

CRONICA SPECTACOLELOR

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

ACEȘTI NEBUNI FĂȚARNICI

de Teodor Mazilu

Data premierei : 22 iunie 1978.
Regia : CRISTIAN HADJI-CULEA.
Scenografia : DOINA SPIȚERU.
Distribuția : PETRU CIUBOTARU
(lordache) ; CORNELIA GHEORGHIU
(Camelia) ; LIANA MĂRGINEANU
(Silvia) ; FLORIN MIRCEA (Adam) ;
IOAN CHELARU (Dobrișor) ; GHEOR-
GHE MARINCA (Sublimul) ; VALE-
RIU RORU (Bărbatul cu capul în
nori) ; GELU ZAHARIA (O lichea în-
tîrziată).

Ne-am deplasat la Iași pentru a vedea re-
editarea scenică a uneia dintre lucrările re-
prezentative ale dramaturgiei lui Teodor Ma-

zilu, dramaturgie, o vreme, evitată, iar cînd-
va interpretată unilateral, pe filiația teatrului
absurdului, în jurul căruia s-au făcut multe
speculații. O etichetă care pune o amprentă
convențională asupra unei opere și o poate
ține, o bucată de vreme, departe de cuve-
nita aprofundare.

La un moment dat, cam prin partea a
doua a spectacolului, am avut impresia că
se dezvăluie adevărata natură a partiturii in-
terpretate : un text politic, un pamflet poli-
tic de o virulență actuală extraordinară !
Iată cheia citirii exacte a textului, într-un
context schimbat, contextul zilelor noastre,
cînd nu ecourile unor curenți și ale unor
tendințe cataloghează un fapt de artă, ci
realitatea, în complexitatea și în devenirea
ei dialectică. Da, *Acești nebuni fățarnici* e în
primul rînd un text politic, pentru că nu
modalitatea parabolică și paradoxală în care
e scris dă cheia înțelegerii sale, ci esența
registrului comic. Întreaga poveste a „nebuni-
lor fățarnici” e o expresie a *neintegrării*,
caracterul de pamflet privește tocmai *rupe-
rea* intenționată a *condiției individuale de
condiția socială* și totul vrea să spună, spu-
ne, de fapt, cit de jalnică și dezumanizatoare
e o asemenea inadvertență, pentru că omul
se împlinește numai cu condiția integrării,
în contextul realizării vocației sale sociale.
Altfel, e exclus din real, ia calea aristofa-
nescă, a „norilor” sau a „păsărilor” grotești,
de care ridem și pe care le satirizăm cu
pornirea sănătoasă a îndreptării lucrurilor.
A naturii lucrurilor. S-a discutat prea mult

despre apartenența dramaturgiei lui Teodor Mazilu la teatrul absurdului; dar nu asta e problema dramaturgiei sale și nu doar atât trebuie văzut din ea, pentru că atunci nu mai putem face distincția dintre expresia grotesc-parabolică a pieselor sale și cea a pieselor bătrînului Aristofan, care se folosea de aceleași mijloace, fără a avea de unde să știe de curentele secolului 20.

Un pamflet politic, deci.

Exagerăm, cumva ?

În partea a doua a spectacolului, cînd acțiunea (cu multe trimiteri la realitate) se desfășoară „în biroul lui Iordache“, la locul de muncă, am avut rezerve față de tonul interpretării, nepotrivit cu fondul confruntării dintre cele două personaje, Iordache și Dobrișor, cu sensul cuvintelor și atitudinilor lor. Moment important în structura piesei, moment care implică și explică mecanismul ruperii, al despărțirii, piesă cu piesă, a insului de natura sa, de esența sa. Moment revelatoriu — dramatic și estetic. Dacă-l joci urmărind logica acestei demonstrări, obții și tonul și elocința semnificațiilor pamfletului. Cu o anumită detașare și morgă. Cu autoritatea celui ce, inconștient, emite aberații, convins că exprimă o poziție intransigentă față de destin, destinul pe care și-l semnează singur. Dacă joci numai efectele acestei demonstrări, motivația personajelor rămîne ascunsă, neînțeleasă, neexplicată, iar drumul lor pînă aici, ca și de aici încolo, echivoc. Semnificațiile, multiplele semnificații politice contemporane, se pierd. Comicul oscilează între aforism și aluzia cu „bătăie scurtă“. E ceea ce s-a întîmplat, din păcate, în partea a doua a spectacolului ieșean, cu interpreții Petru Ciubotaru și Ioan Chelaru, care au eșuat într-un registru ieftin, banal, fără nuanțe, fără a ierarhiza ideile, într-un joc zgomotos, neliniștit, incert, care n-a putut să le definească poziția. De aici, tonul și limitele spectacolului. Regizorul Cristian Hadji-Culea n-a urmărit esența, atât de actuală, a piesei, ci a rămas la stratul ei aforistic, vizînd imagini și semne care schițează o linie caricaturală, dar nu se integrează într-un ansamblu decis, dirijat, în cadrul căruia ar contura ceva coerent. El n-a citit piesa în context actual; a interpretat-o prin prisma ecourilor altui context.

