să-l asculte că șefii de guverne sînt „în capul trebii“ (fașfaronadă rurală). O muiere pregătește prînzul, trimițîndu-și copiii prin vecini, după de-ale gurii (implicit, constatăm sărăcia, cu mîndrie nerecunoscută), o alta ar dori să i se cînte frumos din goarnă, cînd va fi dusă la groapă (negație, prin rit, a friicii de moarte), alta își sfătuiește copiii ce drum să apuce prin sat, pentru a vizita multele rubedenii (prilej de topografie mitică a satului românesc, risipit pe plai, printre fîntîni), altul povestește cum se fac strigări publice de lăsata-secului, despre păcatele ascunse ale consătenilor, spre necazul acestora (exemplu de jurnal oral ritualic) etc., etc.

Actorii — Cornel Coman, Dan Damian, Gelu Colceag, Ica Matache, Valeria Ogașanu, Luminița Gheorghiu — toți, plini de vervă și de farmec personal, realizează ipostazele tipului rural muntean, bărbat sau femeie, tînăr sau bătrîn, uniți în atitudinea ironic binevoitoare a poetului; Virgil Ogașanu e un comentator ce lasă să-i scape cugetări grave, de sub o mască uimit-meditativă.

Constantin Radu-Maria

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL „NOTTARA“

JOCUL

de Ion Băieșu

Data premierei : 8 martie 1978.
Regia : GEORGE RAFAEL. Decururile : SEVER FRENTIU.

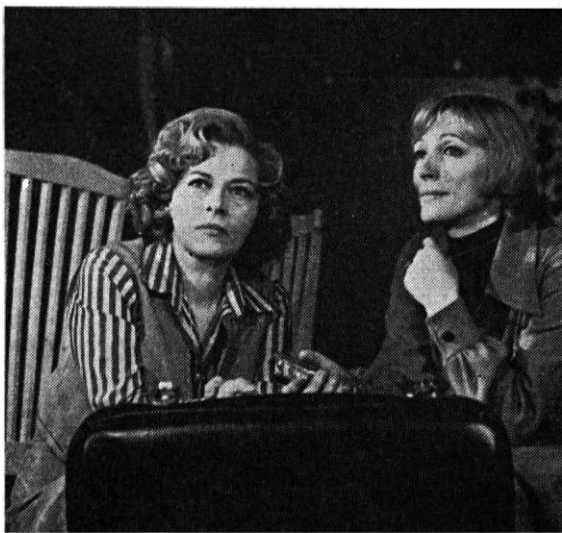
Distribuția : GILDA MARINESCU (Soția) ; VAL SÂNDULESCU (Soțul) ; VALERIU PREDĂ (Fiul) ; MIRELA GOREA, DANA DOGARU (Fiica) ; MIRCEA JIDA (Logodnicul) ; MARGARETA POGONAT (Fosta colegă) ; LILI NICA DUMITRESCU (Vecina) ; ȘERBAN CANTACUZINO (Doctorul).

Cîndva, această piesă în două părți, care se joacă acum la Teatrul „Nottara“, a fost o poveste într-un act, care se chema *Mama s-a îndrăgostit*, conținînd toate datele pe baza cărora se desfășoară, acum, povestea mai

lungă, o mică melodramă care dădea la iveală niște probleme de familie, niște cazuri, așa cum la fiecare pas viața dă la iveală tot felul de cazuri care se cer soluționate. Mica piesă (publicată în revista „Teatrul“ și interpretată, la televiziune, de un grup de actori de la Teatrul din Galați) era o piesă de inimă — adică, înțelegem prin asta că avea un fel de a privi lucrurile cu căldură și cu duioșie; plutea peste ea un aer de nostalgie, de poezie, care-i dădea un tonus generos, chiar dacă la sfîrșit se dezvăluia, brusc, faptul că a fost un caz de inimă, în sensul clinic al cuvîntului. *Jocul* dezvoltă, pur și simplu, datele din mica poveste, în sensul că le prelungește și nu că le amplifică, și devine o poveste mai mare, o poveste de inimă din zilele noastre, care-i implică pe părinți și pe copii, care-i interesează pe părinți și pe copii și are darul de a ne întoarce, pentru cîteva momente, acasă, între tot felul de întrebări pe care ni le pune traiul de fiecare zi și drumul pe care încercăm să ni-l tăiem, printre ele. Cazurile au devenit probleme, autorul le expune în scene de confruntare care nu trec niciodată de anumite limite — de pragul gravității dramatice, să zicem; e mai mult o reazăzare a lucrurilor, o reechilibrare a unui raport între privirea superficială asupra unor relații statornicite, sau în curs de statornicire, și perspectiva serioasă, adevă-

rată. Cite nu se spun, cite nu se întâmplă, într-o familie ! Aici, e o familie cu doi copii mari, de douăzeci de ani... cite nu se pot întâmpla ! Nici unul, nici altul, nici băiatul, nici fata, nu par a-și contura perspectiva serioasă — parcă sînt pripiti, parcă e nițică extravagantă în gîndurile lor, parcă e multă nestatornicie. Cum să-i îndrepti ? Exact în momentul în care se pare că e mai multă nevoie de o intervenție, exact atunci se produce o extravagantă mai gravă : dispăre mama, pentru mai bine de o lună, dispăre în condițiile unei aparente aventuri. Cu o mașină. Cu un bărbat. Cite nu se mai pot întâmpla ! Piesa începe într-un asemenea moment de dezechilibru ; odată cu întoarcerea mamei, începe un proces de reechilibrare, de cunoaștere mai serioasă, un ultim examen al resurselor de puritate și de noblete morală, la care mama îi supune pe cei de acasă, pe cei dragi, înaintea unei plecări mai îndelungate, poate, pentru totdeauna, plecare al cărei motiv — o boală gravă — l-a ascuns cu bună știință.

Ion Băieșu nu forțează nota, nu face din acest subiect o dramă, alarmează puțin, clevește puțin, apoi, între glume și îngînături, caută omul, îl lasă să se dezvăluie, atît cît trebuie pentru a ne convinge că e făcut din material nobil, din inteligentă și



Margareta Pogonat și Gilda Marinescu

Val Săndulescu, Mircea Jida, Gilda Marinescu și Mircea Gorea



din poezie, și în fața acestui aluat nu avem nici de ce ne plînge și nici de ce ne speria. El nu forțează decît aparențele — cum e, de pildă, echivocul care planează asupra relațiilor dintre fiu și fosta colegă a mamei, echivoc păstrat la starea de penibil pînă după intrarea eroinei în scenă. Scrie, parcă, un gen de comedie sentimentală, conturat, la noi, de dramaturgia lui Mircea Ștefănescu, din care, la același teatru, se joacă acum *Micul infern*, unde totul pornește — și parcă și e, un timp — de la un joc de-a divorțul. Orice am zice noi, din perspectivă estetică, acest gen e, într-un fel, o creație a publicului, care-l gustă și-i place, și trebuie judecat ca atare, pentru că, dincolo de legile aspre ale dramaturgiei, mai sînt și legile, firești, ale vieții.

Spectacolul e luminos și gingaș. Are o anumită poezie în decor, așa cum și-a dorit-o regizorul, cu o reproducere după Botticelli — care dă un aer de extravaganță unei lumi lipsite de extravaganță — și are, mai ales, o pronunțată poezie a jocului, determinată de prezența și de interpretarea, de un mister aparte, a Gildei Marinescu, în rolul mamei. Actrița joacă admirabil acel „halo“ inexplicabil, de vis și de duioșie, care se dezleagă la sfîrșit, menținîndu-l tot timpul, în intervențiile ei, cînd aspre, cînd enigmatice, în confruntările ei cu copiii și cu prietenii acestora, cu soțul. E dură, e dreaptă, e înțeleaptă, pune întrebări, ia hotărîri, dar lasă să plutească o incertitudine, care o înnobilează, superioritatea unei dureri pe care și-o ascunde. Nu exagerează, însă pune în jocul ei tristețe, nu cochetează, dar emană poezie. Cred că nimeni n-ar putea fi atît de calm și de liniștit, în neliștea lui, ca soțul interpretat de Val Săndulescu, care joacă totul cu o mirare discretă, tăcută, retrăgîndu-se în sine ca într-o lume, înțelege și atunci cînd pare că nu înțelege nimic, e prezent și atunci cînd lipsește, deși lipsește atunci cînd e prezent ș.a.m.d. În rest, apariții comunicative, cu priză mai mare sau mai mică, după rol, la Margareta Pogonat, Lili Nica Dumitrescu, Dana Dogaru, Valeriu Preda, Mircea Jida. Un doctor puțin cam nervos, Șerban Cantacuzino.

C. Paraschivescu

TEATRUL DE COMEDIE

MĂSEAUA DE MINTE

de Corneliu Marcu

Data premierei : 2 martie 1978.

Regia : GEORGE TEODORESCU.
Scenografia : SANDA MUȘATESCU.

