



Mihai Căfrița și Carmen Petrescu în „Somnoroasa aventură”

## TURNÉE ÎN CAPITALĂ

### TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

Graficul activității teatrelor noastre variază în fiecare stagiu, cotele colectivelor urcă și coboară în funcție de nenumărați factori, un teatru, însă, se dovedește constant: scena Tineretului din Piatra Neamț. Acest colectiv restrâns, considerat echipă, deși coechipierii se schimbă necontenit, se confruntă deschis cu întreaga noastră mișcare teatrală, prezentându-se, anual, Capitalei. Și în acest an, turneul a fost un autentic moment de bucurie artistică, o sărbătoare teatrală, convingându-ne — dacă mai era nevoie — că Teatrul Tineretului reprezintă una dintre bogățiile solu-lui nostru teatral. Diferite prin opțiune repertorială, prin demers regizoral, prin formulă de joc, cele două reprezentații s-au arătat îngemănate, tulpini crescute diferit din-te-o rădăcină comună, pe care ne-am obișnuit s-o numim concepție, program teatral. Ce anume îl caracterizează?

Printre multe altele, exigență repertorială, apel la certe valori literare, preluarea clasici-lor într-o lectură liberă și, adesea, creatoare, cultivarea atentă a piesei originale, lansarea unor titluri în premieră absolută, repunerea în circulație a unor serii de mult neju-cate; modelarea unui stil specific, de o vi-guroasă teatralitate, spectacolele (cele mai re-prezentative!) fiind, îndeobște, rezultanta gîndului regizoral și a profesionalismului ac-toricesc. Originalitatea este trăsătura domi-nantă — o originalitate de substanță, care a devenit marca de fabricație a celor mai bune montări „made in Piatra Neamț”, deși pater-nitatea regizorală diferă dela un titlu la altul. Se face simțite aici, cu valoare exem-plară, un veritabil spirit animator, o gîndire colectivă și o responsabilitate împărțită, fac-

torii de decizie fiind, totodată, și cei de exe-cuție, cu toții, deopotrivă, proprietari și be-neficiari ai muncii lor.

## ■ SOMNOROASA AVENTURĂ

de Teodor Mazilu

Înceamă, în primul rînd, întîluirea unei noi generații de interpreți și de spectatori cu dramaturgia în cheie majoră a lui Teodor Mazilu, inițiativă, principal, valoroasă. Nicolae Scarlat, regizor cu o personalitate din ce în ce mai marcată, tenace în finali-zarea opțiunilor sale repertoriale, invitat la Piatra Neamț, a realizat aici o montare re-marcabilă; el a înscris în propriu-i paima-res o performanță, iar publicului, și mai ales tinerilor spectatori, le-a oferit bucuria cunoașterii unei pagini care-și are impor-tanța ei în literatura dramatică a deceniului șase.

Data premierei: 7 aprilie 1978.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Sceno-grafia: VASILE JURJE.

Distribuția: DRAGOȘ PASLARU (Gherman); CARMEN PETRESCU (Gabriela); EUGENIA BALAURE (Cleo); GHEORGHE DĂNILĂ (Oga-ru); MIHAI CAFRIȚA (Manole).

Piesa nu e dintre cele mai bune serii de teatre ale lui Teodor Mazilu, el însuși de-clara cîndva „...ceea ce-i lipsește *Somnoroasei aventuri*, în ciuda temei impunătoare, este tocmai melodia ei unică”, iar altundeva mărturisea că „obsesia procedelor” folosite aici constituie „un păcat de tinerete”. Montarea ne convinge, însă, de viabilitatea atacului satiric la adresa imposturii, a vidului moral, a „ficăloșiei sincere”, într-un cuvînt, de ne-știrbita actualitate tematică a piesei, izbutind să o valorizeze într-o nouă structură tea-trală. Nicolae Scarlat a găsit „melodia uni-că”, aceea care trece prin toate compart-imentele operei. Le-a reunit savant într-o supratemă, urmărit meticolos și cu ferve-re, a stabilit un cod, spre satisfacția specta-torilor, avizați de semnele propuse. Un joc distanțat și lucid, într-o complicată creștin-dă cu sala, un joc cu actori și cuburi (de-corul, spiritual, e semnat de Vasile Jurje), o reprezentație pretins naivă, în care tipurile și șabloanele birocrăției, ale minților funcțio-nărești, ca și aventurile unei pasiionalități ri-dicole, se amestecă, rece și calculat. Rămă-mintării și toate accentele ei, matematice

distribuite, trimit la o inteligență lecție de morală. O lecție de morală pe măsura discursului dramatic sever și trist, ce denunță frenezia buimacă a personajelor maziilene în căutarea „absolutului”; și o prelegere, într-o superioară ținută regizorală, despre cîteva modalități ludice. Aparent cu ușurătate, în gag, cu ironie subțire, vicleană, ce presupune referiri implicite la un fond de cunoștințe familiare publicului, la ticurile de mass-media asimilate în comun, se persiflează prostul-gust, kitsch-ul ca mod de viață: parec în glumă, în joacă, dar extrem de grav, de serios și de adînc, se încredințează trăirile neautentice, subcultura existentă în perimetrul vieții noastre, se denunță falsele relații cu „natura și cultura”, fătărnicia sentimentelor.

Vădite sînt seriozitatea muncii cu actorul, pedagogia subtilă în obținerea rezultatelor scontate, deși distribuția nu corespunde pe de-a întregul cerințelor complicate și sarcinilor dificile, impuse interpretilor de factura specială a dramaturgiei lui Mazilu. Poate și de aceea, marile momente ale montării nu stau pe umerii vreunui actor anume, ci se găsesc în jocul și în joaca tuturor interpretilor, în relațiile polisemantice pe care le stabilesc între ei, și cu „mediul ambiant”, creînd și distrugînd, cu bucurie feroce, construcțiile din cartoane, cutiile, ambalajele, n-parentele care acoperă, care ascund adevărul, esențele — adică metafora integratoare a acestui pamflet.

**Nevestele vesele:** Virginia Rogin și Eugenia Balaure



## ■ NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR de Shakespeare

reprezintă un mare *show*, un splendid divertisment, realizat într-o stare de grație colectivă. Un spectacol *de grup*, unde culoarea, muzica și dansul, cuvîntul și mișcarea, actorul și decorul, fuzionează pentru a transmite, cu maxim impact vizual și impuls emoțional, senzația unei participări frenetice la un joc special, la un mister teatral modern. Ganavaua dramatică, literatura acestui frumos spectacol, care seamănă cu un musical, dar este altceva, îi aparține lui Shakespeare. Nu e, oare, firesc? Pedanții cîrtesc, tradiționaliștii s-au supărat, exegeții au obiectii, dar, în ciuda lor, foarte talentatul, inventivul și cultivatul regizor care se numește Alexandru Tocilescu a luat *Nevestele vesele din Windsor*, a citit această operă cu ochii generației sale, și a construit — împreună cu pictorul François Pamfil, compozitorul Nicu Alifantis, coregraful Doina Andronache Mibăescu și creatorul colectiv actoricesc — o reprezentație exemplară pentru puterea teatrului de a aduce oamenilor bucurie. Pledoaria pentru libertatea de interpretare a operei shakespeareene au făcut-o, de mult, înșiși compatrioții marelui Will; chiar așa se intitulează un studiu, din anul 1930, semnat de Lascelles Abercrombie, și am amintit altul, foarte recent, publicat în martie 1978, sub semnătura lui Charles Marowitz, cu titlul semnificativ, „Eliberați-l pe Shakespeare, închideți-l pe belfer”. Această libertate are în spectacol semnul plus, convingîndu-ne că și ala noastră de regie a produs un nou schimb, care alătură talentului, cultură teatrală, criterii, idei și fantezie și aduce scenei o binevenită infuzie de vitali-

**Falstaff** (Cornel Nicoră), înconjurat de slujitorii săi (Ion Muscă, Florin Măcelaru și, în plan secund, Mircea Bibac)



tate. Cum arată, deci, *Nevelele vesele din Windsor*, singura Lui comedie scrisă în proză, rapid, inspirată din realitatea imediată, la comanda fermă a Elisabetei, dornică să arate Curții noi isprăvi, de-ale lui Sir John Falstaff? Afirmînd, cu îndreptățită dezinvoltură, că o comedie shakespearceană se poate juca în orice spațiu, dacă are culoare și lumină, Alexandru Tocilescu și François Pampil — fericeită alianță de fantezie scilipitoare și de gîndire plastică — ne-au propus un *spectacol total*, aducînd la rampă, în limbajul acestui sfîrșit de secol XX, un eșantion din societatea de consum a zilelor noastre. Cadrul e mobil, se modulează și e modelat de actori, care, sub ochii noștri, îl creează și îl metamorfozează; un cadru, parecă, fluid, alunecos, schimbător, în care fixe se mențin doar două semne, două metafore, una lirică, alta grotescă, precum e și comedia shakespearceană.