Acțiunea scenică se petrece într-un ou. Lăsăm la voia fiecăruia să desprindă înțelesurile semnului, pentru că, în ceea ce ne privește, el ne-a stimulat efectiv fantezia (scotîndu-l propriu structurii comice a piesei, ca și vîzduhul pentru păsările lui Aristofan sau crengile copacului pentru „rățoi“ lui Ciprian), dar ne-ar fi imposibil să alegem

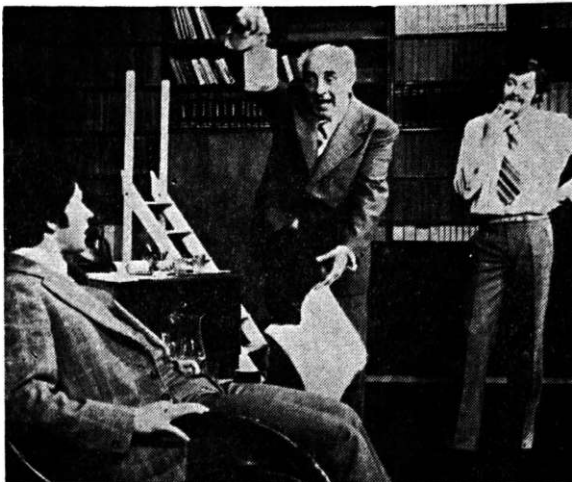
o explicație anume. În interiorul acestui ou se află și interiorul real al lui Iordache, sau, să-i zicem noi, interiorul moral, înghesuit și auapoda, și cerul cu stele, și perspectiva citadină ș.a.m.d. Coaja oului se desprinde, ca într-un balet, cînd protagoniștii o iau pe calea „absolutului“, și imaginea plastică a oazei paradisiace e una dintre cele mai savuroase din cîte se pot imagina, cu portocali care se apleacă grațios peste universul fad al personajelor, fad și pustiu, ca și albul cearșafului de sub care apar și pe care se mișcă, în această zonă de imponderabilitate umană. Dealtfel, aici și jocul actorilor e savuros, creînd, poate, cel mai expresiv moment al parabolei și cel mai apropiat de sensurile piesei, prin tonalitatea rostirii — și prin gesturile încetinite ale tuturor — Cornelia Gheorghiu, Liana Mărgineanu, Ioan Chelaru, Petru Ciubotaru și bubuitul de tunet al apariției lui Valeriu Bobu, „bărbatul cu capul în nori“, care caută mereu Cîmpina, ca un leit-motiv al desincronizării. În celelalte momente, de „interior“, se pedalează prea mult pe meschinăria spațiului; Cornelia Gheorghiu și Liana Mărgineanu izbutesc să creeze două prototipuri ale femeii fatale, una care distruge moralul bărbaților, alta care reface moralul, pe linii caricaturale inspirate alese și cu o bună știință a efectelor scenice. Dar năvala lor în universul îngust al eroului, insinuantă și fatală, n-are și corespondentul de efect din partea victimei, Petru Ciubotaru desfășurînd mai mult un joc al aparențelor, îngroșat și extravagant, decît al esențelor subtile. E o victimă care se zbate asemeni unei insecte într-o plasă de păianjen, nemai-lăsîndu-ne nouă timp să înțelegem cînd, de fapt, zbaterea lui nu e expresia avîntului spre eliberare, spre zbor, ci a înrobirii conștiente, dată fiind lipsa totală a unui asemenea avînt. Interpretul se mișcă mult, se agită mult, se urcă pe scaune și pe dulapuri, dar nu izbuteste să creeze personalitatea eroului, care să-l definească în raporturile cu ceilalți și cu sine însuși. Din pricina acestei nedefiniri scenice, nici morala spectacolului nu se definește clar.

