

VIRGIL MUNTEANU

Portret de tînăr

Ultima uşă pe stînga, la capătul coridorului, după Contabilitate şi Serviciul Organizare. Ciocăneşti uşor şi intri. O mişcare precipitată, hîrtia cerată foşneşte scurt şi sertarul se închide. Din spatele biroului te priveşte doi ochi în care citeşti spaima. Tînărul se ridică, nu-i dai timp să-ţi iasă în cale, te apropie şi-i întinzi mina. Ţi-o strînge repezit, lăsîndu-ţi în palmă ceva vag unsuros. Mirose a praf vechi şi a halva. Încerci să-i spui cine eşti, te întrerupe, dă din mîini, da, ştie, te-a mai văzut la Bucureşti, la o consfătuire. Te invită să ieşi loc, fotoliul de colo, moliciunile lui sînt înşelătoare, e un fotoliu de scenă. Tînărul se scuză, spune ceva despre o cafea şi dispăre.

Ai răgazul să priveşti în jur : trei dulapuri vechi, zdravăn ferecate, trei dulapuri de trei feluri, înşesate cu cărţi, biblioteca teatrului. Pe o masă schioapă zac, frumos aranjate, colecţii de ziare. Îţi plimbi degetul pe ele : praf. Un singur birou, cu scaun înalt. Biroul se sprijină pe labe de leu, e încrustat cu ghirlande de flori şi are postavul verde tăiat subţire : acolo a pătruns lama briceagului, la ora micului dejun. Pe birou, un telefon cu discul imobilizat de o lăcăţică. Vreo cîteva reviste vechi — „Contemporanul“, „Tomis“, „Tribuna“ —, ultimul număr al revistei „Teatrul“, deschis la rubrica Semnal şi, într-un echilibru fragil, un teanc impresionant de dosare. Sînt, desigur, piese de teatru. Un pix „Flaro“ odihneşte pe o filă abia începută. Citeşti : Referat asupra piesei... Clanţa se

mişcă, uşa se deschide uşor şi vezi o ceaşcă fără toartă şi un pahar : cafelele. Tînărul şi-a mai venit în fire, firimiturile de pe revere au dispărut, un zîmbet larg îi luminează obrajii plinuţi. Acum s-a aşezat la birou şi pare stăpîn pe sine, dar tace. Taci şi tu. Vă zîmbiţi. Nu ştii cum să începi şi aştepţi să-ţi spună el ceva, doar te ştie cine eşti. Ceaşca oloagă îţi frige degetele, dar tu zîmbeşti. Pe urmă, încerci : Ceasul trebuie să a-rate fără douăzeci sau şi douăzeci. Pauză. Gura lui, ca o butonieră între obrajii buclălaţi, a înghiţit zîmbetul. Explici : Maurois. „Tăcerile colonelului Bramble!“ Pauză. Ochii tînărului cată cu spaimă prin colţurile încăperii. Crezi că trebuie să-i explici : e un pasaj, în cartea lui Maurois, în care colonelul britanic... tînărul apucă pripit pixul „Flaro“ şi notează cu sirg... Ţi-e lehamite. Mai bine intri în subiect, fără ocolişuri. Am venit pentru piesa mea, spui. În legătură cu textul pe care vi l-am trimis cu şase luni în urmă. Chipul dolofan al tînărului se luminează, pâlmuşele lui roz te opresc. Ştiu, zice, cunosc, am citit-o, interesantă, cu totul originală, în felul ei, desigur, îndrăzneată, poate prea îndrăzneată, mai cu seamă spre final, atunci cînd ea trage să moară şi el pleacă după duhovnic, sigur, e o femeie bătrînă, e mama lui, nici el nu mai e tînăr, nu-i din generaţia noastră, alte concepţii, ce vreţi, totuşi, fiul lui ar putea să intervină, mai nimerit ar fi să cheme cineva Salvarea, ştiu,

nu-i acelaşi lucru, cade tot actul III, dar, spre binele dumneavoastră, mă gîndesc ce-o să spună... şi degetul lui, ca un cîrnăcior, arată în sus... Directorul ? — în-trebi... Tînărul se apleacă primejdios de mult, cu scaun cu tot, peste birou : directorul, cred că n-a citit-o, el n-are timp, el repetă, joacă şi semnează hîrtii, directorul lasă totul în seama mea, eu, cu repertoriul, eu, la tipografie, cu, cu dările de scamă, cu, cu situaţiile... chipul rotofei al tînărului e însăşi masca încremenită a durerii... n-ai ce face, îl ascuţi...

Tînărul, aproape, te ignoră. Vorbeşte sieşi : mai stau aici un an-doi, pînă prind cheag, pînă mai cunosc oamenii şi, pe urmă, intru în presă, la ziarul local, sau la revistă, vād eu, am un văr de-al doilea care vine tare la judeţ... brusc, tînărul se opreşte, apucă pixul „Flaro“, îl îndreaptă spre pieptul tău ca pe un stilet şi-ţi spune, sigur pe el : aşa că, sfatul meu prietenesc ar fi, spre binele dumneavoastră, să mai reflectaţi, să mai citiţi şi alte piese care se joacă, să vă luaţi textul, să-l mai neteziţi pe unde are ascuţişuri că, vorba aia, ce se taie... şi, pe urmă, de ce să vă daţi singur foc la validă ? Mai cuminte ar fi... Mai cuminte ar fi să-i spui : iartă-mă, te rog, n-am venit să discutăm piesa, e prea tîrziu, au trecut şase luni, am venit, pur şi simplu, să-mi iau textul înapoi. Piesa mea s-a citit în cenaclul Uniunii, au luat-o patru teatre, peste cîteva zile are premiera, în varianta pe care o cunoşti, cu actul III intact. Alegi textul de la fundul maldărului de dosare, primejdindu-ţi echilibrul fragil al dramaturgiei originale necitite şi, lăsîndu-l pe tînărul — fost învătător, vremelnic secretar literar, viitor reporter — cu ochii mari şi gura în formă de zero perfect, pleci, ducînd cu tine amin-tirea izului de halva şi de praf stătut.

CRONICĂ DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL „BULANDRA”

ALIBI

de Ion Băieșu

Data premierei : 5 mai 1978.

Regia : CORNEL TODEA. Scenografia : DAN JITIANU. Ilustrația muzicală : ILEANA POPOVICI.

Distribuția : TAMARA BUCIUCEANU (Eleonora) ; AUREL CIORANU, ION BESOIU (Gicu Crucescu) ; OVIDIU SCHUMACHER (Bubulac) ; AURELIA SORESCU (Valentina) ; GHEORGHE OPRINA (Popovici) ; MIHAI MEREUȚĂ, DAN DAMIAN (Gripcă) ; CĂTĂLINA PINTILIE, LIANA CETERCHI (Gabi) ; GELU COLCEAG (Bebe) ; MIHAI VĂSILE BOGHÎȚA (Milișianul) ; NORA GION (Femeia).

Nu i se întâmplă prea des unui dramaturg — fie el talentat și simpatizat de public și de critici, ca Ion Băieșu — să fie prezent, într-o singură stagiune, aproape concomitent, cu trei premiere, și nu ici, colo, prin provincie, ci chiar în teatrele Capitalei.