Data premierei : 8 aprilie 1978.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU

Scenografia : FRANÇOIS PAMPIL

Muzica : NICU ALIFANTIS.

Distribuția : CORNEL NICOARĂ (Falstaff); MIHAI CAFRIȚA (Fenton); CORNELIU DAN RORCIA (Shallow); CONSTANTIN GHENESCU (Slender); VALENTIN URITESCU (Ford); GHEORGHE DĂNILĂ (Page); PAUL CHIRIBUȚĂ (Caius); EUGEN APOSTOL (Evans); EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Hangiul); GHEORGHE BIRĂU (Bardolph); FLORIN MĂCELARU (Pistol); ION MUSCĂ (Nym); MIRCEA BIBAC (Robin); DRĂGOȘ PĂSLARU (Simple); RADU VOICESCU (Rugby); VIRGINIA ROGIN (Doamna Ford); CARMEN PETRESCU (Doamna Page); RALUCA ZAMFIRESCU (Anne Page); EUGENIA BALAURE (Doamna Quickly); TATIANA IONESI, GEORGETA CACEV-SCHII (Fetele vesele de la han).

Preluîndu-și, amuzați, personajele, actorii le-au găsit tuturor corespondențe. Satirizarea multor năravuri, întreprinsă pe la 1590, și-a aflat un prelungit ecou într-o spirituală parodie a citorva dintre miturile și mitologiile Occidentului. În acest bîlci al deșertăciunilor, cu indivizi aidoma celor ce pot fi întîlniți azi în Picadilly Circus, se vestejește cu veselie, dar și cu un usturător sarcasm, ca și pe vremea elisabetanilor, nerușinarea moravurilor, se persiflează minciunile și convențiile unui sistem perimat. Translația situațiilor, adaptarea lor devin o permanentă și fertilă sursă de haz. Realizatorii ne conving că, prin intermediul cuplurilor Ford și Page, prin mijlocirea lui Shallow, Slender și a faimoasei doamne Quickly, putem să recunoaștem portretele-robot ale civilizației superindustriale și să ne amuzăm pe scama

vedetelor topurilor internaționale, a snobismului elitar, a sportului de paradă, a stupidității publicitare etc. Împănăt cu referințe culturale (excelente, parodiile unor tablouri celebre), plin de aluzii ironice, prin costumele ce merită o analiză semiotică, spectacolul își câștigă, însă, substanța printr-un gînd mai profund, un gînd shakespearcean, printr-o întorsătură dramatică neașteptată. Fiindcă, după cascada întîmplărilor vesele și după năstrușnicile cîntate și dansate în partea întîii, brusc, registrul montării se schimbă. Partea a doua, tristă, gravă ca un sonet de Shakespeare (de fapt, sonetele deschid și închid reprezentația), dezvăluie grozăvia crudului joc consumat și înfioară prin umanitatea omului Falstaff. Odată căzută masca bufonului, monumentalul cavalier al poftelor lumești, *senex* și *parasitus* Falstaff, pedepsit la simbolicul stejar al lui Ilerne, ne înspăimîntă. Prin ochii lui, aiot-întelegători și mîhnîți, realizăm și noi cumplita, nepăsătoare cruzime a lumii. Cornel Nicoară dă deplină adîncime dramatică acestui antologic moment, chemîndu-ne spre un final îngîndurat, în tăcerea adîncă, despre care dulcele prinț spunea că exprimă Restul...

*Nevelele vesele din Windsor* nu este doar un musical, ci un spectacol shakespearcean.

O întrebare; uităm, oare, ce rol covîrsitor are muzica în opera lui Shakespeare? Muzica evocată, chemată în cele mai felurite împrejurări, prezentă în cele mai multe piese, invocată pentru a ne revela o lume magică? Tinerii creatori din Piatra Neamț au intuit această funcție catalizator dramatică, catartică, și nu s-au înșelat.

E nedrept să-i numim pe interpreți, pe cei ce-au dat deplina strălucire reprezentației, abia în finalul rîndurilor noastre. Adjectivele nu-și au locul și nici rostul. Din nou s-au impus talentele cunoscute, de atîtea ori confirmate, ale lui Cornel Nicoară, Eugenia Balaur, Valentin Urtescu, Gheorghe Dănilă, Eugen Apostol, Corneliu Dan Borcea, Carmen Petrescu, Florin Măcelaru, Constantin Gheneșcu, Paul Chiribut, Ion Muscă, Gheorghe Birău, Mihai Cafrița, Radu Voicescu. Ei s-au dovedit aceiași serioși profesioniști, actori totali, proteici în măști, receptivi la idei, impunînd prin știința dansului, a cîntului, a dicției, a improvizatiei, a pantomimei, prin ușurința cu care se transpun în personaj și se distanțează de el, conform tuturor cerințelor școlii de la Piatra Neamț. Li s-au alăturat acum alți tineri, alți absolvenți, valorificîndu-și din plin talentul și formația : Drăgoș Păslaru (remarcabil în ambele montări, purtînd cu dezinvoltură imperturbabila mască a mazilianului Gherman și obrăzarul candid al clovnului alb shakespearcean), Virginia Rogin, Raluca Zamfirescu, Eugen Cristian Motriuc.

Mira Iosif

TEATRUL MIC

## NEBUNA DIN CHAILLOT

de Jean Giraudoux

Data premierei : 9 iunie 1978.

Regia : SILVIU PURCĂRETE. Scenografia : ADRIANA LEONESCU. Versiunea românească : F. BRUNEA-FOX.

Distribuția : OLGA TUDORACHE (Aurélié); LEOPOLDINA BALĂNUȚĂ (Constance); TATIANA IEKEL (Gabrielle); RODICA TAPALAGĂ (Joséphine); CARMEN GALIN (Irma); MIHAI DINVALE (Pierre); NICOLAE POMOJE (Președintele); ANDI ȘTEFĂNESCU (Baronul); VISTRIAN ROMAN (Remizierul); JEAN LORIN FLORESCU (Prospectorul); NICOLAE ILIESCU (Surdo-mutul); VASILE NIȚULESCU (Canalagiul); DAN CONDURACHE (Cântărețul și jonglerul); MITICA POPESCU (Gunoierul); SO-RIN MEDELENI (Martial); CONSTANTIN DINESCU (Sergentul); PETRE MORARU (Comisionarul); ION CIPRIAN (Negustorul de șireturi); NICOLAE IFRIM (Salvatorul); FLO-RIN VASILIU (Agentul sanitar); ANDREI CODARCEA (Domnul scîrbos); VASILE PUPEZA (Un domn aiurit).

Teatrul Mic pune punct programului repertorial al acestei stagiuni cu o premieră de un interes deosebit : *Nebuna din Chaillot*. Fiindcă ne aflăm la sfîrșitul sezonului teatral și fiindcă vorbim despre Teatrul Mic, să subliniem că acest colectiv s-a impus prin cel puțin trei merite. Iată-le : numărul mare de premiere (mai mare ca al multor teatre, cărora nu forțele artistice le lipsesc), calitatea ridicată a repertoriului (ultima premieră la care am asistat e încă un argument), valoarea spectacolelor prezentate (și, implicit, valorificarea optimă a marilor talente de care dispune acest teatru). Toate acestea fac din

Teatrul Mic fruntașul stagiunii care se încheie, iar meritele sale ar ieși mai puternic în evidență, dacă și celelalte teatre bucureștene, altădată, la rîndul lor, fruntașe, serioase și harnice, altădată ambițioase, și-ar fi respectat tradițiile, reputația și angajamentele asumate.

Acestea sînt, însă, probleme care depășesc cadrul strict al unei cronici, și, dacă le-am pomenit, am făcut-o pentru a da glas, în continuare, unei nemulțumiri mai vechi și încă nouă : ce, cît și cum jucăm din repertoriul universal ? Cum asimilăm cultura altor popoare ? Cîtă inițiativă avem, cîtă cutezanță avem, cîtă exigență avem și, la urma urmei, cîtă cultură avem ?