O încercare, deci. Cu reușite parțiale, actoricești și plastice (din acest punct de vedere, e foarte sugestivă scenografia Doinei Spițeru), cu accente caricaturale savuroase, cînd regizorul a fost mai aproape de conținutul scenelor (paradisul, de exemplu), dar care nu se încadrează, în cele din urmă, într-o concepție artistică actuală.

C. Paraschivescu

SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN

de D. Solomon



Carol Erdős (Filip), Cazimir Tănase (Osman), Andrei Ralea (Al)

Data premierei: 11 mai 1978.
Regia: MIHAI RAICU. Scenografia :
DELIA IOANIU.

Distribuția : ANDREI RALEA (Al) ;
CAROL ERDÖS (Filip) ; CAZIMIR
TÂNASE (Osman) ; ORTANSA PANA-
MARENCO (Ema) ; VIOLETA BER-
RIUC (Cela).

Cu „expediția în nord“ (cum o numește autorul), înregistrăm a treia variantă scenică a comediei lui Dumitru Solomon, într-o singură stagiune, și cine a avut prilejul să le vadă pe toate are posibilitatea să verifice câteva aserțiuni privind factura particulară a textului și modalitatea de a o fructifica mai bine.

Ceea ce ni s-a părut a se confirma, în primul rând, este caracterul aparte al piesei, faptul că ea nu se poate încadra rigid și categoric în specia satirei, ci atinge această specie prin câteva ascuțite elemente satirice, dar, în întregul ei, este altceva, este mai mult, sau mai puțin, mai degrabă un paradox al genului, în manieră eseistică; de aici derivă faptul că nu situațiile, nu personajele sînt importante, ci ideile, opțiunile, atitudinile fundamentale față de viață și de societate. E ceva voltairean în această scriere, simți tot timpul că scenele și acțiunea sînt dirijate de un filozof; dacă, după voia lucrurilor, ele ar fi putut să se desfășoare într-un fel sau în altul, ele se desfășoară, însă, numai într-un fel, cu intenția, precisă, a parabolii, pilduitoare pentru unele atitudini anacronice în comportamentul oamenilor, dar, mai ales, pentru efectele păgubitoare ale fanatismului, ale lipsei de măsură — mai bine zis, ale nesocotirii măsurii — și într-o direcție, și în cealaltă: exacerbară condiției sociale, în dauna integrității condiției umane (ca în cazul lui Osman); și exacerbară condiției umane, în dauna integrității condiției sociale (ca în cazul lui Al). Fiecare dintre ei e, în acest fel, un prototip de neconcordanță. Măsura e condiția devenirii.

Să rememorăm: la Botoșani a fost un spectacol incert, la Galați, o reprezentație inteligentă (la premieră !), cu subtilități aforistice, care prelungeau, inspirat, imaginea oferită de text. La Satu Mare se joacă, pur și simplu, o variantă certă, care încadrează exact datele piesei și le transmite tot exact, fără tendințe de re-încadrare într-o viziune originală, personală, dar trezind rezerve în ce privește monotonia, sau livrescul, sau inexpressivitatea unor momente. Regizorul Mihai Raicu a lucrat cu o măsură realistă verificată, a dat spectacolului partea lui de sobrietate, de lirism și de satiră, a obținut un efect sigur și corect, din păcate, nu integral și nu cu ecouri, pentru că în ritmul ascuns al acestei partituri e ceva ce se cere valorificat printr-o vervă a fanteziei, care, aici, n-a constituit obiectiv principal. Echilibrat — am zice noi. Cu suficiente momente de joc bun și de expresivitate artistică, și cu suficiente momente de joc tern și lipsit de expresivitate, în funcție de valoarea mai mult sau mai puțin scenică a respectivei părți din text. Și, totuși, un element de fantezie a existat în spectacol: decorul (o bibliotecă uriașă, cu pereți pînă la cer), imaginat de Delia Ioaniu. Să tot privești, așa, un cadru care depășește dimensiunile obișnuite și o evoluție actoricească în dimensiuni obișnuite, e ceva ce stîngherește și nu se leagă. Aici, dacă n-a fost să fie o încăpere obișnuită, e de întrebare: ce simbol a vrut să fie? Pentru că pereții aceia, care se prelungesc ca niște stînci, închid perspectiva, sufocă și dau o imagine cam persiflantă a preocupărilor protagonistului, care nu sînt de persiflat. Turnul de fildeș? E o idee. Dar, atunci, tot spectacolul ar fi trebuit axat pe ideea

existenței turnului de fildeş, în alt ton și la alte dimensiuni decât acelea naturale, curente, obișnuite, în care a fost conceput.