Așadar, după *Comedie fără titlu* la Giulești, după *Jocul* la „Nottara”, iată și piesa *Alibi*, la „Bulandra”. O premieră care n-a mai fost absolută, pentru că Teatrul de Stat din Oradea s-a grăbit s-o aducă la lumina rampei cu o lună mai devreme.

În varianta propusă de Teatrul „Bulandra”, noul text al lui Ion Băieșu ni-l prezintă pe dramaturg într-o ipostază care, departe de

perioada pieselor *Iertarea* și *Chimimia*, amintește mai degrabă de *Preșul*. Fiindcă succesul încă rezistent al acestei comedii pare să governeze, într-o anumită măsură, și tonalitatea *Alibiului*. Este, oare, această ultimă piesă o comedie oarecare, în care substratul amar, dacă nu chiar tragic, își pierde din forță datorită relatării ușoare, iar actul grav se diluează în fapt divers ?

Sîntem tentați să apreciem că autorul nu și-a propus să sublinieze în mod special ceea ce constituie, de fapt, miza piesei, adică problema persistenței în actualitate a unui fond de structuri morale, perimate. Pentru că povestea falsului accident de circulație, cu implicațiile sale etico-cetățenești — în care figurează și un delator de rasă, ca Bubulac — este și rămîne numai un înveliș. Piesa, ca atare, se „justifică” prin *cazul Gripcă*, personajul sinistru, omul cu malformații psihice credibil-incredibile, specialistul în „aranjarea” dosarului de cadre și (prin dosar) a destinului multor oameni cinstiți, înlăturați, pe căi artificiale, din drumul firească al carierei profesionale. Decupat din realitate, Gripcă își etalează, în douăzeci de minute, întregul arsenal de care dispune, de la mitocănie la șantajul cu divulgarea secretelor vieții intime, precum și meschinele sale „idealuri”, înrădăcinîndu-se în propriul noroi aproape pe nerăsuflăte. Apariția neașteptată a acestui „om al cavernelor” nu este de sorginte comică ; deși, desigur, omnirea se desparte de trecut rîzînd, deși Gripcă aparține cu totul unui timp revolut, risul pe care îl provoacă acest personaj e de gheață ; poate, pentru că distanța dintre viață și caricatura din scenă nu este suficient de mare pentru a realiza acel umor care desfată. Adiacența la realități cunoscute impune, în acest caz, o tensiune aparte, spectatorul urmărind cu interes jocul replicilor.

„Deus ex machina”, personajul Bebe, glcbetrotter-ul excentric, cascadorul miraculos, băiatul care proferează lecții de etică pentru automobiliști distrați, pentru că poate fi lovit de un vehicul fără să pățească ceva, oferă

spectacolului un final pe care Ion Băieșu l-ar dori simbolic. Nu fiindcă iubirea fulgerătoare a studentei Gabi trebuie să aștepte — desigur, aici nu este nici o aluzie la Penelopa — patru ani, două luni și nu știu câte zile pentru a se împlini, interval necesar globetrotter-ului pentru a înconșura pas cu pas, încă o dată, Terra. Invoitația insistență a tinărului Bebe la redescoperirea ierbiilor cu rouă și a serilor cu greieri reactualizează conceptul umanizării prin întoarcerea la natura nepoluată.

Ambițiile dramaturgului sînt, așadar, mult mai mari: el nu vrea să ne arate, pur și simplu, structura reală a unor fenomene sociale, ci ne oferă, implicit, și o soluție, un remediu, procedeu care — stilistic, cel puțin — ne trimite, iarăși, la modalități bine fixate în istoria literaturii.

Ceea ce nu i se poate contesta, nici de data aceasta, dramaturgului, în condițiile în care firescul a devenit ceva rar în literatura dramatică — ai zice, ca salata din grădina ursului! — este virtuozitatea dialogurilor, calitatea lor de a exprima viu, într-o plastică limbă românească, ideile și sentimentele, configurația psihică a personajelor.

Dar să discutăm spectacolul, semnat de Cornel Todea, un regizor care s-a impus în bună măsură publicului. Există, oare, în acest spectacol o idee regizorală care să și subsumeze textul și expresiile actoricească și scenografică? Dacă despre *Zigger-Zagger*-ul de la Piatra Neamț (pus în scenă tot de Cornel Todea) se poate spune și azi că a fost un spectacol de neuitat, discreția regizorală a *Alibi*-ului de la „Bulandra“ ne lasă impresia unui modest efort creator. Directorul de scenă a mai scurtat din text (fără să elimine, însă, acele replici „cu priză“ — citește: de gust îndoielnic), condensînd nefirese scenele cu ineditul Gripcă, punînd astfel în lumină pelicula de zaharină și nu însuși miezul propriu-zis, terapeutic, al comediei.

O distribuție, poate, echilibrată (Tamara Buciuceanu, Mihai Mereuță, Ovidiu Schumacher și Aurel Gioranu) a asigurat personajele principale. Ba am putea adăuga că Mihai Mereuță și-a dezvăluit cu măiestrie personajul, cu îmbecseala din cuget și cu falsele sale muștrări de conștiință; Mihai Mereuță a fost capabil, prin arta lui, să ne stîrnească îngrijorarea că Gripcă, realmente, există.

Cît despre personajele așa-numite secundare, n-au beneficiat de actori bine exersați în rolurile cu replici puține. Totuși, episodul militian al lui Mihai Vasile Boghiță n-a fost chiar inexpressiv.

Ritmul spectacolului putea fi mai sprinten, mai ales că distribuția numără și actori tineri.

Dacă scenograful Dan Jitianu a vrut să lărgească spațiul de joc, unele locuri din primul rînd au fost private de vizibilitate,

prin așezarea neînspirată a recuzitei. Ileana Popovici ne-a convins că și televiziunea poate influența, și în bine și în rău, teatrul de seîndură, deocamdată, în compartimentul ilustrației muzicale.

Dacă este adevărat că unele producții teatrale au scopuri strict comerciale, nu cred că *Alibi* poate fi astfel considerat. Pentru că unele au fost intențiile scriitorului, altele, ale regizorului, iar actorii și tehnicienii și-au îndeplinit, ca întotdeauna, îndatoririle profesionale.

Paul Tutungiu

TEATRUL GIULEȘTI

GOANA

de Paul Ioachim

Data premierei : 10 mai 1978.

Regia : ALEXA VISARION. Decorurile : OCTAVIAN DDBROV. Costumele : EUGENIA BASSA CRIȘMARU. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONE-SCU.

Distribuția : TRAIAN DANCEANU (Chivu Manta) ; ILEANA CERNAT (Stela) ; CORNELIU DUMITRAȘ (Sandu) ; FLORIN ZAMFIRESCU (Marcu) ; ADRIAN VIȘAN (Florin).