Iată, teatrul francez, parte însemnată a teatrului universal, cît îl cunoaștem și prin ce reprezentanți ai săi ? Il jucăm pe Molière, ne reamintim, în sfîrșit, de Racine, rar de tot apare un Marivaux, Jean Cocteau e și el prezent, cînd și cînd — lista se încheie. Unde e Corneille, unde e Victor Hugo, unde e Musset ? Unde sînt Balzac, Anatole France, Jules Renard, Romain Rolland, Jules Romains, Alfred Jarry sau, mai spre zilele noastre, Camus, Sartre, Beckett ? — ca să pomenesc doar nume care stau în capul listei și pe care teatrele le ignoră de ani și ani, substituindu-le un Labiche, un Feydeau, un... Pierre Chesnot. Cum să nu aplauzi aлегerea și reprezentarea unei piese de Giraudoux, fie ea și *Nebuna din Chaillot*, căruia, din păcate, generațiile tînere nu-i cunosc decât (dar cît ?) *Ondine* și *Războiul Troiei nu va avea loc* ? ! Pentru că *Nebuna din Chaillot* s-a prezentat ultima oară acum mai bine de douăzeci de ani, *Amphitryon* '38 a căzut răsunător, iar *Intermezzo*, *Siegfried*, *Tessa*, *Electra*, *Judith* sînt ignorate. Cum să nu adăugăm meritelor recunoscute acestui teatru și pe acela de a fi ales în repertoriul său o piesă înclîntătoare, de o nobilă frumusețe, a cărei versiune românească rivalizează cu originalul, într-atît înclîntă replicile tîlmăcite cu subtilitate, spirit, suplețe, strălucire, eleganță și culoare, de F. Brunea-Fox ? E o restituire așteptată, chiar dacă poziția noastră filozofică ne îndeamnă să stabilim limitele concepției lui Jean Giraudoux despre lume. Sigur că nu forțăm lucrurile și, deci, că nu pretindem lui Giraudoux — mai cu seamă cu această piesă — să ne dezvăluie calea spre înlăturarea oamenilor capitalului de pe pozițiile unui gînditor revoluționar, sigur că înțelegem prea bine că nu lumea trăzniților necăjiți din vechile cartiere — Chaillot, Passy și

Saint-Sulpice — este cea care va stăvilă acțiunile distrugătoare ale oamenilor de afaceri. Giraudoux a riscat, aventurându-se pe teritoriile unei realități prea dure pentru a fi tratată doar cu mijloacele blindei și superioarei lui ironii. Ar fi nedrept să pretindem operei sale altă structură decât aceea care ne-a rămas, ar fi stingaci, din partea noastră, să vedem în *Nebuna din Chaillot* altceva decât o metaforă, prin care Giraudoux exaltă ființa umană, puritatea ei funciară, dorința ei de a trăi liber, puterea ei de a învinge prin dragoste, dreptul ei de a visa. Dar nici nu ne putem opri să descifrăm sursa insatisfacției noastre în imaginea nebuloasă, care ni se propune, a societății moderne, în revolta anarhică, dementială, prin care se consumă actul de asanare socială.

Cu acestea, să revenim la ideea inițială, salutând apariția pe afiș a acestei piese, prin spectacolul cu care Teatrul Mic lansează un regizor — Silviu Purcărete — și relansează câteva dintre vedetele sale — Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Tatiana Iekel și Rodica Tapalagă.

Tinărul regizor a descifrat cu inteligență piesa și este evidentă dorința lui de a dezvolta direcțiile satirice conținute, în felul cum închipuie grupul de afaceriști, în felul cum distribuie accentele grotești, în felul cum privește universul fantast, halucinant, al „nehunilor”. Favorizat de excelențele decoruri ale Adrianei Leonescu și de subtilitatea cu care luminează totul Titi Constantinescu, Silviu Purcărete creează o imagine de ansamblu cu totul remarcabilă, din care reținem cu satisfacție scene de o mare forță de sugestie, într-un joc nuanțat al clar-obscurului, cum ar fi sfatul de taină al comunității subterane. Regizorul pare mai puțin convins de puterea de fascinație a cuvintului, el dă o mai redusă importanță replicilor, al căror aparent joc gratuit ascunde ascuțimea gândirii autorului, neîntrecut în a filtra, în a distila verbul, astfel că o parte din poezie se pierde, cum s-a și întâmplat cu admirabilul monolog al Irinei. Dar aceasta este o stingăcie a debutului, deși tinărul regizor ar fi trebuit să știe, studiind epoca, opera, autorul, că Giraudoux a însemnat, pentru teatrul francez, încununarea tendinței de a da supremație cuvintului pe scenă, de a reconcilia, prin dramaturgie, literatura cu teatrul.

Am admirat, încă o dată, colectivul acestui teatru, omogen în structura lui și divers prin personalitățile artistice. Olga Tudorache face o adevărată creație în rolul nebunei înțelepte și nefericite, depășindu-și condiția obișnuită, renunțând la unele dintre mijloacele sale și înfățișând-o pe Aurélie nimbă

de o poezie stranie. Leopoldina Bălănuță este admirabilă în Constance, nebuna hulpă cu glas dogit. Nu mai puțin de admirat sînt Tatiana Iekel și Rodica Tapalagă, pentru compozițiile pe care le realizează. Carmen Galin are candoare, puritate și grație, dar nu are destulă gravitate și profunzime. Remarcabile portrete realizează Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Jean Lorin Florescu, Vasile Nițulescu și Dan Condurache, portrete în linii sigure, cu umor și cu o precisă distribuie a accentelor grotești.

O hotărîtoare contribuție la portretizarea personajelor, la definirea lor, o au costumele concepute de Adriana Leonescu. Muzica lui Adrian Enescu subliniază cu rafinement ideile.

Virgil Munteanu

## TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

### ELEGIE

de P. Pavlovski

Data premierei : 8 aprilie 1978.

Regia : MIHAI BERECHET. Decorurile : MIHAI TOFAN. Costumele : CONSTANTIN RUSSU. Versiunea românească : TUDOR STERIADE și CĂLIN FLORIAN.

Distribuția : GEORGE MOTOI (Ivan Sergheevici Turgheniev); CEZARA DAFINESCU (Maria Gavrilovna Savina).

Dacă motoarele n-au răpus, în cele din urmă, caii, dacă televiziunea n-a răpus (încă !) spectacolul teatral și cinematografie, telefonul a răpus, fără putință de înviere, străvechiul gen literar care e cel epistolar. Dezvăluind uneori (precum corespondența lui Cicero sau Alecsandri) o personalitate surprinzător diferită de cea îndeobște cunoscută din activitatea literară sau politică, sau, dimpotrivă (precum corespondența lui Proust sau a celor doi Caragiale), confirmînd-o în tot ce are ca mai intim și original, scrisorile scriitorilor au constituit întotdeauna, pentru cititorii lor de mai tîrziu,



Cezara Dafinescu  
și George Motoi



surse nu numai de cunoaștere, dar și de savuroase delicii, înrudite cu cele ale lecturii istoriei arcașe. După înflorirea, din timpuri mai vechi, a romanului epistolar, iată că, de la o vreme, specificitatea de dialog a acestui gen a început a-i ispiti mereu mai stăruitor și pe dramaturgi; așa se face că, vorbind numai de scenele noastre, am putut asista la piese cu două personaje, precum *Dragă mincinosule* (corespondența lui Bernard Shaw), ba chiar cu un singur personaj, precum *Conversație în casa von Stein...* (corespondența lui Goethe), spre a fi poftiți, acum, la o nouă dramatizare a unui schimb de scrisori.

Corespondenții sînt, de rîndul acesta, Turgheniev și o actriță, Maria Savina, un Turgheniev pășind în al șaptelea deceniu de viață și o frumoasă, sensibilă, nepermis de tinăra Maria Savina. Dinspre partea ei, „jocul” începe cu un sentiment de admirație aproape filială, propice apropierii sufletești și confidențelor, care au constituit, adesea, terenul fertil unde a încolțit, mai tîrziu, dra-

gostea; e ceea ce francezii au numit cîndva „amitié amoureuse”. Dinspre partea lui, a celui mai echilibrat, a celui mai clasicist dintre marii clasici ai literaturii ruse, toate aceste sentimente, gata-gata să evolueze spre o iubire imposibilă și absurdă. Își găsește un făgaș, într-o splendidă estompare de factură romantică, într-o bemolizată tandrețe, sublimîndu-se în ipostaza pe care un Paul Gêrardy a fixat-o ea pe o exergă la volumul său de versuri: „De m-ai iubi și de te-aș iubi, cum te-aș mai iubi!”. Dialogul dintre ei și ea e tot timpul înecunat de o aură de liliac delicat, de discret lirism, într-atîta încît, în finalul primului act, care e și momentul de vîrf al acestor însușiri ale spectacolului, așteptam parcă blindul acela fluture care, precum în Galsworthy, să vină să i se așeze pe umăr scriitorului nostru, acolo, sub un copac, în această „Vară tîrzie a unui Turgheniev”.