Dintre protagoniști, am reținut-o pe Orta Panamarenco (dealtfel, a reținut-o și juriul Festivalului de la Satu Mare, care i-a atribuit un premiu de interpretare). Ea a jucat foarte expresiv și cu multe nuanțe complementare personajul Ema, ferind-o de frivolitate sau de cochetărie, sugerind o întregire mai francă, și a unor asemenea trăsături, într-o atitudine voluntară, mai pe potrivă cerințelor firii. A jucat într-un registru studiat Andrei Ralea, interpretul lui Al, și a dovedit stăpânire a mijloacelor de expresie și destulă maturitate în definirea precisă a personajului său. A avut o evoluție bună și Violeta Berbiuc, în rolul Celei, cu prestații și cu treceri abile de la un registru la altul. Cam rigid ni s-a părut, în rolul lui Filip, Carol Erdős, prezență corectă, dar neintegrată; iar în ceea ce-l privește pe Cazimir Tânase, vom spune că aparițiile lui, în Osman, din prima parte, au priză la public, datorită modului inedit în care se însinuează personajul, dar că în partea a doua efectul începe să scadă, din pricina unor ticuri verbale și de mișcare.

Ce teatru va juca, oare, piesa, la toamnă ?

C. P

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ-NAPOCA

CAIN ȘI ABEL

de Sütő András

Premieră absolută.

Data premierei : 16 iunie 1978.

Regia : HARAG GYÖRGY. Decorurile : NAGY ENDRE. Costumele : EDIT SCHIRANZ-KUNOVITS.

Distribuția : CSIKY ANDRÁS (Cain) ; HEJJA SÁNDOR (Abel) ; DORIÁN ILONA (Eva) ; SEBŐK KLÁRA (Arabella) ; VADÁSZ ZOLTÁN (Adam).

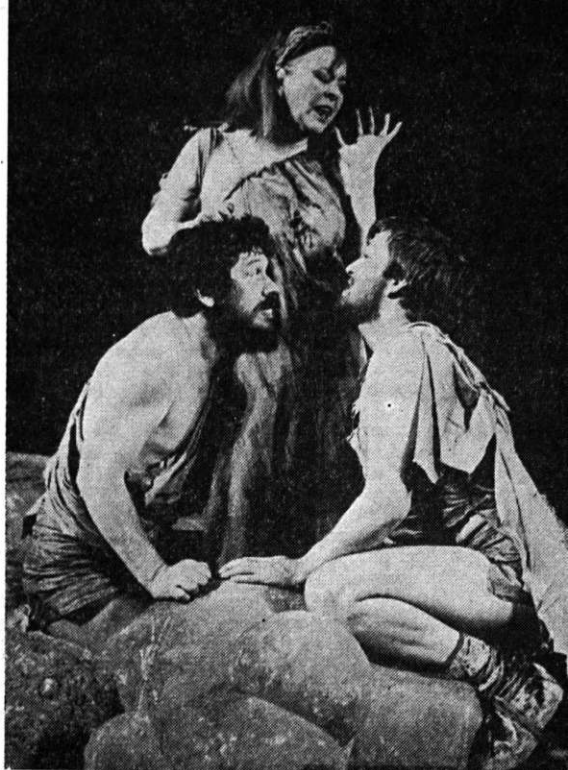
După *Floriile unui geambaș* și *O stea pe rug*, apărute într-un volum de teatru în anul 1975 și preluate imediat de scenă, *Cain*