În activitatea actorului Paul Ioachim, scriul dramatic se dovedește a fi nu doar o întîlnire întimplătoare, ci o preocupare statornică. După o piesă montată, în urmă cu cîțiva ani, la Galați, după mai multe scenarii de radio și de televiziune, după o a doua piesă — *Nu stîntem țineri* — înscrisă în repertoriul a șapte teatre din țară, reprezentată, de curînd, și la Sofia, Teatrul Giulești ne invită la premiera unui nou text dramatic semnat de Paul Ioachim. Dintr-o bibliografie care, fără a fi amplă, cuprinde, totuși, un număr suficient de titluri, se și pot desprinde unele trăsături definitorii : predilecția pentru problematica de actualitate, pentru dezbaterea unor aspecte psihologice, etice, plasarea conflictului în planul conștiinței.

Fidelă direcțiilor tematiche anunțate de creația anterioară, *Goana* își propune, ca și în *Nu sintem îngeri*, investigarea universului moral al unor oameni ai timpului și ai societății noastre; personajele piesei sînt și aici membrii unei familii în care, la prima vedere, totul este „în ordine”: un tată, muncitor, care, după moartea soției, își crește cu greutate, dar cu devotament, copiii; un fiu — cel mare — care-și sacrifică propria realizare, pentru a-și ajuta frații; alt fiu — cel mic — muncitor și el, nu părăsește școala, urcînd cu efort, dar cu admirabilă tenacitate, treptele împlinirii profesionale; în sfîrșit, o fiică plecată din țară, urmîndu-și soțul. În ciuda acestor aparențe senine, familia ajunge într-un impas grav, relațiile se arată, la o privire atentă, mai puțin armonioase. Tatăl s-a mulțumit să ofere copiilor hrană și îmbrăcăminte, fără a avea grija și priceperea de a le îndruma evoluția spirituală; ratarea unuia dintre băieți nu este atît de ordin profesional, cît moral; fata a urmat nu un soț, ci gîndul înșelător al unei vieți înlesnite. Fratele „cel bun” nu a fost nici el scutit de o greșeală gravă față de ai lui; strădania, lăudabilă, de autodepășire, ascunde mult egoism, el preferă să nu observe greutățile celorlalți, recită, din comoditate și puțină indiferență, „poezia” despre cinstea și armonia familiei.

Investigația psihologică pe care piesa ne-o propune este condusă de autor cu vîdită știință a creșterii dramatice, a organizării materialului. Există încă, e drept — dar în mai mică măsură decît în textele anterioare —, o anume tentație a discursivității. Bine condusă, în general, motivată, evoluția personajelor nu e scutită de unele neîmpliniri; argumente insuficiente (întoarcearea fetei pare explicată prin impasul financiar al soțului, nu prin eșecul, previzibil, al unei căsătorii lipsite de afecțiune, de comuniune de gînduri și sentimente) sau, dimpotrivă, exces de argumente, în dezacord, pînă la urmă, cu logica personajului (dragostea nemărturisită — și total inutilă, în economia piesei — pentru logodnica fratelui declanșează, la unul dintre eroi, o reacție ce ar trebui să izvorască, în mod firesc, din integritate morală, nu din parti-pris sentimental).

Pe scena Giuleștiului, *Goana* beneficiază de o remarcabilă versiune scenică, datorată lui Alexa Visarion. Montarea, definită prin gravitate, prin ascuțită luciditate, în interpretarea ideilor piesei, întreprinde un efort de descifrare în adîncime, o cercetare menită a stabili evoluția reală a personajelor, punctul unde începe și unde sfîrșește greșeaua fiecăruia, față de sine și față de ceilalți. Asemenea unui revelator, spectacolul pune în evidență datele fundamentale ale problemei, întărește contururile, luminează aspecte sumare creionate. Procesul moral se desfășoară la un înalt voltaj, tensiunea dramatică permanentă se exprimă prin gest violent sau

prin tăceri dense, tăceri numeroase și atent gîdite, precis diferențiate ca semnificație și ca rol dramatic.

Ca și în alte montări semnate de Alexa Visarion, remarcăm și aici o foarte interesantă, extrem de sugestivă folosire a risului, de la jumătatea de zîmbet pînă la hohotul brutal, pentru a marca un moment, pentru a crea o pauză de gîndire sau a atenua duritatea unei replici, pentru a stabili o complicitate, a mima destinderea sau a amina rostirea unui adevăr „riscant”.

Contribuția — substanțială — a direcției de scenă nu se exprimă prin efecte regizorale căutate, exterioare, ci printr-o laborioasă, amplă construcție a personajelor, a relațiilor între ele. Fiecare deține o anume pondere în închegarea conflictului. Mereu în scenă, tatăl rămîne, totuși, o prezență neutră, care nu se sustrage, dar nici nu are știința de a se implica în acțiune. Traiau Dăncăanu i-a conferit o foarte bună mască, îmbinare de intenții generoase și neajutorare, onestitate și nesiguranță. Personajul fetei este construit pe dominantă unei nevroze adînci, măcinătoare, gravă boală a sufletului și nu „nevricială” de cuconită decepționată, sarcină pe care Ileana Cernat o îndeplinește nuanțat, figurînd fragilitatea psihică, dar și o forță interioară pe care o intuim regeneratoare pentru eroina aflată într-un moment de răscruce. Rolul cel mai complex al piesei, fratele „sacrificat”, a cărui eșuare se datorează, însă, exclusiv lipsei de tărie, labilității morale, i-a prilejuit lui Corneliu Dumitraș un remarcabil portret scenic. Trăsăturile contradictorii ale eroului nu sînt exprimate pe rînd, ci sînt prezente, printr-o construcție pe verticală, simultan; replica dură este contrazisă de fiorul de spaimă din privire, fraza autoritară se frînge într-un ris care solieită sprijinul, declarațiile patetico-sentimentale despre renunțarea la o mare carieră, pe altarul familiei, sînt rostite cu aplomb, dar și cu unda de sfială a celui care știe că minte, că se minte. Florin Zamfirescu a construit cu cretință un rol întrucîtva linear — un personaj căruia-i revine ingrata sarcină de a rosti adevăruri ce pot cădea ușor în schematicism. Schematic, neconvingător rămîne, însă, eroul interpretat de Adrian Vișan.

O ultimă remarcă se referă la soluția de final, în deplin acord cu intenția textului, care nu *numește* deznodămîntul, ci îl sugerează discret. În spectacol, nimic nu se încheie; o rapidă schimbare de lumină, de rotunț, în primul moment, reușește să exprime, cu maximă sugestivitate, faptul că *adevărata* viață a familiei Manta, o a doua posibilă piesă, abia acum începe, după un dureros proces de limpezire, de autocunoaștere, de găsire a căii firești.