Riscurile dramatizării unui schimb de scrisori sînt importante, atît pentru autorul textului, cît și pentru echipa de interpreți:

lipsa, de pe scindurile scenei, a faptului dramatic, substituit, precum în partiturile mesagerilor din teatrul antic, de povestirea faptului, după ce acesta s-a consumat, fi obligă pe autor (regizor, actori) la o superioară măiestrie, dacă superioară trebuie să fie măiestria oricărui evocator, față de cel care, „ca la teatru“, îți dă iluzia că participi nemijlocit la desfășurarea acțiunii. Bunul profesionalism al lui Mihai Berechet a biruit, în mare parte, această dificultate, izbutind să ne țină treaz interesul aproape tot timpul spectacolului și izbutind, mai ales, să creeze acea atmosferă generală de înaltă înaltă artistică, de care vorbeam mai sus. Dacă, elegant și cu o nobilă economie de mijloace încadrat în aceste coordonate, i-am reproșat, totuși, lui George Motoi o anumită mono-tonie, la modul „lamentos“, nu-i datorăm nici chiar toate elogiile Cezarei Dafinescu, în încercările ei de a crea o Maria Savina dulce ca un nostalgic vis de tinerețe. Dar ce frumos a îmbrăcat-o Constantin Russu! Să se fi gândit el, oare, la marele Mateiu, când a imaginat superba pălărie a Savinei dinspre finalul actului doi, acel „chapeau Virot embaumé de roses roses“?

Radu Albala

## TEATRUL GIULEȘTI

# SERENADĂ TÎRZIE

de Aleksei Arbuzov

Data premierei: 6 aprilie 1978.

Regia: GETA VLAD. Decorurile: arh. PETRE PĂDUREȚ. Costumele: DANIELA CODARCEA. Versiunea românească: SONIA FILIP.

Distribuția: PAUL IOACHIM (Gusiatnikov Konstantin); DANA COMNEA (Iulia Nikolaevna); ATENA DEMETRIAD (Nina Leonidovna); ASTRA DAN, IARODARA NIGRIM (Raisa Alecsandrovna); TRAIAN DÂNCEANU, ION PAVLESCU (Erast Petrovici); ANDREI FINȚI, GELU NIȚU (Frederik); TATIANA OLIER (Sasenska); CONSTANTIN COJOCARU (Markar); MUGUR ARVUNESCU (Mitea Hrustikov); RODICA MANDACIIE, ANA TROFIN (Alia).

Teatrul Giulești ne propune o piesă de Arbuzov, nu în premieră mondială — cum s-a încumetat Naționalul bucureștean, în 1976 — ci apelînd la un text bine rodat al

prolificului dramaturg sovietic, binecunoscuta *Serenadă tîrzie*, care a interesat, de la început, nu numai publicul moscovit.

Cît de actuală este, în 1978, *Serenadă tîrzie*? Sigur că întrebarea pare a nu-și avea rostul, fie și numai pentru simplul fapt că piesa a fost scrisă după 1960. Oricum, Arbuzov nu scrie niciodată doar despre și pentru adevărurile etern umane, în sine. Tentația pieselor side la expresia socială a timpului în care trăiește nu este numai un pretext. Deși nu-i este străină recuzita teatrală a tuturor timpurilor, reeditînd, uneori, situații comice și melodramatice consacrate, Arbuzov este interesat de problemele omului care construiește comunismul și, evident, din societatea sovietică. Mai mult, elanul personajelor sale, ireversibil și molipsitor, definește un mod de existență concret, bine conturat și de alte condeie viguroase ale literaturii sovietice contemporane. Stepă ru-sească nu apare în *Serenadă tîrzie*, dar atmosfera ei specifică, infinitul generos al cîmpiei, ca și lirismul folclorului rus par să străbată, ca izvoarele subpămîntene, sufltele și caracterele personajelor sale. Această amprentă a melodramelor lui Arbuzov o anume culoare, în care poți recunoaște nu numai o epocă și un stil, ci și, mai ales, un popor. Pe scenă evoluează intelectuali sovietici de azi, ei sînt foarte tineri sau, dimpotrivă, au traversat experiențele cele mai grele, între care al doilea război mondial, cu tot ceea ce a însemnat el. Iată o familie excentrică, de muzicieni, un fel de „insulă“, care, duminică, ridică punțile de legătură cu restul lumii, dar în care funcționează ritualurile strict contemporane ale ședințelor, luărilor de cuvînt etc. Contaminările sociale au pentru Arbuzov valori relevante: socialul a pătruns definitiv în viața intimă a individului, chiar dacă el trage zăvoarele locuinței particulare și scoate din priză radioul și televizorul, edictînd „o zi a liniștii totale“.

Dar modalitatea melodramatică estompează coliziunile grave, acestea rămînînd în subtext. Personajele sînt capabile de reacții romantice; situațiile au umor. Iată de ce *Serenadă tîrzie* poate stîrni și risul, dar umbrît de izbucnirile dramatice ale realității.

Sesizînd toate aceste particularități ale textului, regizoarea Geta Vlad a procedat cu inteligență, vizînd un spectacol „Arbuzov par lui mîme“, o montare fără re-interpretări și intervenții în structura literară. De aici, și meritul deosebit al direcției de scenă, care, readucînd în discuție respectul față de creația autorului, polemizează, implicit, cu moda adaptărilor. Orice abatere de la acest principiu conținea riscul de a prezenta povestea, eventual lacrimogenă, a unei femei care descoperă prea tîrziu greșeala grea a unui pas aventuros, făcut cîndva, și valoarea neprețuită a sotului, pe care l-a părăsit în favoarea altui bărbat, mai „afirmat“ în societate. Spectacolul Getei Vlad păstrează, însă, echi-



Scenă din spectacolul „Serenadă tirzie”

librul între densitatea sensurilor piesei și legile, neperimate, ale melodramei. Și, aceasta, cu o distribuție, realmente, meritorie. Subliniem valoarea distribuției, nu pentru a înșira nume prestigioase, ci pentru a evidenția cum se cucerește armonia spectacolului, dacă primul pas, distribuția, este făcut în cunoștință de cauză. Fără nici un actor nepotrivit, *Serenada tirzie* de la Teatrul Giulești se definește, mai întâi de toate, ca un spectacol profesional.

Triunghiul Dana Comnea-Atena Demetriad-Paul Ioachim ar putea fi verificat printr-o „teoremă a lui Pitagora” actoricească. Cele trei partituri sînt atent coordonate, fiecare dintre ele, executată cu entuziasmul și cu tristețea necesare, cu naivitatea și cu înțelepciunea pe care le pretinde textul. Dana Comnea își asumă, cu maturitate, personajul (actrița Iulia Nikolaevna maschează dezamăgirea aventurii ei cu savantul ce i-a devenit al doilea soț și speră recucerirea primei iubiri; eșuînd, rămîne, totuși, cu bucuria de a fi descoperit că viața nu i-a refuzat rolul de mamă). Este un rol dificil, singurul discontinuu, este adevăratul rol al „serenadei”. În timp ce toate celelalte personaje își păstrează neschimbate caracterele, Iulia Nikolaevna trăiește un fel de mutație; în gîndirea ei se petrece o ultimă, tirzie, dar fundamentală schimbare, care înseamnă negarea unui drum și descoperirea altuia. Dana Comnea se dăruie personajului cu o fidelitate aparte, începînd cu aerul de rusoaică discret sentimentală, convinsă de dreptul fiecărui om de a înlîni fericirea, evocînd, cu o anume maiestate, participarea la războiul pentru apărarea patriei, sperînd, în fine, în propria sa recuperare.

Atena Demetriad, prezentîndu-ne o fată pe cale de a deveni „bătrînă”, a șarjat cu o spontaneitate demnă de invidiat, ca, dealtfel, și Paul Ioachim, în rolul visătorului tată-mire Gusiaticov Konstantin. Constantin Cojocaru se dovedește în continuare un actor cu conștiința profesionalității, Makar al său integrîndu-se în contextul spectacolului.

*Serenada tirzie* de la Giulești pledează pentru vigoarea instrumentală clasică ale regiei.

**Paul Tutungiu**

## TEATRUL „ION CREANGĂ”

### „DUBLU B”

### două piese de Bertolt Brecht

Data premierei : 10 mai 1978.

Regia : YANNIS VEAkis. Scenografia : ANDREI BOTH, LIA MANȚOC. Muzica : JOHNNY RADUCANU. Versiunea românească : FLORIN TORNEA.

Deși cam neașteptată, opțiunea Teatrului „Ion Creangă” pentru două piese mai puțin cunoscute ale lui Bertolt Brecht se înscrie într-o preocupare mai veche, de diversificare a structurii repertoriului și a registrului interpretativ, care a dat pînă acum unele rezultate. Alegerea e judicioasă, pentru con-



întâlnit politic al lucrărilor și pentru caracterul de sinteză al tratării, ambele reprezentând capitoare-cheie din dramaturgia autorului, cînd problemele social-politice acute și contradicțiile ideologice îl solicitau cu precădere în compunerea unor „eseuri” dramatice (*Versuche*), un mod de a ilustra, prin formule diverse și succinte, o teză cu precizie adresă politică. Este epoca frământată și contradictorie de după primul război mondial, cînd în Germania capitalistă se produceau răsturnări și ciocniri de tendințe premergătoare apariției nazismului, cînd în luptele pentru putere și pentru orientarea politică a societății se înfruntau fracțiuni incapabile să zădărnicească ascensiunea funestă a militarismului, care a dus la eșecul istoric și la drama umană din primul măcel mondial. În aceste condiții, se dezvoltă mișcarea muncitorească germană, lupta proletariatului capătă sens și maturitate prin acțiunile dirijate de Partidul Comunist, se propagă ideile revoluționare marxiste. Deși, în primii ani, nu a fost legat direct de acțiunile mișcării comuniste, Brecht e legat ideologic, prin obiectivitatea critică a interpretării fenomenelor, și, indirect, prin participarea sa la realizarea unui teatru de o fermă expresivitate militantă.