Distribuția : GEORGE MIHAIȚA (Cristian Dumitrescu) ; DAN TUFARU (Cosmin Vasilescu) ; VLADIMIR GĂITAN (Dinu Ionescu) ; ANCA PANDREA (Anca Marinescu) ; MARIA PLOAE (Dada Dumitrescu) ; IARINA DEMIAN (Zina Iliescu) ; SILVIU STÂNCULESCU (Inginerul) ; DEM. SAVU (Paznicul) ; AUREL GIURUMIA (Impiegatul de mișcare) ; SORIN GHEORGHIU (Doparu) ; CANDID STOICA (Trică).

În sfîrșit, după multă așteptare, nu după una sau două, ci exact după trei stagioni, iată, Teatrul de Comedie ne invită la lansarea unei noi comedii românești de actualitate: *Măseaua de minte* de Corneliu Marcu. Am fi doriți ca apariția tirzie a acestei noi premiere originale absolute să ne fi incitat la meditație, să ne fi oferit prilejul de a discuta, de a polemiza, cu patimă (ca pe vremea strălucitului început al activității acestui teatru), despre noua comedie românească, despre direcțiile sale, despre interpretarea actuală a comicului, despre spectacolul modern de comedie etc., etc.

Ce poți să spui, însă, despre *Măseaua de minte*? Că, deși e intitulată comedie, e departe, foarte departe de ceea ce poate oferi dezbaterei o scriere de gen, care s-ar preta, prin bogăția ideilor și prin calitatea literară, la ample și variate interpretări.

Cînd am văzut, cu vreo trei ani în urmă, *Comoara din deal*, promițătorul debut al tînărului dramaturg Corneliu Marcu, pe scena Naționalului bucureștean (piesă jucată, apoi, cu succes, pe mai multe scene din țară), am intuit, în acel început expresiv, mari promisiuni legate de aplecarea autorului spre actualitatea cea mai arzătoare, de autenticitatea portretelor scenice, de vioiciunea și de firescul dialogului. Am crezut că scurgerea vremii și experiența cîștigată îl vor îmbogăți pe tînărul scriitor, maturizîndu-l, îndemnîndu-l la profunzime, la sporirea originalității în scriitură. Cu regret trebuie să

nărturisim, însă, că în firava poveste a grupului de studenți de la construcții (trei băieți și o fată), prezenți, o lună, în practica de producție pe un șantier, abia mai pilpîie, timidă, scînteia talentului real și viguros, întrezărit atunci.

Privită cu atenție, dincolo de unele însușiri de suprafață — sprinteneala dialogului, unele plăcute „ciocniri” de vorbe, cîteva glumițe, pitorescul unor portrete — *Măseaua de minte*, dorindu-se imagine a tinerei noastre generații de intelectuali, se arată, din păcate, a fi o imagine falsă, convențională. Piesa are obositoare repetări ale unor tipare, scheme care au pecetluit și pecetluiesc încă, în unele reportaje și schițe, chiar și în unele piese de teatru, tema primului contact al tineretului cu munca, cu responsabilitatea socială, cu probleme esențiale de viață și de morală — dragostea, căsătoria etc.

Abordarea tematicii actualității rămîne, desigur, o însușire de preț a dramaturgului Corneliu Marcu. Dar, cum reprezentăm scenic această actualitate? O suită de scene cotidiene, din lumea studentească, impregnate de entuziasm și de voie-bună; aspirații frumoase și peripeții agreabile, mici dispute de idei, încercături amoroase (toate, soldate cu căsătorii fericite), probleme personale (care, pentru un moment, atrag atenția, ca să alunece, apoi, imediat, în platitudine), cîntece și dansuri, vorbe de duh (unele, originale, altele, preluate de la Schopenhauer și de la alți cugetători clasici), bătăi (pe șantier există nu numai îngeri, ci și diavoli, oameni răi, care invirt afaceri necurate, ris-

cind contaminarea virtușilor studenți). Toate acestea nu se grupează în jurul unei idei și nici nu polarizează un conflict dramatic propriu-zis, generator de semnificații. Realitatea este mult mai bogată decît puterea de observație a autorului, iar în planul tipurilor, al portretisticii, rezultatele sînt palide. Corneliu Marcu, spre regretul tuturor, nu a căutat să evite clișeele, șablonul, nu a încercat să meargă pe un drum propriu, chiar dacă mai puțin neted. Pe un asemenea drum, mai puțin bălătătorit, autorul ar fi putut să exploateze cu mai multă eficiență umorul, fie el „negru” sau „roz”, cerut de regula unui joc comic. Subintitulată comedie, *Măseaua de minte* nu-și justifică titlatura, fiind, în cele din urmă, un soi de juvenilă și zgomotoasă agitație... veselă.

Bineînțeles că, încăpută pe mîna priceputei echipe de actori a Teatrului de Comedie, ce se pretează, cu contaminantă disponibilitate și într-o înduioșătoare frăție, la ghidușii și la hîrjoane amuzante, tinerești, serierea a căpătat o oarecare viață și un aer de prospețime. Instalați comod în cea mai confortabilă variantă de interpretare, cu scopul clar de a evidenția bruma de intenții umoristice ale piesei și de a-i estompa, pe cît posibil, defectele, actorii au jucat frumos, cînd pe coarda surizătoare a comicalului, cînd pe cea a gravității, impunînd spectacolului tonalitatea specifică unei petreceri de vacanță, de o veselie naivă. Regizorul George Teodorescu (într-un cadru scenografic adecvat multipleurilor planuri ale acțiunii, semnat de Sanda Mușatescu) a vegheat cu seriozitate și cu bun-gust la omogenizarea reprezenta-

**În centrul scenei,
Vladimir Găitan,
înconjurat de
Iarina Demian,
Anca Pandrea,
Dan Tufaru și
George Mihăiță**



ției, impunând măsură și punind surdina cvenită capacității de improvizație liberă a actorilor, nestingherită de rigorile textului. Se știe că, uneori, actorii, răspunzând lipsei de pretenții a unei anumite categorii de public, dispus să ridă la orice, o iau razna. Observația nu vizează, desigur, acum, pe nici unul dintre bunii interpreți ai acestui spectacol, care, cu sigură intuiție scenică, au dat relief și varietate unor personaje șterse, schematice (cele secundare, îndeosebi, fiind scandalos de sărace). Toți actorii cuprinși în distribuția acestui spectacol (ale căror nume se află în caseta de la începutul cronicii) merită să fie felicitați pentru performanțele individuale. Dar nota cea mai mare, premiul cu cunună, trebuie să le acordăm lui George Mihăiță, pentru că s-a depășit pe sine, creînd, aproape fără text, dar cu talent și cu haz, un personaj-prototip fermecător.

Valeria Ducea

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

ULTIMA RĂPIRE

de Dan Stoica

Dan Stoica e un debutant înzestrat. Om de film, cea dintâi scriere a lui e destinată nu ecranului, ci scenei. Surprinzător, dar numai într-o anumită măsură. Promițător, sub toate raporturile. Comedia sa, *Ultima răpire*, arată o sprinteneală a condeiului, dublată de o siguranță rar întâlnită la cei care debutează: o sprinteneală care e, de obicei, a minții ascuțite și o siguranță care e a maturității precoce. Să nu ne lăsăm amăgiți. *Ultima răpire* nu e o piesă deschizătoare de drumuri, nici nu strălucește prin personalitate, teritoriul prospectat de Dan Stoica nu e, la rîndu-i, virgin, dar vocația de comedigraf e evidentă.

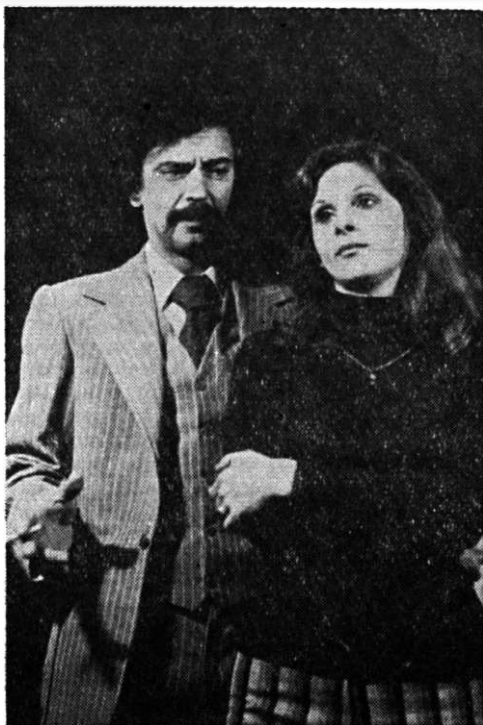
Lumea către care se îndreaptă atenția tinărului dramaturg, lumea administrației bolnave de corupție și de birocratism, este cel mai des vestejită de comedia noastră satirică, tarele acestei lumi au fost, nu o dată, demascate. Inedit — în dramaturgie, nu în proza satirică, nu în publicistică — e amănuntul, faptul de viață, de la care se pleacă. Într-o admirabilă năvălă de tinerețe, *Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II*, D. R. Popescu aborda pentru întâia oară chestiunea destrămării conștiinței sportivului, sub presiunea distrugătoare a falșilor susținători ai întrecerii bărbătești pe gazon, de fapt, profitori fără scrupule de pe urma actului sportiv. Eugen Barbu (*Unprezece*), în proză, M. R. Iacoban (*Fotbal*) și Horia Lovinescu (*Ultima cursă*), în teatru, au mai scris pagini de tot interesul despre condiția sportivului. Dan Stoica reia problema, privind-o dintr-un alt unghi. Tinărul dramaturg pornește să vorbească despre răpirea unui fotbalist-vedetă. Raptul are, ca oricare altul în acest mediu, ceva de operetă, „victimă” aderă la aventură, primește un teanc gros de sute, locuință gata mobilată și altele de-ale confortului. Nu insist. Sînt mult prea cunoscute cazurile din lumea fotbalului care au putut constitui punctul de plecare al comediei *Ultima răpire*. Cei care privesc din tribune, sau măcar la televizor, meciurile de fotbal, știu toate astea. Ceilalți, habar n-au. Rețineți, habar n-au despre toate astea, despre transferuri plătite gras din fonduri suspecte, despre avantaje materiale oferite peste ce îngăduie legea, despre aceste aspecte, din păcate, încă, destul de frecvente, care compromit activitatea și minșesc viața sportivului de performanță.