Cristina Dumitrescu



Emil Birlădeanu, Romel Stănciugel și Virgil Andriescu

Data premierei: 5 mai 1978.
 Regia: CONSTANTIN DINISCHOTI.
 Scenografia: VASILE ROTARU.
 Distribuția: ROMEL STĂNCIUGEL (Dumitru Dumitru); ILEANA PĂOSCARU (Comentatorul); EMIL SAS-SU (Mihalache Dometie); VIRGIL ANDRIESCU (Tudor Cernat); ELENA GURGULESCU (Ruxandra Mărăcienea-nu); LUCIAN IANCU (Petre Nobilo); VALENTINA SAMBRA (Maria); ANA MIRENA (Carmina); VASILE COJOCARI (Năiță Lucian); EMIL BIRLĂDEANU (Șeful comisiei de anchetă); VIOREL POPESCU (Maiorul); EUGEN MAZILU (Locotenentul); ION ANDREI (Agentul); CONSTANTIN DUCIU (Secretarul); MARIETA MIHALCEA (O femeie); CRISTINA MINCULESCU (Altă femeie); CONSTANTIN GUȚU (Un bărbat); GEORGE STANCU (Alt bărbat); GHEORGHE ENACHE (Alt bărbat); MEDA-CRISTINA POPOVICI (Ioana).

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

CLIPA

de Virgil Stoenescu

după romanul lui Dinu Săraru

Nu-mi amintesc să fi întâlnit o lucrare dramatică al cărei izvor de inspirație să fie o operă literară și care, nu zic să fie mai valoroasă decât opera literară însăși, dar să se păstreze măcar la nivelul acesteia. Nici *Oțelul* sau *Enigma Otiliei*, *Ion* sau *Răscoala*, la noi, și nici *Război și pace* sau *Ana Karenina* în teatrul sovietic, nici măcar ilustrele dramatizări ale lui Max Brod după Kafka sau ale lui Albert Camus după Faulkner și Dostoievski nu au reușit să se înalțe pînă la sursa de inspirație. În mod fatal, opera literară pierde, chiar dacă adaptarea pentru scenă și, implicit, reprezentarea adaptării, duc la o și mai largă răspîndire a acesteia. Pierde din cuprindere, pierde din adîncime, pierde din *personalitate*. De obicei, se în-

fruntă nu numai două genuri literare distincte, ci și două stiluri, determinate de deosebiriile dintre condeie.

Să rezultă, de aici, ideea incompatibilității genurilor? Să cadă sub acuzare orice inițiativă de a dramatiza o operă literară? Ar fi simplificador și nu fără daune. Cîmpul dramaturgiei e larg primitor, opera dramatică și-a întins aria de cuprindere, speciile s-au diversificat, există, azi, piese ilustre care au un pronunțat caracter narativ, în ciuda (și spre folosul) structurii lor esențialmente dramatice: să ne gândim nu mai departe decât la *Puterea și Adevărul*, adevărată operă epică, în armătura ei intimă. Atunci? Atunci, rămîne constatarea că, pentru cel ce cunoaște opera literară și vine să cunoască adaptarea acesteia pentru scenă, desfătarea estetică se însoțește cu regretul de a nu găsi decât părți, doar părți, dintr-un întreg pe care-l știa altfel. Pentru că fiecare cititor este, într-un fel, regizorul și, totodată, interpretul fiecăruia dintre personajele operei literare.

Nici spectatorul *Clipei* nu e scutit de această... aventură estetică. Dramatizarea este credincioasă celor mai multe dintre dramaticele întîmplări pe care le trăiește — cu toată ființa lor — personajele, dar se apropie foarte rar și pentru scurtă durată de spiritul romanului, de stilul nervos, febril, patetic. Dramatizarea preia și redă cu îndemînare, cu meșteșug, cu abilitate, chiar, scene dintre cele mai semnificative ale romanului, dar nu reușește, nu poate să reușescă, dacă nu să înfățișeze, măcar să sugereze stările interioare ale eroilor, în momentele acestora de singurătate, de confruntare cu propria conștiință. Or, se cunoaște, în ro-

manul *Clipa*, aceste momente de reflecție, de scrutare a eului, aceste momente de adevărului privit direct, drept, bărbătește, înaltă cartea, de la nivelul obișnuit al narațiunii, până la un nivel superior, de abstracțiune filosofică. În fond, nu lupta lui Dumitru Dumitru cu oportuniștii de tipul lui Dometie interesează, în primul rând, nu lupta lui Tudor Cernat cu cei din comisia de anchetă face miezul conflictului, ci lupta îndrăjită, a tuturor comuniștilor — Dumitru Dumitru, Tudor Cernat, Petre Nobilu, Măria, Năiță Lucian — cu timpul, lupta ca fiecare clipă a existenței lor să fie plină de istorie.

Este mai sus menționată observație o afirmare a dramatizării? Numai în parte. Virgil Stoenescu a știut ce risc își asumă — o și mărturisește, în caietul-program — dar, cred eu, nu a știut să evite o parte a acestui risc, pentru că, fascinat — cu îndreptățire — de figura comunistului Dumitru Dumitru, a căutat să urmeze traseul întreg al evoluției acestuia, traseul mult mai complex, mai amplu decât poate încăpea în marginile *obiective* ale genului. A mai căutat să-i dea inginerului Tudor Cernat dimensiunile pe care acesta le are în roman. Nu a reușit. În economia dramatizării, Tudor Cernat se dilată și sufocă alte personaje. În roman, accentul cade pe viața lui Tudor Cernat la „Grup”. În dramatizare, accentul se mută pe atracția lui pentru arhitecta Mărgineanu. Echilibrul se strică. Sensul se diluează. Chiar și un lucru foarte izbit în dramatizare, ca portretul lui Mihalache Dometie, schimbă raportul de forțe. Dometie nu este, nu poate fi, adversarul lui Dumitru Dumitru, fatruchiparea celui alt pol al conflictului, ci rămâne un parazit sficitor și atfă tot. Nu cu un delator de teapa lui Dometie se luptă prim-secretarul județean, ci cu o întreagă mentalitate, existență la diferite niveluri, cu ceea ce Lenin numea boala copilăriei comunismului, cu acea clipă a istoriei revoluției noastre pe care anii șizeci au judecat-o drept și aspru. Pentru a înțelege cu adevărat întreaga semnificație a acestui personaj mare, a acestui erou exemplar, care este Dumitru Dumitru, două sînt momentele romanului, peste care dramatizarea a alunecat: întîlnirea lui Dumitru Dumitru cu cel dintîi comunist al țării și întoarcerea primului secretar de județ în satul de obîrșie, la Cornu Caprei. Din aceste două momente, din semnificațiile adînci ale acestor două momente își trage frumusețea și tăria Dumitru Dumitru. Ele lipsesc, și e păcat.

Dar, să mă fac bine înțeles. Observațiile de mai sus pleacă de la o realitate, dramatizarea, în ansamblu, izbită, nu numai sub raportul tehnicii propriu-zisă — acest lucru se subînțelege, în cazul unui dramaturg de talia lui Virgil Stoenescu — ei și sub raportul sintetizării unora dintre cele

mai bogate semnificații ale romanului, sub raportul portretizării sigure a multor personaje, al realizării unor scene bine încheiate din punct de vedere dramatic.