## EXCEPȚIA ȘI REGULA

Distribuția : **BORIS PETROFF** (Omul de afaceri) ; **MIȘU ANDRE-ESCU** (Căluza) ; **GABRIEL IENCEC** (Hamalul) ; **TUDOR HEICA** (Hangiul) ; **NICOLAE SPUDERCA** (Judecătorul) ; **ANCA ZAMFIRESCU** (Nevasta hamalului) ; **CONST. BIRLI-BA** (Șeful caravanei) ; **GHEORGHE CRĂCIUN** (Politistul A, Asesorul II) ; **MARIUS TOMA** (Politistul B, Asesorul I).

Ceea ce viza, îndeosebi, acest teatru al autorului care nu împlinise nici treizeci de ani, era necesitatea obiectivă de a înțelege fenomenul alienării umane în condițiile capitalismului. În acest sens, scrie, în 1919, *Tobe în noapte*, evidențiind diferențele în antagonismele sociale, doi ani mai târziu, *În jungla orașelor*, ilustrînd sentimentul înstrăinării într-o societate a banului și a inegalităților, în 1928, *Opera de trei parale* și *Un om = un om*, aceasta din urmă marcînd, într-o satiră la adresa colonialismului, procesul demontării mecanismului uman potrivit interesului de clasă și al transformării individului în contrariul său, într-un alt eu, care-l neagă pe primul. În 1930, serie *Excepția și regula*. Care e demonstrația? Într-o societate care încurajează crima, crima e o regulă, iar excepția, o expresie a nerespectării acestei

conduite generale. Un act în două momente, primul moment ilustrînd drumul care poate duce la crimă. Un negustor se grăbește să ajungă înaintea altora la Urga, un loc unde au fost descoperite mari zăcăminte de petrol, pe care dorește să le exploateze. E însoțit, pe acest drum prin deșert, de un hamal și de un ghid. Cum drumul în necunoscut devine primejdios, datorită solidarității care se poate naște între cei doi însoțitori, negustorul îl înlătură pe ghid, renunțînd la serviciile lui, și pornește mai departe numai cu hamalul. Dar și de hamal îi e frică, știe că acesta nu-l simpatizează, din pricina eforturilor la care a fost supus, și, știind toate astea, îl suspectează, îl terorizează. Într-un moment de solidaritate sinceră din partea hamalului, cînd acesta îi întinde un bidon cu apă pentru a-și potoli setea care-l mistuie, negustorul se sperie, crede că bidonul e o piatră cu care celălalt ar vrea să-l ucidă și trage în bietul om, socotindu-se în legitimă apărare. Ce ar fi, deci, primul moment? O demonstrație simplă a drumului către alienare, impus de interesul și de poziția de clasă. Al doilea moment se petrece la tribunal și constă în judecarea negustorului. Nevasta hamalului îl acuză, ghidul dovedește, cu bidonul găsit la locul faptei, că intențiile hamalului erau de parte de a fi criminale, un judecător atent înregistrează motivațiile părților și probele. S-ar părea că va da o sentință dreaptă, proba fiind convingătoare în această privință. Dar Brecht generalizează, nu pune în discuție faptul, ci sistemul, și dă o dovadă elocventă a felului cum se pot răstălmăci cele mai simple gesturi omenești într-un context social anacronic, unde omul îl exploatează pe om. Negustorul e achitat, crima lui e socotită legitimă, deoarece în condițiile deosebirilor de clasă nimic nu ar părea mai firesc decît intenția de răzbunare pe care ar trebui s-o aibă cei ca hamalul, pentru felul cum au fost exploatați.

## DANSEN

Distribuția : **BORIS PETROFF** (Negustorul de porci) ; **GABRIEL IENCEC** (Străinul).

Dacă prima lucrare mai păstrează conturul geometric al demonstrației, cea de-a doua, prezentată acum în premieră pe țară, *Dansen*, scrisă în 1938, e o expresie sintetică, pe un fond de farsă tragică, a însușirii despotice a fascismului, a invadării de către hitlerişti a unor țări pașnice, ca Austria și Cehoslovacia. E incriminată credulitatea, e vizată naivitatea oarbă a acelor popoare, și a acelor forțe, care au mai putut acredita ideea unui pact cu nazismul, a unui

contract de viațire și supraviețuire. E relevantă parabolic, prin relația dintre un pașnic Negustor de porci și Străinul, aservirea, subjugarea totală a acestor națiuni, și a acestor ființe, de către cercurile expansioniste fasciste, pentru care crima — favorizată de o interpretare juridică tendențioasă, după cum am văzut — devine un instrument încorporat politic, un element oficial de acțiune. Din acest punct de vedere, cele două lucrări se completează ea drumul de la cauză la efect, de la demonstrație la implicație, virulența celei din urmă fiind sever concentrată pe efectul anihilării umane de către o asemenea forță oarbă, barbară, care nu mai înstrăinează, pur și simplu, ci desființează.

Cum spuneam, alegerea e bună, pentru conținutul politic al lucrărilor și pentru caracterul mai succint, sintetic al tratării dramatice, versiunea românească oferită de Florin Tornea punând expresiv în valoare cadentele severe ale verbului brechtian, tonul și adresa lui agitatorică. E de presupus că orice altă lucrare, cu desfășurare mai complexă, n-ar fi servit intențiile, îndreptățite, de explorare a unor registre diverse. Cel puțin deocamdată. Nici aceste două partituri mai simple nu prilejuiesc un examen revelatoriu, deși cadrul și contextul montării, asigurate de regizorul Yannis Veakis, scenograful Andrei Both și Lia Manțoc, muzica lui Johnny Răducanu creau premise potrivite. În luări mari, spectacolul are claritate și concizie. Pe scena goală, câteva elemente sugerează locurile de joc și dau fluentă acțiunii. Actorii au intervenții corecte în momentele de comunicare colectivă, jocul lor e economic, în celelalte momente. În scena procesului, se obține o senzație de tensiune prin fondul confruntării, se creează acel moment de suspens care poate deruta, înaintea verdictului, prin solicitudinea cu care este primită proba de adevăr omeneș în balanța dreptății. Poate că aici, în special aici, Boris Petroff (Omul de afaceri), Mișu Andreescu (Căluza), Anca Zamfirescu (Nevasta hamalului) și Nicolae Spudercă (Judecătorul) au fost cel mai aproape de tonul relatării, au transmis ceva din sensurile grave ale întâmplării dramatice. Dar nu și în celelalte momente, când nici Boris Petroff, actor înzestrat pentru registre variate, nici tânărul Gabriel Ienece, în general, apt pentru un joc nuanțat, nu au găsit tonul și măsura care să îmbine expresivitatea simplă cu luciditatea strictă a demonstrației. E. în evoluția lor, un stil încă greoi, comunicarea nu se stabilește precis, iar pașii sugestiei nu dobîndesc ecou. Poate că nici regia n-a insistat prea mult asupra acestui aspect, poate că un cuvînt și-a spus și graba; dar, dacă e cert că aceste inițiative sînt necesare, e tot atît de cert că necesară e și valorificarea exigentă a resurselor profesionale ale ansamblului.