Plecînd de la un asemenea caz, dramaturgul pătrunde mai adînc în țesătura complicată de relații din culisele stadionului, desprinzînd semnificațiile, deloc nobile, ale interesului manifestat de responsabili existenței unui club sportiv de pe lîngă o întreprindere, interes niciodată străin de substanțiale avantaje ilicite. Regretabil este că Dan Stoica o abandonează pe tinăra vedetă pentru a se ocupa de ceilalți, astfel că fotba-

Data premierei : 3 martie 1978.

Regia : VALENTINA BALOGH.
Scenografia : VASILE BUZ.

Distribuția : JANCU GOANȚĂ (Marin Bomban) ; LUCIAN ALBANEZU, VALERIU DOGARU (Zăganu) ; DAN WERNER (Lulu Dobrescu) ; MIHAELA ARSENESCU (Eliza) ; RADU NEGOESCU (Mircea Pufulete) ; VLADIMIR JURAVLE (Sofocle Ionescu) ; MINERVA D. AURELIU (Melania Orăcel) ; ILIE GHEORGHE (Ion Mardare) ; VALER DELLAKEZA (Duță) ; RODICA RADU (Ana) ; VIORICA POPESCU-MIHAIL (Amalia Mardare-Cicoreanu) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Ioachim Căpău) ; NAE GH. MAZILU (Primul funcționar) ; DAMIAN OANCEA (Al doilea funcționar).



Dan Werner (Lulu) și Mihaela Arsenescu (Eliza)

listul — care se anunța foarte interesant în evoluția lui — pălește treptat, pentru a se șterge înspre final, în ciuda unei reapariții spectaculoase, dar fără temeii (psiho)logice. Începută sub semnul unui interes maxim, comedia sfârșește în artificiu. Din dorința de a face *toate* lucrurile, explicate, autorul a devenit prolix și didacticist.

La Teatrul Național din Craiova, piesa a fost pusă în scenă de o regizoare experimentată și harnică, Valentina Balogh, care a citit atent textul și l-a urmat întocmai, cuminte și resemnat. Sint cazuri când se cere o colaborare activă a regizorului cu dramaturgul, mai ales atunci când acesta din urmă este debutant, sint cazuri când regizorul trebuie, spre folosul piesei, să limpezească textul însuși, să-l curețe, să-l pieptene, să-l dichisească, împreună cu autorul, până la înălțarea lui pe scenă. Piesa, așa cum a predat-o autorul teatrului, așa cum a publicat-o revista noastră, e o versiune de lucru, cea mai apropiată de versiunea definitivă, totuși, o versiune de lucru. Faptul este evident în spectacol, lectura regizoarei, credincioasă acestei versiuni de lucru, nu e dublată de o formulă scenică în stare să-l pună în cea mai avantajoasă lumină. Mai direct spus, regizoarei i-a lipsit, de data aceasta, perspectiva satirică, disponibilitatea acid-hazoasă, astfel că spectacolul, în linii mari, corect, e morocănos.

Accente grave, străine spiritului piesei, cad prea des pe situații care se cereau tratate cu sprinteneală, cu vervă, cu fantezie. Decorul lui Vasile Buz, altminteri ingenios, e potrivit altor piese, mai grave, mai meditative.

Nici interpretul celui mai întins și mai colorat rol al comediei nu era, cred, cel mai potrivit. Iancu Goanță, actor bun, dar care nu a excelat niciodată în comedie, a realizat un portret simplificator, în tuze groase, adoptând soluții comode, lenese. Au, din cind în cind, selipiri, Radu Negoescu (Mircea Pufulete), Mihaela Arsenescu (Eliza), Rodica Radu (Ana), Minerva D. Aureliu (Melania). Dan Werner e stînjinit de personajul său (Lulu Dobrescu), dar îl duce la bun sfîrșit cu serioasă corectitudine, ca și Viorica Popescu-Mihail (Amalia).

Dan Stoica, dramaturg începător plin de promisiuni, nu a avut pe de-a-ntregul șansa unui debut scenic favorabil.

Virgil Munteanu

TEATRUL „ION CREANGĂ”

OCHIUL

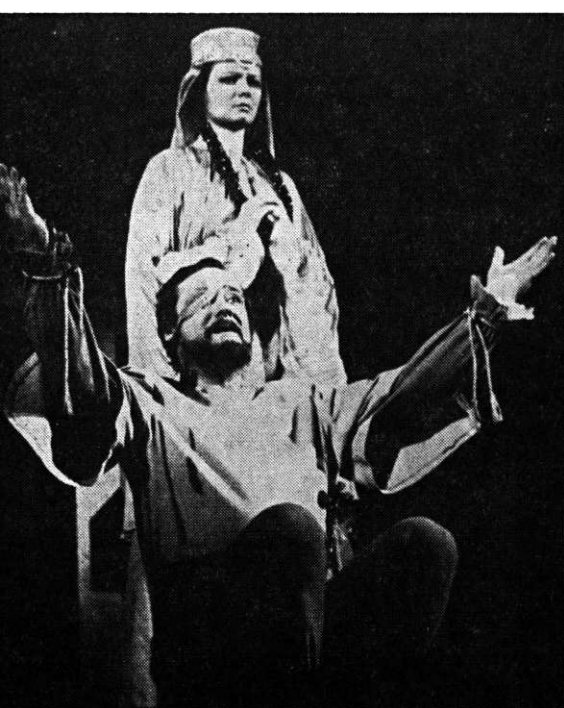
de Radu Stanca

Data premierei : 14 martie 1978.

Regia și decorurile : ROMEO STAVĂR.

Distribuția : GHEORGHE VRINCEANU (Bogdan Vodă) ; RĂZVAN ȘTEFANESCU (Solul) ; MIHAI CONȘTANTINESCU (Stolnicul Stăvăr) ; ENACHE MANEA (Boier Hristescu) ; MARIUS ROLEA (Pirvu) ; ANDRA TEODORESCU-ION (Domnița Ruxandra).

Un precursor al dramaturgilor moderni, tentați de „demitizare”, se vedește a fi Radu Stanca, în drama sa istorică *Ochiul* (1945). În reperele istoriografice care însoțesc textul tipărit în revista „Manuscriptum” (nr. 1, 1976), Mihai Nadin comunică interesante date despre teatrul acestui fervent discipol al lui Blaga. S-ar afla, în manuscris, materie pentru șase volume de teatru, piesele



Gheorghe Vrinceanu (Bogdan Vodă) și
Andra Teodorescu-Ion (Domnița Ruxandra)

fiind orînduite după o logică interioară. În drama *Ochiul* se reînvie un episod din istoria Mușatinilor, vremea lui Bogdan al III-lea (cel Chior, 1504—1517), fiul marelui Ștefan. O epocă sumbră, potrivit viziunii dramaturgului, care nu păstrează nimic din măreția anterioară. Bogdan e un coleric (îl amintește pe Ștefăniță al lui Delavrancea), în care singele mușatin lucrează pentru pierzanie, și nu pentru mărire. Piesa se subintitulează „fantasmă tragică”, vrînd să avertizeze că nu avem a face cu o reconstituire istorică, ci cu o proiecție a caracterelor stăpînite de patimi. Bogdan a pierdut, în bătaia din Codrîi Cosminului, „Ochiul”, însemnul simbolic al puterii strămoșești, semn arătat periodic, de Rusalii, poporului. Pustiul din sufletul voievodului se întinde, el pierde măsura lucrurilor, simte apăsarea strămoșilor, își maschează slăbiciunea prin gesturi ne- cugetate, ce duc la crimă.