Teatrul Dramatic din Constanța, căruia trebuie să-i recunoaștem și de astă dată meritul de a pune în circulație lucrări dramatice noi, l-a invitat pe regizorul Constantin Dinischiotu să realizeze spectacolul cu acest text. Inițiativă inspirată, pentru că regizorul, a cărui bogată experiență și-a spus cuvîntul, a izbutit să confere spectacolului nota — definitorie — de patetism, de avînt revoluționar, de clan comunist, pe care o degajă cartea. Spectacolul are nerv și culoare; păcat că scenograful Vasile Rotaru nu s-a alăturat echipei de realizatori. Scena, în pantă, e mobilată sumar, ușurînd schimbarea tablourilor, dar fundalul e banal, fără expresie. Stilul spectacolului cerca o scenografie eliberată de elementul concret, capabilă să sugereze suflul poetic.

Interpreții, în marea lor majoritate, sînt foarte buni. Romel Stănciugel îl intruchipează cu mult farmec, cu inteligență, pe Dumitru Dumitru, înfățișîndu-l echilibrat, calm, dominîndu-și clocotul interior, stăpîn pe sine, autoritar față de ceilalți, trăind intens fiecare clipă a existenței sale, așa cum o face în roman primul secretar județean. Virgil Andriescu, interpretul inginerului Tudor Cernat, e pasionat, pătimaș chiar, se aprinde iute, gîndește rapid și are împuzimea ideilor și franchețea celui ce se știe cu conștiința nepătată. Un personaj de mare frumusețe morală, calm, blînd, înțelept, plin de dragoste pentru oameni, plin de încredere în oameni, înfățișează Lucian Iancu, interpretul lui Petre Nobilu. Alături de el, într-un rol mult mai sărac în semnificații decât cel din roman. Valentina Șambra, interpreta Măriei, are un final remarcabil. Un tip de activist obosit și depășit de vreme realizează, în linii sigure, cu subtile nuanțe, Emil Bîrlădeanu. Nu lipsite de interes apar interpretările lui Vasile Cojocaru și Anei Mirena, în rolurile — mai puțin încheiate în dramatizare — lui Năiță Lucian și Carminei. Excelent, cu un deosebit simț al dozajului, caricaturizează Emil Sassu, interpretul lui Mihalache Dometie. Dar superficial, artificial, fals, gol de conținut, apare personajul Ruxandra Mărcineanu în interpretarea lipsită de inteligență, de logică, de simțire, a Elenei Gurgulescu. Ileana Ploscaru a avut sarcina grea să comenteze spectacolul. Remarcabila actriță și-a dus la bun sfîrșit sarcina, cu farmec și cu dezinvoltură.

Virgil Munteanu

CIRIPIT DE PĂSĂRELE

de Dinu Grigorescu

Data premierei : 11 mai 1978.

Regia : SANDA MANU. Scenografia : SANDA MUȘATESCU.

Distribuția : IURIE DARIE (Adrian Spirescu); STELA POPESCU (Laura); ȘTEFAN TAPALAGA (Gică Spinca-nu); LILIANA ȚICĂU (Aura); VASILICA TASTAMAN (Rina); VALENTIN PLĂTĂREANU (Un avocat); GHEORGHE ȘIMONCA (Un zugrav); IULIAN VOICU, CRISTIAN MOLFETA (Doi falși trubaduri).

Teatrul de Comedie ne-a oferit un debut dramaturgic, cu piesa *Ciripit de păsărele*, semnată de Dinu Grigorescu, care, după cum citim în călduroasa recomandare a lui Andrei Băleanu din caietul-program, promite teatru încă din 1964. Un debut, e de înțeles, oarecum tardiv, dar, din păcate, nici pe departe o adevărată revelație, cum ne declară, entuziașt, secretarul literar al teatrului; și, îndrăznim să spunem, nici măcar o promisiune.

Comedioara are toate tarele teatrului de boulevard. Subiectul, minor — să nu supere pe nimeni : doi soți vor să divorțeze de soțiile lor, pentru motive ce țin de sfera domestică, a șicanelor zilnice. Primul cuplu (Gică-Aura) se desface din cauza firii capricioase a soțului, cel de-al doilea (Adrian-Laura), mai legat prin bunurile materiale, se desface, totuși, și el, datorită geloziei nefondate a femeii. Motivele, așa cum sînt, derizorii, nu se desprind cu destulă claritate, autorul fiind înclinat către replica cu efect de moment, către gluma ușoară și către situațiile comice, menite să amuze publicul. Mica realitate a scrierii e ruptă de realitatea mare a vieții noastre. Bărbații vor fi, pe rînd, acostați de tînaș Rina (Vasilica Tastaman), care intruchipează femeia visată și căreia ei sînt gata să-i cadă victime. Dar Rina, ademenitoare, e o aventurieră care rivnește să agonisească prin furt. Mai apar un avocat, foarte precipitat în a desface căsătoriile (Valentin Plătăreanu), și un zu-

grav (Gheorghe Șimonca) — personaj pe care autorul îl vrea simbolic și care intervine, îndată ce cuplurile se reconstituie, după cutremurul conjugal, zugrăvind întemioarele locuințelor, unde viața în doi poate fi, astfel, reluată.

Spectacolul începe alert, cu cîteva momente de haz realizate de Ștefan Tapalagă și de Liliana Țicău (cuplul Gică-Aura) : pe sub ușă, i se remit femeii alungate din domiciliul conjugal niște fotografii evocînd momente înduioșătoare. Unele replici au umor, dar, pe măsură ce se desfășoară trama, umorul devine din ce în ce mai gros și impresia de teatru de revistă se întărește. Laura (Stela Popescu), geloasă pe soț, îl atacă, cu un aer posesiv, pe pudicul Gică. Primul cuplu împăcîndu-se, urmează actul II, mult prea static, cuprinzînd cearta dintre Adrian Spirescu (Iurie Darie) și Laura, pentru obiectele casnice, pe care vor să le împartă. Femeia e secundată de imperiosul avocat, iar bărbatul, de Rina, aventuriera fatală, care îl împodobește cu flori și-i fură gemantanele, frigiderul etc. Toate acestea se petrec în timp ce, într-un coș de nuiele (a se citi cuib), suit pe un stîlp, Gică Spineanu și soția sa își etalează reînnoata fecunditate. Replica e, în acest act, mai puțin vioaie, situațiile, chiar și în accepție metaforică, sînt facile. În fine, actul III cuprinde împăcarea celui de-al doilea cuplu, la insistențele primului, dar și datorită golirii casei de obiecte, furt realizat tot de Rina, care se insinuează ca femeie de serviciu. (Situația nu se susține, în logica intrinsecă a piesei, dar e creată, se pare, pentru a ilustra teza că pasiunea pentru obiecte ne înstrăinează de adevăratele sentimente.) Umorul atinge aici tonusul cel mai scăzut. Printre replici fade se înscriu și cele optimist-festive, ale unui final atît de fericit. Zugravul re apare, pentru a înfrumuseța un cămin, golit, acum, de obiectele născătoare de discordie.

Piesa e un schecci, prelungit pînă la punctul unde începe plictiseala, cu lovituri de teatru previzibile și cu o scriitură glumeț-conformistă. Personajele manifestă o sinceritate inconștient cinică, cam ca la Teodor Mazilu, dar fără virulență, iar situațiile se înscriu în limitele metaforei comice pe care o încearcă și Băieșu, dar nu au dedesubtul mai grav al realităților pe care le vizează acesta.