**C. Paraschivescu**

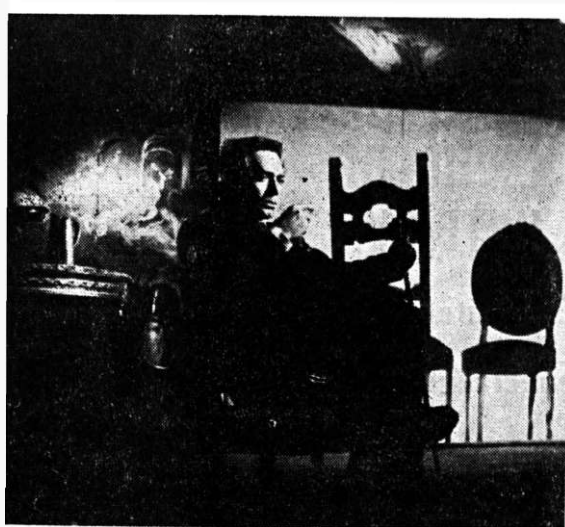
**TEATRUL „NOTTARA”**

## **PAGINI DIN „CRAII DE CURTEA-VECHE”**

**de Mateiu Caragiale**

**Spectacol de Al. Repan**

Pornită, de la început, de la apogeu, de acolo, unde, numaidecît după apariția „Crailor...”, au situat-o, aproape fără excepție, toate condeiele critice ale vremii, în frunte cu Perpessicius, Cioculescu, Streinu, (în cele din urmă) Lovinescu, G. Călinescu, ca să nu mai vorbim de poetul Ion Barbu; cunoscînd, apoi, la un moment dat, un scurt, dar brusc declin, cînd slova mitească e nevrednică ținutului la același stîlp al infamiei cu poezia lui Arghezi, cariera operei lui Mateiu Ion Caragiale suie curînd, din nou, în stîmna Cetății: unui timid tiraj de cîteva mii de exemplare din „Craii...”, în 1957, îi urmează, în 1965, tirajul de artilerie grea (100 000 ex.) al valoroasei colecții B.P.T. și apoi, una după alta (întîi-l, dar, pe Mateiu, făcînd „succes de casă”), edițiile din 1968 (aceasta, în „Lyceum”, destinată tineretului școlar!), din 1970, din 1972; o ediție în limba sîrbă (1967) și una în limba germană (1968), apărute la București, îl pun la îndemîna unei bune părți a naționalităților conlocuitoare, iar o scriitoare franceză de origine română face să apară, în 1969, la Lausanne, o versiune în limba franceză a aceluiași roman. Articolele, eseurile, referirile critice se înmulțesc și ele, direct proporțional, fiecare critic din generația tînără sau din cea care se poate, deja, numi astăzi „de mijloc” socotînd de a sa datorie, parcă spre a compensa, chiar cu asupra de măsură, eclipsa de care vorbirăm mai sus, să-și adauge, cu mai mult sau mai puțină chemare, cu mai mult sau mai puțin „cucernică” osîrdie, prinosul la „minunata tîmplă de icoane ce o migălise, în tinerețe” încă, vechea generație de exegeți mitești, singuri cutezători a se îndepărta oarecum de la obștescul encomion rîmînînd, alături de însuși Șerban Cioculescu, (sau năprasnic împotriva lui!), Alexandru George, sau (împotriva mai tuturor) regretatul Ovidiu Cotruș, fără a cărui monografie nu mai este îngăduită astăzi rostirea nici unui cuvînt „cu privire la Mateiu Caragiale”. Astăzi, fără îndoială, „se poartă” Mateiu, și nici un intelectual care a trecut, măcar o dată, în zbor planat, măcar peste



Alexandru Repan

o pagină, două din „Craii de Curtea-Vechă” nu se va încumeta să nu proclame că „orișicât, Mateiu Caragiale e dragut, are părțile lui”. Așa stînd lucrurile, nu e de mirare că admiratorii săi actuali n-au întîrziat să bată la poarta celui mai acaparator, celui mai tiranic, celui mai contemporan medium contemporan: televiziunea. Remarcabil, atunci, în 1970, mi se pare, a fost că la tînrul regizor Stere Gulea „biruit-au gîndul să lase nescrișă”, să lase, adică, nematerializată, neconcretizată în imagini, ficțiunea „Crailor...”: *Sub pecetea tainei* s-a numit spectacolul TV și, astfel, „sub pecetea tainei”, ca o gingașă, dar penetrantă sugestie, a rămas evocarea unei lumi ce nu se lasă văzută, ce nu se lasă pipăită altfel decît cu ochiul minții.

Mărturisesc că, atunci cînd Teatrul „Notara” ne-a invitat la un spectacol Mateiu Caragiale, am avut o strîngere de inimă: nu vedeam deloc întruchipate în ființă personajele mateine, căci, pe cît de lesne e de ecranizat, de transpus pe scenă (atunci cînd nu e, de-a dreptul, o scenetă în proză) opera tatălui, pe atît se împotrivește, în ciuda uriașei ei forțe dramatice, „comedia umană” a fiului, expunerii la „lumina crudă a unei lămpi”, mai ales cînd aceasta are wattajul „luminilor rampei” sau ale ecranului. O a doua, plăcută, surpriză (prima fiind însăși întîlnirea numelui lui Mateiu Caragiale în actuala stagiune bucureșteană) am încercat-o ghicind din programul de sală că „dramatizarea” nu va fi o „dramatizare”, cu intrigă, personaje, costume, ostași, curteni, popor, ci mai degrabă un „recital Mateiu Caragiale”, susținut de actorul Al. Repan, elegantul ac-

tor care ne-a lăsat o bună impresie în Regele dintr-un prea puțin elogiat și prea puțin jucat *Hamlet*, căruia i-a izbutit un interesant Cantemir, într-un film mai degrabă discutabil, un recital Mateiu Caragiale, așadar, precum un recital Eminescu, sau Arghezi, susținut de cutare maestru al artei scenice, precum un recital Chopin, Beethoven, susținut de cutare virtuoz solist.

Din păcate, însă, bucuria surprizelor plăcute s-a oprit aci, făcînd degrabă loc unei imense, copleșitoare tristeți. Principalul mijloc de comunicare (dacă nu și „unealta de seducere”!) fiind, de bună-seamă, limba, ne-au izbit dureros numeroasele, gravele, inadvertențe față de text. Și, dacă, ținînd seama de efortul considerabil, vrednic de toată lauda, făcut de actor pentru a memoriza un atît de întins text de proză (mult mai dificil de reținut, se știe, ca și versurile albe, decît un text de poezie), nerezat de nici o replică, dacă, zic, ținînd seama de acest efort aproape eroic, am fi trecut cu vederea unele inevitabile (la primul spectacol!) „bilbe”, ca „Sambașucu” (în loc de *Sumbasacu* — tatăl lui Gorică), unele inevitabile memorizări greșite, ca „ostași” (în loc de *sutași* — ai lui Domițian și Decie), nu ne-au putut, în schimb, lăsa indiferenți denaturări ale textului, provenind fie din necunoașterea unor ziceri (bea ce-i da „de” gură, în loc de *la gură*; cu banii „ce-i” ținea, în loc de *cel ținea*) sau obiceiuri uitate (huidume și namile rupînd „cîntarul de la Sfîntu-Gheorghe”, în loc de *cîntarul la Sfîntu Gheorghe*, fiindcă nu e vorba de piața bucureșteană cu acest nume, ci de o veche datină ca, de ziua cînd se prăznuiește acest sînt — 23 aprilie — să se împodobească cîntarele cu ramuri de salcie și oamenii să se cîntărească), fie din neînțelegerea textului însuși, precum „cel mai frumos dintre veacuri avea să asfințească... avea să strivească și să cadă pradă nimicirii” (în loc de *să strivească* — să moară, adică), sau: „Marea... Verde și vajnică, avîntîndu-se spumegînd către cerul căruia îi era frică” (în loc de *căruia îi e frică*!), și, mai eu seamă, a strălucitoarei sale eufonii, căci dacă tot „bîlbă” poate fi rostirea „fiară capie” (în loc de *capie* — ed. Perspicius chiar tipărește accentul, dar actorul are, precum o dovedește și selectarea nesemnificativă a textelor critice din rebarbativa „conferință” preliminară izvorînd din megalofane, o cunoaștere recentă a textului, și nu din cele mai bune ediții), ce mai poate fi stîlcirea aceluia „cel mai frumos și mai sugestiv din versurile în proză — cum îl numește același editor — pe care-l desprindem ca pe un blazon de noblete, o emblemă grăitoare, purtînd în silabele lui ecouri și miraj” pentru întreaga atmosferă a romanului-poem, învalta floare de tropice, din care aromește tot timpul *visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile*, ei bine, ce poate fi, decît mutilare a superbului octonar trocheic, rostirea împiedicată, degradantă: „vi-

sul galeș al Floridei..." Atâtea cite altele, care ne-au izbit auzul, că doar n-am urmărit lectura cu „partitura” în mină...