Un tînar actor, de curînd și absolvent de regie, Romeo Stavăr, propune, în cadrul „Studioului tinerei generații”, o versiune scenică „adaptată după manuscrise”, deși piesa e tipărită într-o prestigioasă revistă de istorie literară. El a căutat „să traducă” metafora și să explice simbolurile într-un mod

simplic și didactic, lăsîndu-ne impresia unui harnic adnotator al textului; în munca cu actorii, apar mai degrabă adnotațiile, decît textul! Totodată, scenograf al spectacolului, actorul-regizor construiește un cadru plastic ridicol prin metaforizările forțate: pentru a sugera nevolnicia urmașului la scaunul lui Ștefan, scena e dominată de un tron uriaș, pe care se catără, cu greu, eroul, spre a se așeza — ca un veritabil Guliver în țara uriașilor — pe o margine! Nu mai vorbim de ideea, ilară, de a pune actorul să închege lemnăria unui modest tron — imaginea, în miniatură, a celui uriaș. Scăderea gravă a spectacolului ni se pare, însă, aceea de a nu fi explicat scenic, îndeajuns, metafora „ochiului”. Ochiul domnitorului Bogdan (cel Chior), ochi pierdut în luptă, sau „ochiul” purtător de sens istoric, conștiință a strămoșilor? Cine nu cunoaște piesa, cu greu se dumirește... S-a pus accent abuziv pe expresivitatea sonoră a replicilor. Gheorghe Vrinceanu (Bogdan Vodă) strigă mereu, căutînd să exteriorizeze clocotul neîntrerupt al personajului. Solul, cel care luase „Ochiul” în luptă, omorît, în final, prin călearea legii strămoșești a ospetiei, e înfățișat, hamletian, de Răzvan Ștefănescu, Mihai Constantinescu, în Stolnicul Stavăr, purtătorul de cuvînt înțelept al dregătorilor bătrîni, a plăcut prin măsură și prin sobrietate. O bună actriță a teatrului, Andra Teodorescu-Ion, întruchipează cu lirism tragic pe Domnița Ruxandra, nefericita logodnică munteancă, atrasă de misterul „ochiului Mușatei”.

O noutate cu orice preț în lectură scenică a unei drame istorice interesante a umbrit tentativa, foarte lăudabilă, de a mai restitui o piesă, dintre multele inedite ale lui Radu Stanca.

Ionuț Niculescu

TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

TIGRUL ÎN PAPUCI

de Mihail Joldea

Comedie vag burlescă, cu situații insolite, piesa lui Mihail Joldea dezbate un caz de etică familială. Un scriitor, cu extravagante comportamente, este în pragul divorțului.

Data premierei : 9 martie 1978.

Regia : ION FOCȘA. Decorurile :
EMIL MOISE. Costumele : TANIA
IRINA LEU.

Distribuția : ION ROXIN (Emil
Grindea) ; ILEANA FOCȘA (Dana
Grindea) ; PETRE DINULIU (Puiu,
fiul lor) ; ILEANA ZĂRNESCU (Me-
najeră) ; RADU CORIOLAN (Lică Ha-
ralamb) ; MIOARA IATAN-SCARLAȚ
(Emma Dimitriu) ; AUREL DUMINI-
CĂ (Unchiul Paul) ; JULIETA
STRIMBEANU-WEIGEL (Tanti Orta-
sa) ; ELENA TUTULAN (Simina) ;
EMILIAN CORTEA (Onuț) ; MARIA
ANDREEA RAICU (Fata) ; FLORIN
PRETORIAN (Medicul) ; POMILIU
MIHAI (Asistentul).



În prim-plan, Ileana Focșă și Radu
Coriolan. În planul doi, Ion Roxin,
Petre Dinuliu și Ileana Zărnescu

Fiul, în complicitate cu prietenii, joacă o farsă juvenilă „teribililor” săi părinți, lecuindu-i de „gesturi fatale”. O schemă dramatică, generoasă în situații pe care dramaturgul le poate lua „din viață”. E lesne de înțeles că subiectul, în sine, place, mai ales când replicile sînt vioaie, iar actorii au un îndelung exercițiu comic. Pe acest fir epic, simplu, Mihail Joldea a dat o comedie fără pretenții, cu destule sincope ale tensiunii dramatice, ușor de tradus scenic, grație unei dezinvolturi de replică și de situație proprie pieselor „care destind”. Preluînd textul, actorul Ion Focșă l-a transpus cu aplicație, îndelunga sa practică teatrală orientîndu-l către un spectacol în care actorii să acopere, prin hazul personal, lacunele scriiturii. Este o reprezentare în buna tradiție a spectacolelor de divertisment, unde se vorbește, rîzînd, despre lucruri grave. Ritm, culoare, duioșie, atribute urmărite consecvent de regie, într-un decor luminos (interioare moderne, intime, cochete) semnat de Emil Moise, articulează o montare gîndită atrăgător, pentru omul din stal. Convins, cu îndreptățire, că oamenii au nevoie de asemenea seri, în teatrul lor, Ion Focșă a selectat o bună echipă actoricească pentru a vorbi împreună, despre dragoste, tinerețe, emoție, tandrețe. Ion Roxin, „tigrul” domolit, reîntors la papucii sîstei familiale, este același actor plin de farmec, remarcat de noi deseori.

Ileana Focșă (soția scriitorului) conferă personajului tandrețea discretă a femeii care iubește profund. E o actriță ajunsă la maturitatea expresiei artistice și e de mirare că joacă atît de rar. Un bun crochiu caricatural reușește Julieta Strimbeanu-Weigel, într-o țată cu pretenții mondene. Radu Coriolan, într-un rol de avocat corupt, dă măsura unui talent deplin, prin gama nuanțelor cu care colorează abjecția personajului. O nemțoaică menajeră, cu pitorescul rostirii, înfățișează Ileana Zărnescu, excelentă actriță de comedie. Puștiul teribil, organizatorul „loviturilor” etice, este jucat de Petre Dinuliu, fără efort, cu temperament adolescentin perfect credibil. Merită o consemnare, pentru spiritul de echipă, și interpretii rolurilor de plan secund, actori reținuți și din alte reprezentații, pentru seriozitatea lor — Mioara Iatan, Aurel Duminică, Maria Andreea Raicu, Emilian Cortea, Florin Pretorian, Elena Tutulan.

Ionuț Niculescu

TEATRUL „NOTTARA”

TIMON DIN ATENA



E o realitate: foarte tinerii regizori se apropie greu, cu sfială, de marile piese ale lui Shakespeare. Excepție fac Manca (*Macbeth*) și Ieremia (*Henric al VI-lea*). Ceilalți aleg comediile sau se apropie prin învăluire, abordând tragediile altor dramaturgi ai Renașterii engleze. De prisos să exemplific, faptele sînt cunoscute. Le rămîne regizorilor noștri din generația de mijloc să dea, din cînd în cînd, hotărîtoarea probă a întîlnirii cu tragediile. Consecința e limpede: de la *Hamlet*, *Richard al III-lea* și *Macbeth*, nici un spectacol shakespearean important nu s-a produs. Teatrele noastre nu joacă *Othello*, nu joacă *Romeo și Julieta*, nu joacă *Regele Lear*. Față de potențialul creator existent, spectacologia shakespeareană e săracă. *Hamlet* trece pe lingă Caramitru așa cum a trecut pe lingă Rebengiuc, vîrsta e neiertătoare. Să prețuim, deci, cum se cuvine, consecvența lui Dinu Cernescu, *singurul*, dintre regizorii noștri de azi, care ne dăruie, la intervale regulate, spectacole de însemnătate, în ansamblul vieții noastre teatrale, cu piese de Shakespeare. Să nutrim speranța că o va face și de aci înainte, răspunzînd unei ne-

Ștefan Iordache (Apemantus) și
George Constantin (Timon)

Finalul spectacolului: Ion Dichiseanu (Alcibiade), asediat de adulatori



cesităţii a politici noastre teatrale, răscăind ambiţiile mai tinerilor colegi şi implicându-se pe sine în cea mai generoasă dintre posibilităţi. Dinu Cernescu este azi un regizor matur, *Măsură pentru măsură* şi *Hamlet* sînt spectacole care marchează apăsător evoluţia lui, iar *Timon din Atena* semnifică mult mai mult decît o opţiune afectivă. Este, în primul rînd, o atitudine polemică faţă de ierarhizarea leneşă şi osificată a valorilor shakespearene. Se ştie, *Timon din Atena* a fost ignorată peste trei secole, apoi s-a reprezentat mutilată, în prelucrări şi adaptări, mai apoi s-a jucat rar şi întîmplător. Deşi mult preţuită de cunoscătorii şi iubitorii lui Shakespeare de la noi (Eminescu intenţiona chiar s-o traducă), deşi pusă în largă circulaţie prin transpunerea, de remarcabilă valoare poetică, datorată lui Dan Duţescu şi Leon Levitchi, piesa nu s-a reprezentat decît o singură dată, în stagiunea 1973—74, la Teatrul de Nord din Satu Mare, cu slab ecou. Teatrul „Nottara”, prin spectacolul recent realizat, o aşază în rînd cu marile valori ale literaturii dramatice universale oferite publicului.