Actorii au jucat cu ușurință — partitura e, pentru ei, lipsită de dificultăți — lăsîndu-se antrenajii de comical cam gros degajat de piesă; Sanda Manu — semnînd regia — se pare că nu s-a opus modalităților de joc mai frivole, care pot să anime, pentru moment, un public lipsit de exigență și dornic de divertisment.

Scenografia Sandei Mușatescu este interesantă : în actul I, o ușă de apartament despart în două scena, pentru a înlesni, astfel, situația generos comică a unei explicații conjugale prin gaura cheii. Plastică și cu

un aer de opulență burgheză este scenografia actului II — grădină cu flori, în care se ridică volumele de ipsos ale unei scări și ale stîlpului care poartă imensul cuib. În actul III, un șifonier tronează între obiectele în dezordine. Scenografia este aceea care dă oarecare consistență acestei comedii ușurele, aproape volatile.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL „ION VASILESCU”

PIATRĂ LA RINICHI

de Paul Everac

Data premierei : 29 martie 1978.

Regia : CONSTANTIN DINISCHIO-
TU. Scenografia : ARH. TRAIAN NI-
ȚESCU.

Distribuția : HAMDI CERCHEZ
(Virgil Urechiatu) ; MIHAI DOBRE
(Farfuz) ; MARIUS MARINESCU (Hă-
răbaie) ; IULIAN MARINESCU (Strun-
gă) ; ADRIAN PETRACHE (Doctorul
Ranchis) ; DUMITRU FEDOREAC
(Dăcuțoiu) ; ADINA POPESCU (Scur-
tuleț) ; FLORIN CRĂCIUNESCU (Peș-
cheșanu) ; ROMULUS BĂRBULESCU
(Roșcovă) ; MIHAELA DUMBRĂVĂ,
CRISTINA DELEANU (Camelia Străc-
șineanu) ; SANDA MARIA DANDU
(Mardare) ; DOINA TAMAȘ (Geta
Plăcintă) ; ALEXANDRA ALBULESCU
(Sora medicală) ; IRINA BIRLĂDEA-
NU (Secretara Pica) ; LUCIA BUR-
COVSCHI (Costiță) ; MARIANA CEÎ-
CEL (Doctor Odobică).

Paul Everac a scris o comedie cu puter-
nice accente satirice, vizînd o faună anacro-
nică, de funcționari abuzivi și escroci. O
lume mărunță, agitîndu-se pentru interese
meschine, în dauna oamenilor cinstiți, este
stigmatizată fără cruțare. Sînt utilizate toate
mijloacele comediei — de la portret
pînă la comicul onomastic, fără a se oculi

duritățile de limbaj. Această piesă, cu ade-
văruri amare, cu tipuri bine individualizate,
este un text destul de confortabil, fără a-
dîncimi, cu multe alunecări în burlesc ;
dintr-o neascunsă plăcere epică, autorul și-a
condus personajele în acțiuni tipice, urmă-
rindu-le doar reacțiile exterioare. Sînt „ne-
gativii”, cunosecuți din teatrul lui Baranga,
iar personajul principal, funcționarul cîstit
în dispută cu verșii săi adversari, nu-i decît
un „miel turbat”, purtătorul de mesaj etic
al colectivității.

În ciuda unor licențe de gust, dialogul e
firesc și savuros ; logica acțiunii, clară. Ca
totdeauna, omul petrece, la teatru, pe seama
proștilor fuduli și a necinstiților pedepsiți
— fapt care explică îndeajuns opțiunea re-
pertorială a mai multor scene din țară.

Versiunea scenică de la Teatrul „Ion Va-
silescu” se confruntă cu un public generos,
receptiv la satiră, chiar dacă ea, satira, e
oarecum liniară. Aproape toți actorii de co-
medie ai trupei, actori știuți și apreciați,
sînt pe afixul reprezentăției. Spectacolul este
semnat de Constantin Dinischiotu, regizor cu
practică îndelungată în toate speciile genu-
lui dramatic. El nu s-a străduit să dea o
interpretare însoțită, să inoveze pe marginea
repliei, ci s-a făcut interpretul fidel al in-
tențiilor autorului, traducîndu-le scenic, cu
o corectitudine uneori monotonă. Se putea
face, desigur, mai mult ; textul conține sug-
estii nefinalizate literar, dar care s-ar fi
putut împlini scenic. Comicul de limbaj ar
fi putut fi mai nuanțat exprimat. Specta-
colul are, totuși, personalitate, manifestată
mai ales în ritmul alert și în jocul dezin-
volt.

Se remarcă plăcerea de joc a actorilor.
O contaminantă atmosferă de bună-dispozi-
ție domnește pe scenă, de-a lungul celor
două acte, dovedind că actorii noștri, indi-
ferent de generozitatea textului, se simt
bine în comedie, simt că e necesară, că
publicul o cere. În rolul directorului abuziv
Farfuz, tip de lichea incultă, cu abuze de-
magogice (personajul e veridic, scris cu ta-
lent), Mihai Dobre face dovada unei re-
marcabile mobilități comice. Modestul Ure-
chiatu, cel care face dintr-o criză de rinichi
o problemă de morală și de etică profesio-
nală, are, în Hamdi Cerchez, un interpret
echilibrat, cu umor trist, dar cu suficient
lirism, în stare să transmită căldura unui su-
flet cîstit. Mihaela Dumbravă, în rolul unei
fete candidă, care vrea să fie fericită fără
să trișeze, înțelege exact nuanțele și posibi-
litățile personajului. Un surprinzător crochiu
realizează Sanda Maria Dandu ; actrița, care
ne-a obișnuit cu o interpretare profundă,



Mihai Dobre, Mihaela Dumbravă și Haundi Cerchez în „Piatră la rinichi“ de Paul Everac, Teatrul „Ion Vasilescu“

poetică, apare, de astă dată, cu o excelent compusă mască burlescă, aceea a eternului contabil, rigid, caracterizat prin automatisme. Un cuplu de subalterni servili înfățișează, cu tot dichisul știut, Marius Marinescu și Iulian Marinescu. Doina Tamaș și Florin Crăciunescu au apariții agreabile, în rolurile a doi perpetui candidați la deplasări în străinătate, în scopuri puțin onorabile. Adina Popescu, Adrian Petrache, Lucia Burcovschi, Irina Birlădeanu, Alexandra Albușescu s-au integrat într-un ansamblu care s-a achitat onorabil de misiunea traducerii scenice a unui text care, chiar dacă nu atinge strălucirea altor scrieri ale prolificului său autor, are, totuși, meritul de a combate deschis, cu armele clasice ale satirei, tare sociale.

Ionuț Niculescu

**TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN CLUJ-NAPOCA**

OPINIA PUBLICĂ

de Aurel Baranga

Opinia publică nu e o piesă din categoria celor depășite de timp; ea e încă actuală; materia satirică are putere de penetrație în conștiința unui public mai puțin interesat de elementele pitorești aparținând unor personaje, ori de cele câteva situații (dilatate într-atât încât devin, în sine, sursă de umor), dar deosebit de receptiv la problematică. Iar faptul că populara comedie a lui Aurel Ba-

Data premierei : 28 decembrie 1977.
Regia : DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia : MIHAIL NEMEŞ.