și *Abel* (1978) pare să încheie o trilogie, în care Sütő András abordează polemic, utilizând schema unor parabole istorice și mitologice, însăși condiția existenței umane. Întoarcerea sa spre epoca medievală a Reformei și Contrareformei (în primele două) și spre un moment de închegare a primelor structuri caracterologice umane, din mitologia biblică (în cea de-a treia) — în care figurile unor Calvin, Michael Kolhaas sau Cain pot dobîndi, prin exemplul protestului lor, valențe simbolice, general valabile pentru ideea dialectică a angajării omului dintotdeauna, în raport cu probleme vitale, ca sensul dreptății, al puterii, al libertății sociale etc. — spun, deci, această întoarcere se face în favoarea unei dezbateri ideatice aprofundate, cu orizonturi de deschidere filosofică ample, generoase. Autorul ne propune, așadar, o reinterpretare, dintr-un punct de vedere nou, o reevaluare polemică a datelor istorice sau mitologice, subliniind, în contextul ansamblului lor, acele semnificații conflictuale fundamentale dramatice care pun în evidență, în primul rând, o marcată rezonanță de ordin politic. Tratată astfel, confruntarea tragică dintre Cain și Abel, dintre răul și binele uman, pe care ne-o furnizează mitologia biblică, ia, în drama lui Sütő András, proporțiile unei autentice parabole pe tema puterii, a dominării și a supunerii.

Adam și Eva, copleșiți de culpa izgonirii din rai, trăiesc, împreună cu fiii lor, Cain și Abel, rudimentar și frust, undeva pe pământ, într-o lume a elementelor materiale primordiale, muncind din greu pentru a-și putea asigura existența. Adam pare blazat; el caută să uite totul, îmbătîndu-se zilnic și acuzînd-o continuu pe Eva pentru soarta ingrătă ce le-a fost hărăzită. Eva s-a resemnat, dar în atitudinea ei — o veghe maternă asupra lumii înconjurătoare — se deslușește mai mult nevoia de calm și de echilibru vital. Între acești poli, oarecum pasivi, ca să nu spun amorfi, existența celor doi fii, Cain și Abel, se consumă, în schimb, cu adevărat activ și plener. Abel își păstorește cu hărnicie animalele, mulțumindu-se cu puținul agonisit și aducînd pentru aceasta jertfe de laudă lui Dumnezeu; Cain, care nu este mai puțin destoinic în a-și munci pămîntul, nu dobîndește, totuși, roadele pe care le scontează, iar jertfele lui nu sînt primite la cer. Pînă aici, *punerea în scenă* nu se descebește aproape cu nimic de ceea ce ne oferă, esențial, mitul în sine. Dar, cîteva întrebări tulburătoare vin să dinamiteze această relație primordială. De ce, dacă amîndoi acești oameni erau egali în fața forței supreme, unul dintre ei era iubit de aceasta, iar celălalt, nu? Numai pentru că Abel era bun, iar Cain era rău? Dar, ce înseamnă bunătatea și ce înseamnă răutatea, la acest nivel de esențializare a datelor existențiale, a stărilor sufletești, a atitudinilor umane? În piesa lui Sütő András, Abel

apare ca tip al omului docil, al omului ingenucheat, care acceptă condiția umilă a supusului, care este mulțumit că poate, că este lăsat să trăiască, iar pentru această favoare el ridică osanale lui Dumnezeu. Cain, dimpotrivă. El este omul răscolit de întrebări, de setea de cunoaștere, de nevoia de a se manifesta liber în toate, de a fi în toate el însuși; mereu nemulțumit de propria soartă, de propria-i condiție existențială. De aici, divergențele dintre ei, conflictul dintre cei doi frați; de aici, atitudinea diferențiată a Atotstăpînitorului față de ei. Căci, dacă îi place să fie lăudat și lingușit de primul, nu poate suporta protestele și înfruntarea celui de-al doilea.