Alegerea piesei este, pentru Dinu Cernescu, şi o atitudine polemică faţă de lumea dominată de bani; o atitudine declarat politică,

faţă de orînduirile sociale dintotdeauna, şi mai cu seamă de azi, în care omul devine robul, victima avuţiei, în care umanitatea este măcinată şi distrusă de relaţiile de proprietate. Spectacolul Teatrului „Nottara” polemizează deschis cu societatea capitalistă. Aici nu încapă nici un echivoc. Raporturile nobilului Timon cu atenienii sînt stabilite exclusiv de interesul manifestat faţă de bogăţia nemărginită a eroului. Oricare altă relaţie omenească, orice simţămînt, au pierit, înăbuşite de goana după bani, de dorinţa de a acapara averi, pe orice căi, cu orice preţ. Timon, fire generoasă, simţitoare, cinstită şi cumplit naivă, crede adînc în prietenie. Impusul în care intră e de esenţă tragică. Sărăcit, nobilul atenian e părăsit de toţi, e respins de toţi. Lovitura e năucitoare. Prăbuşirea lui Timon e vertiginoasă, adevărul privit în ochi — adevărul că omul valorează cît averea lui în aur, şi nu cît este el însuşi — îl orbeşte. Conştiinţa lui se răsucesce dureros, seninătatea face loc urii, ura se revarsă asupra întregii cetăţi, fără alegere; cercul urii se lărgeste, ca să cuprindă umanitatea, natura, universul însuşi. Toţi sînt hoţi, totul e hoţie. Timon fuge de oameni, se afundă în pustie, printre jivine, şi pier, pentru că nu poate supravieţui acestei experienţe de viaţă.

Cum se vede, conflictul piesei e simplu. Simplist, au spus mulţi comentatori. Inexact, el este simplu, direct, fără hăţişuri, fără complicaţii, dar măreţ în simplitatea lui, măreţ prin vastitatea de necuprins a poeziei tragice care-l însufleţeşte. Eroul trăieşte, brutal şi intens, o singură experienţă. Faptul dă impresia de simplitate. E o capcană în care se poate prinde oricine. Dinu Cernescu s-a lăsat şi el, într-o măsură, prins în această capcană. Dorind demonstraţia ideii că aurul dinamitează toate valorile morale, Dinu Cernescu îl transformă pe Timon din erou în argument. Calea către ţelul demonstraţiei sale e cea mai scurtă, cea mai directă. Şi cea mai uscată, mai tăioasă, mai rece. Spectacolul e riguros, dar auster. Dă senzaţia unui copac desfrunzit, a cărui tulpină se înalţă viguros, dar căruia îi lipseşte podoaba coroanei. Să încercăm o explicaţie a acestui sentiment de insatisfacţie. Piesa are două părţi. Distincte. Nete. Opuse. Spectacolul începe oferindu-ne o imagine de o neasemuită frumuseţe şi de o mare forţă de sugestie. Prin aburii zorilor, la ceasurile cînd noaptea se destramă, păşesc halucinat, în paşii unui dans grotesc, bărbaţi şi femei cu chipuri obosite. Sînt petrecăreţii cetăţii, la capătul unui ospăt, la începutul altuia. Parcă pleacă, dar şi parcă abia vin în casele generosului Timon. Sînt eleganţi şi-şi poartă cu eleganţă hainele lor scumpe. Asupra lor se revarsă muzica lui John Kander din filmul *Cabaret*. Au strălucirea stranie a unui stol de fluturi de noapte. O, *la belle époque*!

Data premierei : 27 martie 1978.

Regia : DINU CERNESCU. Decoruri şi costume : DIMITRIE SBIERA şi MARIA STOENESCU. Versiunea românească : DAN DUŢESCU şi LEON LEVITCHI. Ilustraţia muzicală : I. HETEA.

Distribuţia : GEORGE CONSTANTIN (Timon) ; ION DICHISEANU (Alciade) ; ŞTEFAN IORDACHE (Ape-mantus) ; HORĂŢIU MALĂELE (Poetul) ; VICTOR ŞTRENGARU (Pictorul) ; CONSTANTIN GURIŢA (Giuva-ergiu) ; MIHNEA MOISESCU (Atenianul bătrîn) ; MIRCEA ANGHESLESCU (Senatorul I) ; RADU DUNAREANU (Senatorul II) ; ŞTEFAN RADOŢ (Flavius) ; MIHAI PRUTEANU (Flaminius) ; DORIN MOGA (Lucullus) ; PETRICĂ POPA (Lucius) ; AL. CIPRIAN (Sempronius) ; GEORGE PĂUNESCU (Caphis) ; VIOREL COMĂNICI (Philotus) ; VALERIU ARNĂUTU (Hortensius) ; TONY ZAHARIAN (Un atenian) ; ELENA BOG, CAMELIA ZORLESCU, IOANA CRĂCIUNESCU (Femeile) ; MIRCEA JIDA, VALENTIN TEODOSIU (Tilharul I) ; VALERIU PREDĂ, CONSTANTIN BRINZEA (Tilharul II) ; NAPOLEON CRETU, GRIGORE CONSTANTIN, FRANŢ APOSTOL (Atenienii).

Imaginaie, repet, de o rară frumusețe și de o mare forță de sugestie, provoacă un șoc. Unde e Atena anilor patru sute înaintea erei noastre, cetatea desfrîului, a corupției, a pierzanței? Nu e. Sîntem într-un oraș modern, pe la începutul veacului nostru, sîntem la Roma, la Paris, la Londra, la New York, oriunde s-a instalat, distrugătoare, domnia aurului, unde se fac tranzacții comerciale, unde se împrumută bani, cu dobînzii care duc la ruină, unde au loc crăluri financiare, unde oamenii se sfîșie, nemilos, ca fiarele, pentru avere. E o imagine cu totul neașteptată, dar, în esența ei, posibilă și, la urma urmei, deloc inedită. Timon, nobilul Atenei antice, poate fi armatorul atenian din epoca coloneilor, nu situarea în timp e importantă. Saltul peste milenii nu schimbă, *realmente*, cu nimic esența ideii. Dimpotrivă, o face mai percutantă. George Constantin se bucură ca un copil să-și revadă prietenii, naivitatea eroului său e peste fire, încrederea nemărginită în cînte și în prietenie i se citește în ochi. Are o bunătate moale, de colos blînd și lenevos, o încăpățînată prostie să creadă că imaginea lui despre lumea în care-și irosește averea și tineretele e cea mai adevărată. Trezirea e dureros brutală. Colosul se dezlanțuie, înfricoșător. Adulatorii fug, înspăimîntați. Timon rămîne, măreț în necuprinsa lui durere și singur.

Pînă în acest punct, spectacolul crește grav, emoționant, înălțat de bătaia de aripi mari a poeziei tragice. Partea a doua, se știe, își mută locul acțiunii departe de lumea cetății, Timon se afundă în desișul codrului, acolo unde sălășluiesc jivinele, departe, cît mai departe de oameni. Ar fi locul să ne amintim ce rol joacă natura, natura sălbatică, natura primitoare și darnică, natura, pur și simplu, în tragediile lui Shakespeare. Ar fi locul să ne amintim de Lear, de Prospero, de Cymbeline... În spectacolul Teatrului „Nottara”, Timon nu-și mai găsește locul în inima pădurii. El se oprește la marginea cetății, pe un maidan de dejecții, printre tomberoane și cartoane de ambalaj, cauciucuri vechi și cutii de conserve, ca un falit izgonit din cetate, dînd tîrcoale cetății și nu fugind de ea, căutînd prin gunoaie resturile civilizației care strălucește nu prea departe. Eroul nostru tragic e un biet *clochard*. Abundența de amănunte din care e constituit maidanul (decoruri: Dimitrie Sbierea și Maria Stoenescu), în contrast violent cu măreția scenei despuiate, din prima parte, coboară jos de tot tonusul general al spectacolului. Ambianța e concretă, eroul se zbate zadarnic să se desprindă, măreția suferinței lui Timon se destramă, George Constantin devine un mizantrop scandalagiu. Suflul tragic s-a pierdut, Timon se stinge în chip de hippy.

Pornit în zbor înalt, spectacolul lui Dinu Cernescu sfîrșește în alergare gîfuită. Dar nu e un eșec de natură profesională. Spectacolul păstrează, pînă în final, nivelul artistic al gândirii unui regizor riguros și experimentat. Finalul însuși e grăitor. Alcibiade a cucerit cetatea. Adulatorii de altădată ai lui Timon îl înconjoară pe noul stăpîn. Ordinea lucrurilor nu s-a schimbat. Cuceritorul se lasă adulat. Domnia aurului, vrea să spună spectacolul, nu se modifică decît odată cu destrămarea sistemului însuși. Dinu Cernescu e consecvent cu demonstrația, pînă la căderea cortinei. Dar, unde e tragicul nostru erou, unde e Timon? S-a sters, s-a pierdut, s-a topit. Flacăra eroului a început să pîlpii încă de cînd George Constantin scormonea prin gunoaie. Ea se stinge, fiindcă nu mai are oxigenul poeziei. Considerabil redus, textul pierde mai cu seamă încălcătura de simțire, oită cuprinde firea omenească. George Constantin pornea către o mare creație. A atins doar nivelul unei realizări de bună calitate. Salutăm cu inima plină de bucurie revenirea acestui artist remarcabil; murmurul, șoapta, vorba rostită calm, strigătul, urletul lui ne fascinează. Dar se mișcă neglijent, gesticulează dezordonat, uneori se îndepărtează de erou, devenind el însuși, George Constantin-cel-de-toate-zilele. Nici ceilalți interpreți nu străpung plafonul realizărilor corecte, ca să se înalțe către creație. Printre ei sînt actori străluciți ai trupei: Ștefan Radof, Mircea Anghelescu, Ion Dichiseanu, Ștefan Iordache, Horațiu Mălăele. Fiecare portretizează sigur, cu profesionalitate, dar lucrurile se opresc aici. Va trebui, într-o zi, să căutăm răspunsul drept și ferm la o întrebare: de ce, în unele spectacole ale lui Dinu Cernescu, personajele nu strălucesc, actorii nu vibrează, nu ard, nu urcă piscul creației adevărate? Va trebui să căutăm acest răspuns, firește, dacă întrebarea e adevărată, dacă nu e doar o părere. Spectacolul Teatrului „Nottara” este, deși discutabil, un spectacol important. Datorăm acest spectacol lui Dinu Cernescu, regizor remarcabil, artist mereu în întrecere cu sine însuși, niciodată mulțumit, dornic să se îndepărteze cît mai mult și cît mai repede de ceea ce Peter Brook numește „regizor mortal”; adică, citez, regizor care nu provoacă nici un fel de șoc reflexelor condiționate. Nu începe îndoială, Dinu Cernescu nu este și nu va deveni un „regizor mortal”, un prizonier al meșteșugului, un amorțit în experiențe sleite. Calea către marea artă îi stă deschisă! Cu o condiție: să accepte adevărul — nu prea confortabil, e drept — că e tocmai timpul potrivit să-și *recondiționeze* propriile reflexe.