Distribuţia : HIGYED IMRE (Regizorul) ; TAMÁS SIMON, AMBRUS VILMOS (Recuziterul) ; HÉJJA SÁNDOR (Chitlaru) ; SÁTA ÁRPÁD (Pascalide) ; HORVÁTH BELA (Redactorul-şef) ; ALBERT JULIA (Secretara) ; NAGY DEZSŐ (Turculet) ; RARKO GYORGY (Băjenaru) ; BORBÁTH JÚLIA (Otilia, Niculina) ; MÁRTON JÁNOS (Ciocrei Gheorghe) ; ILLE FERENC (Ion Ion) ; KÖLLŐ BÉLA (Braharu) ; KATONA KÁBOLY (Ioniţă) ; CZIKÉLI LÁSZLÓ (Manolescu) ; LÁSZLÓ ZOLTÁN (Dumitraş) ; JANCSÓ MIKLÓS (Calamariu) ; PÁSZTOR JÁNOS (Constantin Brana).

ranga a beneficiat, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, de experienţa regizorului Dan Alecsandrescu a oferit un motiv de curiozitate şi o garanţie de succes în plus. Fiindcă Dan Alecsandrescu, şi atunci când nu realizează spectacole novatoare, rămîne un regizor care citeşte în mod personal textul dramatic. Şi, într-adevăr, sub îndrumarea sa, în spaţiul scenic imaginat tradiţional de Mihail Nemeş, actorii Héjja Sándor, Sata Árpád, Horváth Bela, Nagy Dezső, Barkó György, Borbáth Júlia, Köllő Béla, Czikéli László, Katona Karoly ş.a. evoluează într-un spectacol de bun nivel profesional, avînd la bază respectul faţă de piesă.

Pe regizor îl preocupă, cu precădere, autenticitatea demersului; trăsătura dominantă a spectacolului e realismul necontrafăcut al caracterelor şi al situaţiilor; efectul comic nu e, de aceea, căutat, nu devine scop în sine. Fiecare actor îşi ia în serios personajul, îi trăieşte cu credinţă condiţia socială şi morală. Birocraţia, prostia, impostura, făţărnicia, laşitatea sau ipocrizia sînt receptate nu parodie, ci ca deformări ale unor indivizi inconştienţi de aceste tare; inconştienţi, uneori, pînă la ridicol, dar cu atît mai primejdioşi, din punct de vedere social, cu cît asemenea deformări politice şi morale au devenit pentru ei norme de viaţă.

Unitar şi limpede descifrate regizoral, caracterelor sînt energic definite. Astfel, redactorul-şef, interpretat de Horváth Bela, e un personaj mai degrabă de melodramă decît de satiră; însă cinismul, culpabilitatea sa etică apar, în cele din urmă, ca ţintă a satirei. O actriţă foarte bună, capabilă de nuanţe surprinzătoare, adevărată, e Borbáth Júlia; prin conturul lor inconfundabil, cele trei personaje întruchipate de ea pot sta alături de creaţiile Marcelei Rusu şi Melaniei Ursu. Sigur pe sine, inteligent, grav, dar nu

rigid, firesc şi în directă comunicare cu spectatorul, e Héjja Sándor, în Chitlaru. De o deosebită expresivitate, prin contraste de efect, cu haz, se înfăţişează fauna de lichele de care este înconjurat redactorul-şef. O apariţie episodică îi este de ajuns lui Czikéli László ca să ne convingă.

Opinia publică este, aşadar, un spectacol care place, gîndit şi interpretat cu responsabilitate, un spectacol în care publicul crede.

Ion Cocora

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE — SECŢIA ROMÂNĂ

SENTINŢĂ PENTRU MARTORI

de Viorel Cacoveanu

Data premierei : 19 ianuarie 1978.
Regia : VICTOR TUDOR POPA. Scenografia : MIRCEA MATCABOJI.

Distribuţia : ANDREI RALEA (Giny) ; CONSTANTIN MĂRU (Martini) ; DŌINA PREDĂ (Eva) ; ION TIFOR (Mihai) ; CAZIMIR TĂNASE (Alex) ; CONSTANTIN MIRON (Preşedintele) ; CORNEL FRIMU (Procurorul) ; MARCEL MIREA (Avocatul) ; AL. MITEA (Lăptarul) ; CONSTANTIN DUMITRA (Profesorul) ; DEDA GRAUR (Katy) ; GABRIEL CHIREA (Grefierul) ; TOEA RADIU (Judecătorul).

Sentinţă pentru martori, piesa de debut a lui Viorel Cacoveanu, a făcut, pînă acum, o frumoasă carieră scenică; regizorului Victor Tudor Popa îi revine meritul de a o fi aprofundat de la o versiune de spectacol la alta.

Text-scenariu ignorînd rigorile compoziţionale, dar tranşant în afirmarea unor imperative morale, lucrarea are o forţă emoţională datorată credinţei cu care e scrisă; în schimb, dramaturgul e mai puţin preocupat de sondaje psihologice ori de speculaţii subtile.

Piesa sugerează ideea că acela care privește o culpă numai prin prisma aliniatelor și a paragrafelor de lege, fără să se preocupe de fondul uman aflat dincolo de ea, fără să se întrebe ce a determinat-o, poate deveni, la rindul său, culpabil. O piesă necesară, aș zice, prin autenticul ei mesaj moral.

Victor Tudor Popa, conluerind cu scenograful Mircea Matcaboji, creator cu har și cu experiență, a realizat, la Satu Mare, un spectacol în care situațiile și relațiile dobîndesc tensiune, păstrîndu-și constant interesul publicului. Prin intermediul unui foarte dotat actor tînăr, Andrei Ralea, regizorul propune personajului central o dimensiune inedită, înzestrîndu-l cu semnificații mai grave decît avea în spectacolele anterioare. Gimy nu mai e văzut doar parodic, în ipostază de așa-zis tînăr furios, de tip care bravează, care sfidează totul, ci și în momente de cuceritoare sinceritate, de durere, de sensibilitate, chiar de sentimentalism. Confruntarea Gimy-Eva, tratată, altădată, ca prilej de teribilisme, devine un moment de confesiune, de înțelegere sinceră între două personaje frustrate. Doina Preda e potrivită în rolul Evei; actrița îi intuiește drama și sugerează cu discreție consecințele psihologice ale vieții pe care a dus-o personajul. Un contur cu totul remarcabil dobîndește, în spectacol, Martini, care reprezintă o altă ipostază a lui Gimy; cinismul său trădează, însă, nu revoltă, ci indiferență. Constantin Măru face din el un personaj, realmente, notabil. Relația Gimy-Mihai a fost, întrucîtva, forțată, ceea ce nu dîminuează, însă, meritele lui Ion Tifor, într-un rol dificil. În scena Gimy-Tatăl (Tănase Cazimir), lipsește o idee limpede, astfel încît mijloacele (ironie, bravadă, cabotinism) nu susțin drama, ci rămîn simple date psihologice ale situației. Reținem portretul mamei, realizat de Deda Graur; actrița redă, fără excese, demagogia, prețiozitatea, fățărnicia; efectul nu e jucat, ci încorporat în situație și în caracter. Regizorul cenzurează și aici spectaculosul, urmărind în permanență substanța: minciuna părinților e brodată pe un fond psihologic convingător; lașitatea și fariseismul sînt tare morale puternic satirizate; încolțit, tatăl își pierde calmul, e obligat la sinceritate. Sînt de menționat, de asemenea, pentru aportul lor artistic, Constantin Miron, Cornel Frimu, Marcel Mirea, Al. Mitea, Constantin Dumitra, Gabriel Chirea și Toea Badiu.