Cu un asemenea „bagaj” matein, ce putea rezulta din operația de antologare a textului — căci orice lectură de „pagini din” implică o lucrare de selectare, de profund discernământ, astfel încît acel mallarméan „ne fût-ce que pour vous en donner l'idée”, să fie unul într-adevăr reprezentativ, cu organice semnificații? Ce cunoaște, așadar, spectatorul, cititorul neavizat, din eroii lui Mateiu, la spectacolul cu pricina? În afară de biografia lui Pirgu, într-adevăr generos antologată și truculent rostită, stîrnind hotele de ris ale galeriei, nimic din personalitatea într-adevăr „luciferică” a lui Pașadîa și Pantazi, nimic din congruențele lor ieșiri din scenă (care se încrustează indelebil în acea simfonică ataraxie finală, cu Pena zăcînd, „întinsă cuviincios pe o rogojină”, și cu „craii pierzîndu-se în purpura asfințitului”), nimic din caldele acolde de simpatie pe care autorul le acordă, totuși, Mimei și Titei, prezentate aici doar în părțile lor „negre”, nimic din toate acestea și din multe altele nu răzbate pînă la noi. Iar sărmana Pena Corcodușa, așa cum o află omul din stal, e doar o biată harpie etilomană, care, după ce rostește niște cuvinte murdare, moare pe rogojină, cu o luminare la căpății. Nefericită Pena, cu „fermecul” ci de ființă „mai mult eiudată decît frumoasă”, care „îi stă în ochi, niște ochi mari, verzi-tulburi, lături de pește, cum le zice românul, genați și sprîncenați, cu privirea cam rătăcită”, i-a fost dat ca, după ce a fost o dată traumatizată și ucisă moral de „istoria ei de dragoste, și nu de toate zilele... cu Leuchtenberg Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului... în ființa căruia se răsfrîngeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești”, să fie încă o dată ucisă, prin sîngeroașă extrapolare a acestui întreg, opulent, profund semnificativ episod, să fie încă o dată ucisă, în efigie, de un alt adorator, am zice mai degrabă un „mal-amant”, deopotrivă de faldnic, deopotrivă de chipes, deopotrivă de bine intenționat, dar deopotrivă prefăcut în trista unealtă a unei sumbre ursite, care în loc să slujească, pauperizează, opăcește, pocăltește și strălucirea cea fără de preț a giuvaerului matein.

Și, astfel, un apreciat actor ca Alexandru Repan s-a lăsat ispitit de miresmele tari și amăgitoare ale luxurianței „Crailor...” și, ucenic destoinic și pătimaș, dar insuficient de iscusit, de călit, de mitridatizat, a căzut răpus de otrăvurile ei insidioase și necruțătoare. Într-o luptă atît de inegală, laudă celui învins. Ce mai putem spune altceva „în chestia unei aberații”?

Radu Albala

## TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Două premiere pe afișele Naționalului craiovean : piesa *Ecaterina Teodoroiu* de Nicolae Tăutu a văzut lumina rampei aici, în stagiunea 1958—1959, și a fost montată, ca și acum, de Valentina Balogh, iar *Fulgerul negru* de Nicolae Florin Ionescu constituie pretextul unui spectacol-lectură destinat cadrului restrîns de reprezentare și... receptare. Numitorul comun este formula adoptată de autori, și aceea a voievodului Vlad al III-lea, zis Țepeș ori Dracula, figură proeminentă a istoriei noastre, în cuprinsul întunecatului Ev Mediu, personalitate în jurul căreia s-au țesut, în contemporaneitate și, cu deosebire, în posteritate, legende cu un conținut, cel mai adesea, mistificator.

## ■ ECATERINA TEODOROIU

de Nicolae Tăutu

„Zvelt, sublocotenentul de pe Jiu / Își ascundea ieri părul sub chipiu, / N-avea pămînt, nici vii și nici grădini... / De țară o legau ieri rădăcini. / Simțeam de-atunci, din crîncenul război / Că va trăi alături, lungă noi, / Că va trăi la noi în regiment / Acest tovarăș sublocotenent !” Epitaful caligrafiat de Nicolae Tăutu sintetizează spiritul evocării dramatice ; acumulînd date esențiale din biografia Cătălinei, fiică de țărani neînstăriți din Vădeni-Gorj, autorul încearcă o desprindere de modelul impus de documentul scris și de tradiția orală, prin proiectarea acestui destin de excepție în luminile măritoare ale eternității. Exponentă a generației de sacrificiu (îngrată, Atropos i-a oprit firul vieții la 23 de ani), Ecaterina Teodoroiu trece în istoria națională drept unul dintre simbolurile luptei pentru neamîrnare. În întimitatea aceleiași ființe se armonizează virtuți morale de cea mai pură extracție, pe care personajul dramatic le descoperă (și le suprăciitează, uneori cu înabilitate). De reținut, din suma propriilor sale adevăruri, acela care definește convingerile eroului, creator de istorie : „Moartea ține un minut, dar rușinea, o viață-ntreagă”, erou capabil să-și asume, în mod absolut, destinul patriei.

În rolul Cătălinei, Mihaela Arsenescu a depășit scăderile de tensiune ale textului, împlinind, printr-un joc nuanțat, un personaj complex, cu o identitate artistică distinctă; fără să evite „întîlnirea” cu prototipul, actrița și-a propus să îmbine dramatismul „stării de front” cu poezia răscolitoare a întrebărilor și răspunsurilor vîrstei, luînd, pe rînd, chip de „diavoliță”, neînfricoșată în fața plumbului, de „soră” împărtaşind durerea răniților, de logodnică a sublocotenentului Pănoiu (Dan Werner).

La conflictul ireductibil, care angajează forțe militare, se adaugă acela dintre adevărații apărători ai libertății pămîntului — Cătălina, Colonelul Dobre Vlad (Iancu Goanță), caporalul Drăghici (Lucian Albanezu) etc. — și „patriotarzii” care acceptă ideea ocupației — maiorul Moruzi Raul (Valeriu Dogaru), soția sa (Maria Ciochină-Goanță), Prințesa Ghica (Marina Bașta), Prințesa Mavrodin (Leni Pințea-Homeag), conflict soluționat în favoarea celor ce gîndesc că „singurul pămînt și singurele vite sînt brațele” lor și se întrecă „de ce-i trebuie calicului război?” Fiecare dintre interpreți s-a achitat — cum se spune — de sarcinile rolului.

# ■ FULGERUL NEGRU

de Nicolae Florin Ionescu

Data premierei : 11 mai 1978.

Regia : GETA TOMESCU. Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.

Distribuția : VASILE COSMA (Judecătorul) ; CONSTANTIN SASSU (Profesorul) ; PAVEL CÎSU (Cronicarul) ; DAMIAN OANCEA (Vlad) ; VALENTIN MIHALI (Oprea) ; ILEANA SANDU (Tudora) ; MINERVA D. AIURELIU (Mama Tudorei) ; TANȚA NICOLAU (O femeie) ; EMIL ROROGHINĂ (Ologul Ciomag) ; PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Albu) ; ILIE GHEORGHE (Cazan) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Dateu) ; REMUS MĂRGINEANU (Bratu) ; LUCIAN ALBANEZU (Catavolinos) ; MIRCEA HADIRCA (Căpitanul Boldur) ; PETRE ILIESCU-ANATIN (Un tirgoveț) ; ANGHEL POPESCU (Un breslaș, Solul, Ștafeta, Un turc) ; VALERIU DELAKEZA (Tilharul) ; CONSTANTIN FUGAȘIN (Un povestitor).

Data premierei : 27 mai 1978.

Regia : VALENTINA BALOGIL. Scenografia : VASILE BUZ.

Distribuția : MIHAELA ARSENEȘCU (Ecaterina Teodoroiu-Cătălina) ; IANCU GOANȚĂ (Colonelul Dobre Vlad) ; DAN WERNER (Sublocotenentul Pănoiu Gheorghe) ; VALERIU DOGARU (Maiorul Moruzi Raul) ; MARIA CIOCHINĂ-GOANȚĂ (Alicia Moruzi) ; NAE GH. MAZILU (Majurul Stavrat Vasile) ; CONSTANTIN FUGAȘIN (Tudor Stavrat) ; RADU NEGOESCU (Sergentul Nicolae Teodoroiu) ; ANCA LEDUNCA (Sabina) ; MIHAELA ARSENEȘCU (Mioara) ; MARINA BAȘTA (Prințesa Ghica) ; LENI PINȚEA-HOMEAG (Prințesa Mavrodin) ; LUCIAN ALBANEZU (Caporalul Drăghici) ; DAMIAN OANCEA (Fruntașul Nichita) ; ANGHEL POPESCU (Caporalul Tase) ; VLADIMIR JURAVLE (Soldatul Balaban) ; ILIE GHEORGHE (Otto Weib) ; EMIL BOZDOGESCU, MIRCEA HADIRCA, VALENTIN MIHALI (Johann, Karl, Peter) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Soldatul Ion) ; PETRE ILIESCU-ANATIN (Un soldat).

Autorul *Logodnicilor Sucevei* — piesă aflată cîteva stagioni pe afișul Teatrului „V. I. Popa” din Bîrlad — imaginează un proces de reabilitare, în ideea că „acei care ascund adevărul istoric neagă numele viitorului”. Obiectul procesului — cu personaje numeroase, plasate în secolul al XV-lea, cîteva inventate, contemporane nouă — îl constituie „cazul Dracula”, atît de viu disputat în cercurile științifice, dar și de amatori de senzațional, dispuși să dea credit „basmelor și povestirilor” ticluite de un oarecare cronicar neamț, informat „după ureche”. Mobilul recursului — gravele „vicii de formă și de fond” privind persoana voievodului Țării Românești, Vlad Tepeș, a cărui biografie este, prin progresul cercetărilor, pe cale de a fi reconstituită, în liniile ei reale.