Virgil Munteanu

TEATRUL „BULANDRA“

MICII BURGHEZI

Data premierei : 10 februarie 1978.
Regia : IOAN TAUB. Costumele :
SVETLANA SCHIOPU.

Distribuția : VICTOR REBENGIUC
(Ressemenov) ; ICA MATACHE, LU-
MINIȚA GHEORGHIU (Akulina Iva-
novna) ; FLORIAN PITTIȘ (Piotr) ;
GINA PATRICHI (Tatiana) ; DAN
NUȚU (Nil) ; MIHAI MEREUȚĂ
(Percihin) ; VALERIA OGĂȘANU (Po-
lea) ; MARIANA MIHUȚ (Elena Ni-
kolaevna) ; PETRE GHEORGHIU
(Teterev) ; RODICA SUCIU-STROESCU
(Tvetaeva) ; GELU COLCEAG (Șişkin) ;
MARIA GLIGOR (Stepanida) ; EMIL
REISENAUER, MIHAI VASILE BO-
GHITĂ (Medicul).

Maxim Gorki și-a intitulat piesa, la
început, *Scene din casa familiei Bessemenov* ;
e posibil ca celui obișnuit cu titlul *Micii
burghezi* — și cu imaginea asociată lui —

prima notație a autorului să i se pară mai
adevătată realității de azi a spectacolului de
pe scena Teatrului „Bulandra“. Din două
motive. Întîi, pentru că realizatorii — în
primul rînd, regizorul Ioan Taub — n-au
urmărit cu precădere accentuarea unor linii
ale conflictului, a unor momente, anume,
de intensitate și a unor efecte, n-au propus
o delimitare ostentativ tipologică sau ideolo-
gică, ci s-au străduit — s-a străduit ! — să
obțină ceva mai mult decît toate astea, ceva
de dincolo de linii și de scheme, o *stare
dramatică*, o stare existențială, realistă, de-
stul de greu de definit. Apoi, pentru că n-au
ținut cont de unele convenții stabilite în
urma unei lecturi tendențioase, care pretinde
o scăpărare de flăcări în conflictul dintre
bătrînul Bessemenov și tînărul Nil, o de-
terminare socială categorică a acestuia din
urmă. Rezultatul : starea dramatică se de-
finește de la sine, natural, concentrat, grav,
pe parcursul desfășurării ei, iar tendința e
implicită. Viața în casa Bessemenovilor
— legați prin lanțurile grele ale aparthenen-
ței de clasă, prin avere, prin titluri, prin
prejudecăți, prin ipocrizie și prin rigiditate
în educație și în conduită — e imposibilă,
căci e generatoare de drame, de ratări, de
denaturări. Singura soluție este desprinderea
din acest infern, eliberarea simplă, firească,
sănătoasă, în numele plenitudinii personali-
tății omenești și al nobleței destinului omu-
lui, soluție care se află în mîinile fiecăruia.

Ritual cotidian : într-o atmosferă încordată, cina familiei Bessemenov





Gina Patrichi (Tatiana) și Petre Gheorghiu (Teterev)

Scene din casa familiei Bessemenov — aceasta e spectacolul Teatrului „Bulandra“, regizat în stilul Teatrului „Bulandra“, de către Ioan Taub, adică cu știința de a pune în valoare capacitatea de trăire lăuntrică a excelenților actori de aici și de a crea prin ei, cu ei, adevăratele dimensiuni dramatice ale unei familii care plătește pentru falsificarea esenței sale umane. Un desen foarte apăsător, din acest punct de vedere, este cel al lui Victor Rebengiuc, interpretul lui Bessemenov. Sigur că actorul realizează aici o compoziție, dar, dincolo de aceasta, ceea ce impune personajul, în interpretarea sa, este forța unei autorități sterile, și nu ridicolul unei autorități, cum am fost obișnuiți. Actorul reliefează puternic fanatismul convingerilor unui om care și-a dirijat destinul într-un anume sens și nu pricepe de ce corăbăia, sever stăpînită, se clatină, se scufundă iremediabil, sub ochii lui, ca mînată de un fatalism al nesupunerii. Prezența lui domină: cînd vine el, în urmă pășește, ca o umbră, Akulina Ivanovna, iar copiii lor, Piotr și Tatiana, amuțesc, gata să răbufnească, însă, la cea mai mică observație. Ica Matache dă un formidabil sens despersonalizării Akulinei, silueta fără chip, fără reacții, parcă, în afară de aceea de a potoli nepotolitele certuri din casă, cu o față neașteptat de autoritară în scena cu Stepanida, cînd se mișcă pe singurul teren unde-și poate

permite să se simtă liberă — acela al intri-gilor cu slugile. Florian Pittiș înfățișează un Piotr obosit de toate astea, ratat și arțăgos, cu momente cînd se lasă tentat de perspectiva unei alte vieți, dar și cu supuneri bruște, convenționale, îngenuchind în fața unei autorități care are cel puțin meritul că pledează pentru un sens, în fața unei făpturi care nu și-a găsit nici unul. Gina Patrichi e Tatiana, ființa care resimte mai intens drama familiei, pentru că nu se poate desprinde de ea nici prin sinucidere; interpreta trăiește grav datele rolului, cu o concentrare de tragediană care-și strigă tăcerile și-și șoptește, zguduitor, strigătele. Nil, aproape că nu vrea să impună nimic; nu strigă, nu-și iese din fire, n-are lîncezeala sfîșierilor interioare. El vine în această casă, ca omul de la muncă, se spală, mîncîncă, schimbă două-trei vorbe, realizează tensiunea, zîmbește și-și vede mai departe de treabă, pentru că și-a găsit un rost. Nu ridică vocea nici cînd se înfruntă cu Bessemenov, vorbește simplu, precis, scurt, și bineînțeles că tocmai asta îi scoate din sărite pe ceilalți. Desigur că e prea simplă această interpretare, dar ea se integrează unui sens și, de aceea, n-o putem amenda decît în parte. De o impresionantă frumusețe artistică este interpretarea lui Mihai Mereuță, în Percihin-păsărarul, pentru că îmbină poezia cu forța autenticului, o individualitate oarecum ciudată, cu suflul unui univers generos. Polea, de care se îndrăgostește Nil, e Valeria Ogășanu, exact ce trebuie, cred eu, pentru definirea simplității unui personaj creat din linii atrăgătoare și din instincte bune. Mariana Mișu apare în Elena Nikolaevna și joacă bine deruta pe care știe că o provoacă în casa acestei familii contorsionate, joacă fără prea mare efort, pînă în cele două momente în care își dezvăluie, în fața lui Teterev, poezia sufletului, și în fața lui Bessemenov, curajul de a-l înfrunta, momente în care pune măiestria cuvenită. Teterev, personaj în jurul căruia s-a făcut atîta caz pentru masivitatea și tonul lui de bas, e Petre Gheorghiu. Un timp, parcă nu e. Apoi, aparițiile sale molatice dezvăluie o trăsătură profundă a personajului-filozof, de o mare forță și discreție.

Spectacol de interpreți, așadar. Dar și de confirmare a unei viziuni regizorale pline de tact, care a reușit să definească problemele grave ale unui univers închis.

C. Paraschivescu

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

EDUARD AL II-LEA

de Christopher Marlowe

Data premierei : 25 februarie 1978.
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Versiunea românească : MIRCEA MARIN și MARIUS ROBESCU.

Distribuția : MIRCEA ANDRESCU (Eduard II) ; ȘTEFAN PETRE (Printul Eduard) ; DAN DOBRE (Kent) ; COSTACHE BABII (Gaveston) ; ȘTEFAN ALEXANDBESCU (Un abate, Bătrînul Mortimer) ; DAN SÂNDULESCU (Mortimer) ; GEORGE GRIDANUȘU (Warwick) ; ION JUGUREANU (Lancaster) ; NAE CRISTOLOVEANU (Pembroke) ; MIHAI POPESCU (Leicester) ; ȘTEFAN DE DU FARCA (Berkeley) ; SAVU RAHOVEANU (Bătrînul Spencer) ; GABRIEL SÂNDULESCU (Spencer) ; NICOLAE ALBANI (Arhiepiscopul de Canterbury) ; C. VOINEA DELAST (Episcopul de Coventry) ; GEORGE FERRA (Baldock) ; MIRCEA BREAZU (Gurney) ; MIHAI BALĂȘ-JUJUCA (Matrevis) ; NICOLAE C. NICOLAE (Lighthorn) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Regina Isabella) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Fiica ducelui de Gloucester) ; EMANUEL DOBRESCU, AUREL JURVALE, NICOLAE DIȚESCU, CONSTANTIN GROSU (Soldați, călugări, oameni de rînd).