Ion Cocora

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

■ OMUL, FATA, BĂTRÎNUL ȘI CEAȚA

■ SCRISOARE CĂTRE MEȘTERUL MANOLE

de Hristu Limona

Data premierei : 18 martie 1978.

Regia : CONST. DINISCHIOTU. Scenografia : EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.

Distribuția :

Omul, fata, bătrînul și ceața
ROMEL STÂNCIUGEL (Omul);
MARIA NESTOR (Fata); EMIL BIR-
LĂDEANU (Bătrînul); VIOREL PO-
PESCU (Ofițerul de marină); ILEA-
NA PLOSCARU (Soția ofițerului); VA-
SILE COJOCARU (Un băiat tare ob-
sit); ANA MIRENA (Crainica).

Scrisoare către Meșterul Manole
VIRGIL ANDRIESCU (Inginerul);
LUCIAN IANCU (Doctorul); GHEOR-
GHE ENACHE (Bătrînul); ANA MI-
RENA (Ana).

Studioul Teatrului Dramatic din Constanța se menține în actualitate, prezentînd două piese scurte, semnate de un debutant, Hristu Limona. Două piese scurte, pe care atitudinea încurajatoare a Teatrului le face cunoscute printr-un spectacol-coupé cit se poate de agreabil. Hristu Limona nu mai e foarte tînăr, el mărturisește că scrie teatru de mulți ani, în orice caz, a debutat, la televiziune, acum două lustre și, după cum se prezintă cele două piese scurte, cred că doar excesiva timiditate a autorului sau, cine știe, neșansa, l-au împiedicat să se afirme.

Cea dintîi, *Omul, fata, bătrînul și ceața* înfățișează un grup eterogen, aflat pe un aeroport peste care plutește ceața. Avionul nu-și poate duce pasagerii mai departe, pasagerii au răgazul să se cunoască între ei și, cunoscîndu-se, ni se prezintă. Grupul capătă

individualitate, personajele se desprind, se conturează și, astfel, aflăm câte ceva din biografia celor de față : un ofițer de marină comercială (Viorel Popescu), sfecit continuu de soția lui (Ileana Ploscaru), femeie frământată de ideea parvenirii, un băiat tare obosit (Vasile Cojocaru), care vrea și nu prea vrea să se întoarcă acasă, unde-l așteaptă părinții aflați veșnic în ceartă ; în sfârșit, o fată (Maria Nestor), care se minte pe sine, căutând aiurea marca aventurii a tinereții sale, un bătrîn (Emil Birlădeanu), pornit să salveze o tină ră naufragiată, pe undeva prin largul Pacificului, și un om, Omul (Romel Stănciugel), care poartă cu el tristețea unei vieți irosite din propria-i vină. Se întâmplă, însă, că Omul, solicitat să răspundă întrebărilor celorlalți, răsucește pe toate fețele întrebările și răspunsurile, îi determină pe Fată și pe Bătrîn să privească adevărul în față, să renunțe la năluci, la plămuiuri, îi ajută să destrame, treptat, ceața existenței lor, așa cum afară se destramă ceața și se apropie clipa decolării. Se înțelege că avem de-a face cu o piesă poetică, a cărei metaforă e limpede, e un apel la luciditate și la înțelepciune, e un îndemn la înțelegere între oameni. Nici ideea nu e prea nouă, nici forma care o îmbracă nu e inedită, sînt în piesă urmele unor lecturi mai vechi, nu deplin asimilate, dar e și o foarte personală notă de poezie, de căldură omenească, de sinceră năzuință către curat și înalt.

A doua piesă, *Scrisoare către Meșterul Manole*, țintește mai sus : un inginer (Virgil Andriescu), meșter Manole al zilelor noastre, așteaptă de zile în șir să vină Ana (Ana Mirena), soția lui. În cabana izolată din munți sosește, însă, un medic (Lucian Iancu), purtător al unui mesaj. Mesajul e dur : Inginerul trebuie să renunțe la Ana, Ana nu-l mai iubește, Ana are pe altcineva. Inginerul trebuie s-o uite pe Ana, pentru a se putea dedica cu toată ființa lui construcției pe care o înalță în inima muntelui. Orice încercare de a-l convinge pe Inginer

dă greș, Inginerul crede prea mult în Ana și o iubește prea mult. Atunci, Medicul se vede silit să-i dezvăluie interlocutorului său adevărul : Ana a murit, a fost ultima ei dorință să-l facă pe Inginer s-o șteargă din sufletul lui și, dacă această încercare nu va avea sorți de izbîndă... atunci, Medicul va trebui să-i înmîneze Inginerului o scrisoare din partea Anei, o ultimă declarație de dragoste, un ultim îndemn către acest Meșter Manole contemporan, să nu se lase copleșit de durere, să se dăruiască, întreg, țelului său de făuritor, de constructor.

Această a doua piesă este mai concentrată, mai tensionată, replicile se încrușișează tăios, dramatismul e puternic, iar deznodămîntul, neașteptat, înalță conflictul pînă la un nivel de poezie tragică.

Hotărît, Hristu Limona are talent, cele două lucrări ale sale meritau îmbărbătarea și ne-au făcut plăcere să-i întîlnim, pe mica scenă a Studioului, pe unii dintre cei mai buni actori ai Teatrului : Ileana Ploscaru, interpretînd-o pe soția Ofițerului de marină, rol de efteva vorbe, schițat decis și sigur ; Romel Stănciugel, trist, grav, echilibrat și înțelept, cald și răbdător în rolul Omului care destramă iluziile și seamănă încrederea ; Emil Birlădeanu, blînd și aiurit în rolul Bătrînului ; Maria Nestor, cochetă și naivă în rolul Fetei ; apoi, Virgil Andriescu, în rolul Inginerului, colțuros, direct, greu de clintit în credința lui și, în sfârșit, Iancu Lucian, colos bun, plin de tact, vorbind cumpătat, ascultînd cu răbdare, conducînd conflictul fără să lase vreo clipă impresia că are inițiativa.

Decorurile Eugeniei Tărășescu-Jianu sînt simple, sugestive, creatoare de atmosferă. Constantin Dinischiotu a dirijat spectacolul cu mîna sigură, subliniînd fără ostentație ideile, punînd în valoare poezia, demonstrîndu-și încă o dată riguroasa profesională, ca și interesul constant pentru dramaturgia contemporană.

Virgil Munteanu