Pe scurt : și Povestitorul, și Profesorul, și Judecătorul, alături de Tudora, logodnică, de Oprea, mina dreptă a Domnului ș.a. — susțin, printr-un raționament complex, purtat în spiritul logicii nespeulative, faptul că Vlad al III-lea era, pe lîngă un neînfricat luptător („pentru țară și popor”), un ferm apărător al cinstei și al dreptății, și nicidecum un „diavol”, minat de plăcerea de a înălța „păduri de țepi”, de a organiza genocide, de a instaura, prin cohorta „nelegiuirilor”, un climat de suspiciune și de teroare. „Vampirul”



se sprijină pe cei mulți, încrezător în „viața bună” meritată de țara care „astăzi cere sacrificii”; de aceea, apelează la unirea tuturor fraților „de la mare pînă la mic”. El se dovedește, însă, a fi un „visător”; i-o spune, dealfel, Albu, capul boierimii circotașe, revoltate de nesupunerea voievodului față de înalta Poartă. Un visător care caută în jur „un pic de demnitate”, dorind să întemeieze o vatră a cinstei și a muncii rodnice. „În mine e durerea” — replică domnitorul celor ce-i reproșează uciderea a sute de mii de indivizi; „nu oameni, ci țilhari” — adaugă el — au cunoscut judecata țepii, precizînd trădătorilor că „diavolul” trebuie căutat „nu în afară, ci în ei înșiși etc., etc.

Spectacolul-lectură semnat de Geta Tomescu (cu o scenografie sumară și costume de stradă) are darul să trezească interes, mai ales pentru subiectul dezvoltat. Teatru-document. *Fulgerul negru* ar fi putut, cu o mai subtilă întrebuintare a spațiilor de joc, să treacă rampa la publicul larg.

**Victor Bibicioiu**



**Gina Nicolae și Dumitru Pîslaru**

## TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

# ROSMERSHOLM

de Ibsen

Data premierei : 6 mai 1978.

Regia : GHEORGHE MILETINEANU. Decorurile și costumele : DAN JITIANU și DANIELA CODARCEA.

Distribuția : DUMITRU PÎSLARU (Johannes Rosmer) ; GINA NICOLAE (Rebekka West) ; MIHAI STOICESCU (Kroll) ; CRISTIAN PIRVOIESCU (Ulrik Brendel) ; GHEORGHE MOIDOVAN (Peder Mortensgard) ; ELENA ACIU, ANA CRISTI (Madam Helseth).

O sarcină de lăudabilă ambiție profesională și asumă Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, inserînd în repertoriul său *Rosmersholm*, pagină definitorie pentru creația ibseniană, tulburătoare dramă în care politicul, socialul, eticul, psihologicul compun, cu egală pondere, o construcție dramatică densă, tensionată.

Pe scena brăileană, Gheorghe Miletineanu are imaginat un spectacol echilibrat. Lectură limpede și exactă a textului. Ideile funda-

mentale sînt decupate cu grijă, urmărite în dezvoltarea lor, deznodămîntul decurge firesc, la capătul unei demonstrații coerente. Spectacolul ne propune nu o redimensionare, ci o exactă dimensionare, o ordonare a problematicei piesei ; pe aceasta se bazează meritele montării, de aici vine și un defect al său — explicitarea uneori excesivă, ușor didacticistă.

O contribuție substanțială în realizarea transpunerii scenice revine cadrului scenografic semnat de Dan Jitianu și Daniela Codarcea. Casa Rosmerilor este un spațiu perfect delimitat, rupt parcă de lumea din jur, totul este aici ordonat, prea ordonat, totul „arată bine”, dar lipsește amprenta vieții reale. Mobilele, podeaua, tablourile au un luciu stins, o patină, nimic nu trădează, la suprafață, zbuciumul unor existențe ; florile din glastre nu reușesc, nici ele, să tulbure ordinea, să însuflețească aerul de la Rosmersholm.

Dumitru Pîslaru construiește personajul principal cu luciditate, fără compasiune în considerarea slăbiciunii, a labilității sale sufletești ; actorul reușește să reliefeze expresiv îmbinarea de generozitate și egoism, superficială însuflețire a unei ființe adînc minate de pasivitate. Aceași citire atentă, distanțată, a datelor eroinei, este definitorie și pentru linia interpretativă aleasă de Gina Nicolae. Este meritoriu refuzul de a construi personajul în cheia maleficului, efortul de a armoniza trăsături contrarii, împlinirea unei

personalități. Laconic, dar precis în caracterizare, este Mihai Stoicescu; mult prea înclinat spre șarjă, Cristian Pirvulescu; Elena Aciu și Gheorghe Moldovan realizează două roluri încadrate tonului general al spectacolului, fără a depăși, însă, figurarea datelor prime, cele mai evidente, ale personajelor.

**Cristina Dumitrescu**

## TEATRUL DE NORD DIN SATU. MARE — SECȚIA MAGHIARĂ

# AZILUL DE NOAPTE

de **Maxim Gorki**

Data premierei : 22 februarie 1978.  
Regia : FERENC KOVÁCS. Scenografia : ÁRPÁD KEMÉNY.

Distribuția : ANDRÁS VÁNDOR (Kostiliiov) ; ILDIKÓ BOKOR (Vasilisa Karpovna) ; ZSÓKA DÁLNOKY (Natașa) ; IVÁN DIÓSZEGHY (Medvedev) ; SÁNDOR BENCZÉDI (Vaska Pepel) ; IVAN DENGVEL, ANTAL KOC SIS (Klești Andrei Mitrici) ; PIROSKA NYIREDI (Anna, soția lui) ; EMMA ELEKES (Nastia) ; IZA NAGY (Kvașnia) ; BÁLINT KISFALUSSY (Bubnov) ; MIKLÓS TÓTH-PÁLL (Baronul) ; ÁLAJOS ACS (Satin) ; FERENC ROÉR (Actorul) ; ISTVÁN TÜRÜK (Luka) ; JÓZSEF CZINTOS (Gitsucit) ; GYULA ANDRÁS (Tătarul) ; FERENC SZÉLYES (Alioșka) ; ISTVÁN SZUGYICZKY (Ofițerul de poliție) ; ISTVÁN BALÓGH (Polițaiul) ; DOBOS KATI, ZOLTÁN FULÖP, IMRE KISS, ATTILA TOMPA (pensionari ai azilului).

(ține lui Árpád Kemény) l-a ajutat în mare măsură. Textul sună clar, este rostit cu atenția cuvenită pentru reliefaarea amănuntului semnificativ, grupurile sînt aranjate cu vizibil interes pentru compoziție. Anumite alunecări spre naturalism reprezintă devieri de la linia sobră propusă (de pildă, scena de dragoste Vasilisa-Vaska Pepel). Actriță experimentată, Emma Elekes (Nastia) își pregătește, timp de trei acte, marea scenă din ultima parte a piesei, adăugînd gesturi și acțiuni semnificative pentru definirea personajului; dar nu poate evita, în cele din urmă, anumite accente stridente. Asemenea note umbresc, pe alocuri, și compozițiile, altminteri, interesante, ale lui Ferenc Boér (Actorul) și Miklós Tóth-Páll (Baronul). În schimb, Alajos Acs (Satin) rostește replica direct, simplu, chiar cu o anumită sobrietate, iar Iza Nagy (Kvașnia) este de un firesc exemplar. Precizia cu care Bálint Kisfalussy își compune personajul (Bubnov), linia dură imprimată de Antal Kocsis rolului Klești sînt certe reușite în interpretare. Se mai remarcă, în numeroasa distribuție, András Vándor (Kostiliiov), Piroska Nyiredi (Anna), István Török (Luka), Gyula András (Tătarul). Mai puțin nuanțată, evoluînd doar pe două coordonate, senzualitatea și asprimea, Ildikó Bokor (Vasilisa) ; Sándor Benczédi (Vaska), liniar într-un rol ce oferă actorului reale posibilități. Unilaterală este și interpretarea Zsóka Dálnoky.

Spectacolul de ținută, *Azilul de noapte* semnalează, totuși, cîteva hiatusuri în stilul unitar ce caracteriza altădată colectivul sătmărean.

**Mihai Crișan**

Colectivul sătmărean ne propune o nouă lectură scenică a *Azilului de noapte*. Este cert că textul n-a pierdut nimic din ceea ce poate trezi interesul spectatorului contemporan; dimpotrivă, montări recente i-au descoperit profunzimi nebanuite și inedite valențe teatrale.

Regizorul Ferenc Kovács avea suficiente „modele” pentru a-și căuta un drum propriu, evitînd ceea ce s-a mai făcut și ceea ce este depășit; în bună parte, încercarea lui a reușit. Un spațiu de joc generos, cu elemente frumos construite (scenografia apar-