Un tînăr regizor, Mircea Marin, semnează o premieră absolută, propunînd cu îndrăzneală îmbogățirea repertoriului elisabetan : deci, *Eduard al II-lea* de Christopher Marlowe, piesă niciodată jucată pe o scenă românească, una dintre cele cinci capodopere

datorate genialului coleg al lui Shakespeare, acelui titan al teatrului Renășterii engleze pe care marea *Encyclopaedia Britannica* îl numește „cel mai mare descoperitor, cel mai îndrăzneț și mai inspirat pionier din întreaga noastră literatură poetică”.

Eveniment repertorial, fără îndoială, care se adaugă nemijlocit la corpusul destul de substanțial, deși restrîns, al dramei clasice engleze urcate pe scenele noastre, *Eduard al II-lea*, la Brașov, este o nouă confirmare a revirimentului produs aici de cîțva timp, o certificare a aspirațiilor profesioniste ale colectivului și ale conducerii sale, spre un program teatral, caracterizat prin explorări culturale, prin afirmarea unor valori inedite, prin prospectări dramaturgice și prin noi modele scenice. Drama lui Marlowe răspunde predilecției teatrului pentru „premiere absolute” și, în același timp, se înscrie în aria problematicii *contemporane* (programatic investigată aici), piesa fiind văzută exclusiv ca o dramă politică, ca „o tragedie a poporului în condițiile luptei pentru putere, determinate de interese de castă și de patimi individuale” — ca să cităm cuvîntul regizorului. Ce reprezintă *Eduard al II-lea* ? Lungul subtitlu al piesei, după tipicul elisabetan, rezumă clar datele problemei. Avîndu-și sursa în cronicile lui Holinshed, dar și în *Mirror for Magistrates* și *De Casibus*, scrieri populare din secolul al XVI-lea, drama se subintitulează *Încercata domnie și moartea jalnică a lui Eduard al doilea, regele Engliterei, cu tragica pierzanie a trușului Mortimer și de asemeni viața și moartea nobilului Gaveston, marele conte de Cronwall și puternicul favorit al regelui Eduard al doilea*.

Povestea, extrem de bogată în peripeții, împănată cu nenumărate fapte și îmbibată de detalii, desenează un *model*, o structură, și anume, înălțarea în rang și în putere și apoi decăderea, pînă la distrugere, a personajelor centrale. Drumul lui Eduard, de la măreție nemărginită și trufie capricioasă la mizerie jalnică și umilințe, încorporează alte cîteva destine similare, ce refac, pe alte spirale, mai mici, traiectoria eroului, urmărindu-se, într-o demonstrație implicită, rolul nefast al tiraniei și eșecul celor ce nu înțeleg imperativele istoriei, lăsîndu-se duși de valurile întîmplătoare ale dorințelor și instinctelor. În *Eduard al II-lea* nu apar personaje titanice, ca în celelalte scrieri marlowiene (*Tamerlan* sau *Barabas*), chiar dimpotrivă, Eduard este un suflet slab, un biet ins așfiat de pofta mici și de îndoieli mari : puternică, însă, fenomenală apare lumea pie-

sei, viguroase, nenumăratele caractere, interesante, palpabil viu al unei epoci tumultuoase.

Mircea Marin a citit *Eduard al II-lea* cu ochii unui regizor atras de școala teatrului epic, atent la motivările sociale și la ramificațiile politice ale relațiilor dramatice, și a prelucrat piesa conform gustului său artistic, înclinat spre desenarea tranșantă a semnului teatral, spre construirea unor alegorii de factură populară. Spectacolul are o cadență frumoasă, dinamism emoțional, tensiune epică și rezolvări teatrale limpezi, spectaculoase, pe baza unui atent decupaj regizoral. Stilistic, montarea se înscrie în categoria acelor tratări laconice, convenționale, care urmăresc extragerea situațiilor din contextul istoric, considerându-le în dialectica permanentă a devenirii sociale. Scenografia (Mihai Mădescu) materializează generos ideile, semnul vizual devine motorul acțiunii dramatice. Materialele (lemn și pînă), în tonuri argilos-brune și pămîntiu-cenușii, domină ambianța și indică spațiul și timpul: piețe londoneze, tărîmuri normande, săli de tron și catedrale, cîmp de bătălie și fund de carceră, un unic decor polisemantic racordează energie toate locurile acțiunii, folosind cu dibăcie lumina. Un rol activ în această scenografie îl dețin practicabilele, populate de manechine supradimensionate, ce-și modifică funcția (popor, curteni, oșteni) după împrejurări, figurînd mulțimea mută. Liniile alungite ale unui gotic timpuriu și elemente de frescă cu ecouri din Renaștere fixează epoca, medievală, în contrast cu linia modernă, acuzator militarizată, a costumelor, ce trimit la marelui mecanism al istoriei. Spectacolul excelează prin stop-cadre îngrijit rezolvate plastic (incoronarea, cu imensa manta purpurie, instantaneu transformată în lințoliu pentru morții iminentei bătălii, spînzurătoarea, alte feluri de execuții, captivitatea, sugestiv marcată prin frînghia cu care învingătorul își tîrăște victima, lupta dintre cele două tabere, rezolvată simplu, prin trînta dintre doi exponenți etc.). Regizorul a dirijat cu mult aplomb avalanșa episoadelor și a stăpînit cu mîna sigură distribuția, destul de mare, îndrumînd actorii spre jocul de relație, de coparticipare inteligentă la o demonstrație deliberat despuiață de patos și de sentiment. În jurul unui Eduard chinuit de slăbiciuni și de capricii, jucat sobru și auster de Mircea Andreescu, s-au mișcat, omogen, ceilalți: Dan Săndulescu, un viguros și nuanțat Mortimer, dînd relief aspru evoluției elocvente de la opozantul îndreptățit la uzurpatorul corupt de putere; George Ferră, un misterios și versatil Baldock; Dan Dobre, un nehotărît și, prin aceasta, nefericit Kent. În rolul-instrument al lui Gaveston, Costache

Băbii, onctuos, punînd perfidii feline, a sugerat cît s-a putut fondul secret al personajului. Apare aici un semn de întrebare (mai sînt și altele): am remarcat, în acest *Eduard al II-lea*, eludarea hotărîtă a unor particularități ale piesei, în primul rînd a preferințelor particulare ale regelui, care se repetă insistent pe parcursul acțiunii și justifică oroarea pedepsei finale. Desigur că regia e îndreptățită să considere piesa „o tragedie cu un caracter precumpănitor politic, prin faptul că ridică la rang de principiu nevoia esențială de autoritate, de ordine, de justiție și pace”. Dar, dezordinea morală care declanșează conflictul, criza valorilor, care generează drama și dramele celor apropiați regelui, se încorporează aici în date specifice, se materializează într-o situație anume, estompată peste măsură prin generalizarea maximă operată în scenă. Cred că n-am putea juca *Othello* omîînd apartenența marelui, și nici *Negutătorul din Veneția*, uitînd cine este Shylock... Dacă tirania, despotismul lui Eduard se manifestă prin viciu, putem oare omite complet din reprezentație ceea ce comentatorii numesc *complexul lui Ganymede*? Putem oare să reprezentăm piesa trecînd peste detalii caracterizatoare, extinzînd doar semnificațiile și limitînd semnificantul? Fi-rește, putem, dar riscăm simplificări, abordări schematice. Problema merită a fi reluată în discuție, iar inițiativa temerară a lui Mircea Marin și a teatrului brașovean, de a lansa reprezentarea lui *Eduard al II-lea* într-un spectacol de anvergură, este bine venită, cu toate riscurile inerente. Mircea Marin a riscat, simplificînd (mă întreb de ce nu a avut în vedere versiunea lui Brecht după Marlowe, mai apropiată de intențiile sale regizorale), dar a inaugurat un capitol important din istoria teatrului universal. Aș mai spune că, obsedat de dinamica acțiunii, de acte și de gesturi, directorul de scenă (cosemnatar al traducerii) a dat prea mult la o parte retorica versului, meditația și metafizica dramei, și a renunțat la splendide pasaje, fastuos poetice; deci, într-un anume sens, a preferat scenariul după Marlowe dramei lui Marlowe. Dar dreptul la lectură scenică îi aparține în mod indiscutabil, și Mircea Marin ne-a convins că deține privilegiul unor exegeze teatrale personale, adesea, frapant originale. Le urmărim cu interes.

Mira Iosif

ARDEN DIN KENT

Anonim englez din secolul
al XVI-lea

Data premierei : 4 martie 1978.

Regia : AURELIU MANEA. Scenografia : VITTORIO HOLTIER. Traducerea : LEON LEVIȚCHI.

Distribuția : ANDREI BURSACI (Thomas Arden) ; CORNELIU REVENT (Franklin) ; CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Mosbie) ; ȘTEFAN PISOSCHI (Clarke) ; VICTOR BUCURESCU (Adam Fowle) ; RADU DUMITRESCU, ȘTEFAN CHIVU (Bradsham) ; FABIAN GAVRILUȚIU (Michael) ; MARIUS IONESCU (Greene) ; IORIA GEORGESCU (Richard Rceded) ; LUPU BUZNEA (Black Will) ; ALEXANDRU PANDELE (Shakebag) ; CORNELIU CIUPERCESCU (Băiatul de prăvălie) ; ANGHEL BRATU, NICOLAE PRAIDA (Barcagiul) ; EFTIMIE POPOVICI (Lord Cheiny) ; DUMITRU PALADE (Primarul din Feversham) ; MIRCEA ARAMĂ (Un străjer) ; ELENA ALBU (Alice) ; LUCIA ȘTEFĂNESCU (Susan).

Scena, podea din scinduri roșcate, lustruite ca după o spălare bună, e împrejmuată de pereți din același lemn, gard înălțat parcă dinadins pentru a feri de priviri nedo-

rite spațiul crimei ce va să se petreacă ; gardul e străpuns, la tot pasul, de intrări — porți alcătuite din șipci grosolane ; deasupra, un grătar, muiat în aceeași culoare brun-singerie, închide, parcă, orizontul... Scena despuiată, goală, așadar, nu dă senzația libertății, a nemărginirii, dimpotrivă, tărcuită de îngrăditurile de lemn, oprită la marginea celor două trape din avanscenă, indică ambianța neliniștitoare a capcanei, avertizează asupra primejdiilor care plutesc în aer... Pe scenă, un singur obiect, dominator, un jilț de lemn, „tron“ negeluit, pare o replică domestică la scaunul puterii cosmice a lui Macbeth, din spectacolul anterior al lui Aureliu Manea. Fiindcă noua montare, cu piesa anonimului englez din secolul XVI, reprezentarea *Dureroasei și adevăratei tragedii a domnului Arden din Feversham, în Kent*, este, pe undeva, un răspuns la *Macbeth*, o rimă, continuarea unei obsesii. Manea desăvârșește, aici, studiul său scenic dedicat Răului, operează o analiză (dar, avem senzația că finală, epuizând demonstrația) a cuplului malefic, instrument al crimei, expresie vie și tulburătoare a dezordinii morale, într-o lume dezechilibrată.

...După un moment de tăcere, în fața scenei pustii, printr-o deschizătură, se furișează o făptură bizară ; lipită de zid, chicotește, un ris iritant, dement, tulbură tăcerea, prelungindu-și mult timp un ecou neliniștitor. Acesta e prologul reprezentației, care ne anunță, cu finețe, registrul, desfășurarea poetică și grotescă, totodată, a unei întâmplări nebunești.

Arden din Kent, acest „reportaj“ despre un zguduitoar fapt divers — asasinarea unui pașnic gentilom, de către soția sa și concubinul acesteia, cu ajutorul slujitorilor casei și al unor ucigași plătiți, subiect preluat de un anonim elisabetan din cronica lui Holinshed și la a cărei „finisare“ se presupune că a contribuit un maestru al epocii, poate Marlowe, poate Kid — este, la lectură,



Elena Albu (Alice)
și Andrei Bursaci
(Arden)

un document extrem de realist, chiar „verist“, asupra împrejurărilor, locului și timpului, cu filigranul raporturilor sociale adinec înrustat în montura dramaturgică. Tragedie domestică, crudă prin expunerea nuda a faptelor — repetatele tentative de ucidere a lui Arden, puse la cale de Alice, împreună cu Mosbie, eșecul lor și, în sfârșit, crima, urmată imediat de năpastă, sentința capitală, pronunțată de un jude — este o capodoperă a teatrului elisabetan și prefigurează, ca un cap de serie, drama realistă; Zola și Strindberg se află în germene aici, dar și *Puterea întinericului*, dar și scrierile epice nonficionale ale secolului 20.

În viziunea lui Manea (și în scenografia lui Vittorio Holtier), *Arden din Kent* a devenit un tulburător poem-invectivă. Spectacolul are mai multe planuri, urmărite, toate, cu aceeași rigoare: se detașează, oniric, gesturile amănților, acțiunile diurne, amănuntele casnice, alianțele și dușmăniile lor au precizia halucinantă a faptelor ireale, conturul visului-coșmar. Manea formulează din nou o ars poetica a sa, impunând prin coerența discursului poetic, prin particularitate stilistică, prin fervoare etică. Semnele ortografiei sale se revendică, aparent, de la același cod — mai vechi. Cîteva „litere“ revin cu obstinație caracteristică: stroboscopul, care dă unor momente-cheie, crimei, mai ales, o tentă neverosimilă, un halo, imaterialitate și, prin aceasta, forță obsedantă, putere de vrajă; mânușile negre ale protagoniștilor, mîna acoperită (aici, ca și în *Macbeth*, semnificînd *gestul*, fapta, neluminată de gînd); apoi, registrul sonor al montării, un registru savant codificat (muzică, sunete, elopote, fluierat), în care zgomotele prelucrate ale naturii, vîntul, furtuna, își au rolul lor determinant.

Ca în orice spectacol al lui Aureliu Manea, și aici descifrăm un element, un anotimp sau o stare a Naturii. Reprezentația stă sub semnul apei, în felurile ei înfățișări: ploaia, aburii lipicioși ai umezelii, ceața, pîcla, materializată admirabil prin perdele de lumină fumegoasă, apa însoțește protagoniștii în gesturile lor fundamentale. Piesa a fost tratată ca o alegorie, cu intuiția gustului epocii elisabetane pentru moralități, și a dovedit — lucru mai nou, la Manea — o credință reală în forța magnetică a limbajului poetic. Precizia, acuratețea rostirii textului, sînt dublate de siguranță în desenul caracterelor alegorice. Actorii au răspuns cu sensibilă expresivitate comandamentelor regizorale, au desenat cu dezinvoltură linia principală a caracterului și au hașurat detaliile. Andrei Bursaci este Arden, „cerbul“ hăituit, victimă demnă, neputincioasă

să-și detecteze conspirația cel-înconjoară; Elena Albu e Alice, înfricoșătoare prin forța obstinată, neabătută, cu care se dedică total crimei, răului, pasiunii nevrednice; actrița estompează detaliul psihologic revelatoriu în favoarea unui unic resort catalizator al energiei, stimulator al acțiunilor: dorința sălbatică, irațională, a posedării celui iubit. Constantin Drăgănescu răspunde cu aceeași intensitate, în relația lor scenică, dîndu-i, în plus, lui Mosbie un caracter enigmatic: iubitul, serv și stăpîn, este inițiatorul sau instrumentul crimei? Creierul sau brațul? Personajul realizat de Constantin Drăgănescu are o luciditate stranie, o detașare foarte modernă, un cinism elaborat. În contrast cu acest registru „de sus“, de un tragism rece, sublimat, al principalilor eroi ai dramei — căroră li se adaugă prezența discretă a lui Corneliu Revent, în rolul dificil al confidentului Franklin, reprezentantul bunului-simt placid și terestru —, montarea ne oferă cel-de-al doilea plan, cel „de jos“. „Paria“ societății, drojdia ucigașilor, „pegra“ lumii interlope, e realizată prin portrete tari, în tușe apăsate și în culori violente. Fabian Gavriluțiu excelează în rolul cameleonice al lui Michael, suflet și purtare de slugă bătută de toate vînturile intereselor înconjurătoare. Lupu Buznea îi imprimă lui Black Will, ucigaș nămit, umor negru, transmitînd un frison sinistru; Marius Ionescu, lui Greene, arendaș nemulțumit în Feversham, invidie rea, ură colcăitoare, resentimente tulburi.

Cu forță scenică decantată, cu un calm nemaiîntîlnit pînă acum, Manea ordonează drumul personajelor sale: febrile, mișcate convulsiv, dar, în același timp, cu o sublimată grație poetică, spre crimă — scop, și nu mijloc — personajele își pierd, după aceea, orice rațiune existențială, agitația lor frenetică topindu-se, la sfîrșit, într-o vizibilă cădere în inerție. Pedepsa lor este, în același timp, ispășirea așteptată: lumea trebuie să capete un echilibru rațional. Finalul, apologetic didactic al celor întîmplate, face pe deplin explicită morala implicită a faptelor cumplite la care am asistat.

Arden din Kent se înscrie în palmaresul lui Aureliu Manea ca un rechizitoriu vibrant al dezordinii morale, ca o denunțare ardentă a Răului, ca o condamnare, fără drept de apel, a iraționalului, ce poate răvăși existența. Un rechizitoriu transparent, patetic, de un profesionalism fără fisură, care, fără îndoială, a modificat simțitor registrul acestei piese din Renașterea engleză, dar a acordat-o la sensibilitatea și la instrumentarul regizorului — de marc artist al scenei — adăugînd un spectacol important la afișul Teatrului Municipal din Ploiești.

Mira Iosif