Sînt András aduce încă un element nou în această confruntare: Arabella, trimisă de Atotputernicul, urmează a fi soție aceluia dintre frați pe care ea singură și-l va alege. Cain refuză competiția aceasta, cu mindrie trufașă; Abel, în schimb, o imploră pe Arabella să-i fie soție. Aceasta primește, dar curînd va fi dezamăgită de soțul ei, care își închină viața, cu umilință, numai Atotputernicului. Pe acest fond nou de tensiune, confruntarea dintre frați crește, raportată la atitudinea lor față de Dumnezeu. Cain se revoltă cînd fratele său îl îndeamnă la supunere. „Toate au fost ale Lui și El ni le-a dat nouă”, spune Abel, la care Cain răspunde tăios, făcînd o „trimitere” la raiul celor dintîi oameni: „Dacă ni le-a dat, de ce era interzis să te atingi de ele?” Dar Cain nu-și pune numai întrebări; el caută și răspunsuri. „Nu pe tine te iubește Dumnezeu — îi replică el lui Abel — ci umilința ta”. Martoră acestei înfruntări, Arabella va ajunge să-l iubească cu adevărat pe Cain. Cunoșcînd dragostea, Cain se va simți mai bogat, iar cîmpurile lui vor deveni, în sfîrșit, fertile. Dar dragostea aceasta era înșelătoare, vicioasă; cînd păcatul este dat în vileag, Cain dispare. Cu toții îl vor crede mort; în fața acestei nedreptăți, pe care o pune pe seama Atotputernicului, care a îngăduit-o, Adam strigă spre ceruri, cuprins de minie și de indignare: „Fiul meu nu dorea să-ți ia locul. Nu voia să-ți uzurpe existența, ci doar să fie el însuși. Trebuia să Te gîndești la asta, în clipa cînd ne-ai ridicat din rîndul dobitoacelor inconștiente, cînd ai pus gînduri în mințile noastre și sentimente — uneori frumoase — în inimi. (...) Sîntem fiecare făcuți altfel. Chiar și ierburile, păsările și cedrii Tăi dovedesc frumusețea acestei diversități a lumii. Ce mai spui, atunci, despre oameni? (...) Ce rost ai hărăzit picioarelor noastre? Să stea tot timpul în genuchi? De ce ai dat oamenilor graiul? Numai pentru ca să se roage Ție? Dar capetele noastre? Să le ținem plecate? (...) Niciodată, fiul meu n-a dorit singele vreunei vietăți, cît de mici, iar dacă mocnea în el ura, aceasta era îndreptată numai asupra propriei ființe, căci nu



Hejja Sándor (Abel), Dorián Ilona (Eva) și Csiky András (Cain)

de Tine era scirbit, ci de umilința pe care Tu o hărăzești neamului nostru!” Cain, însă, nu este mort. El revine din lunga sa călătorie, în care căutase drumul întoarcerii spre Paradis, fără a-și pierde, totuși, încrederea că acesta trebuie să existe. „O, nu — îl va dezamăgi Eva, cînd Cain va întreba încotro s-o apuce. Paradisul nu există. Pur și simplu, nu există Paradis”. „Și-atunci — întreabă Cain — unde se află ceea ce nu există?” „În noi — îi răspunde Eva. Totul e în noi.”

În acest timp, Abel ajunge la concluzia că numai Arabella e vinovată pentru deznădăria dintre ei și hotărăște s-o ucidă, pentru a elimina, astfel, motivul discordiei, neținînd seama că Arabella purta în pîntece vîlstar de viață nouă. Așezîndu-și soția pe lespezi de piatră, ca pe-un adevărat esafod, Abel oficiază un autentic ritual de sacră jertfire. Cînd ridică, însă, cuțitul, să lovească, Cain intervine prompt. El nu poate îngădui o asemenea crimă. Între cei doi frați se dă o luptă scurtă, din care Abel cade înfrînt. Crima lui Cain nu este, deci, premeditată; ea vine să împiedice crima odioasă, pe care Abel era pe cale s-o săvîrșească, în umilința ingenucherii sale fanatice; ea vine să apere viața Arabellei și a fătului ei; ea vine ca

un act de supremă răstăvrire împotriva lășității. Finalul piesei este memorabil. Privind în sus, spre cel Atotputernic, Cain se rostește demn, copleșit de responsabilitatea existențială ce și-a asumat-o prin fapta sa : „De-acum, blestemul meu va fi să-l port în mine pe cel ce-a fost Abel. Și nu-mi va fi ușor. Dar, Doamne, chiar dacă noi am fost zămisliti din țărină, să știi, noi nu putem rămâne mereu tot în țărină !”

Am insistat intenționat asupra factologiei piesei, întrucât elementele noi pe care dramaturgul le aduce în dezbateră ideatică a mitului biblic mi se par a da o nouă dimensiune și noi sensuri simbolului vieții și al morții, ce stă la baza acestei parabole.

Drama lui Sütő András, *Cain și Abel*, ilustrează polemic ideea necesității afirmării plene a omului ca OM, liber și supus doar propriei sale conștiințe, demn și trântat în toate relațiile sale cu forțele ce-l înconjoară. Aici, în această sugestie ușor de sesizat, aflăm însăși angajarea politică, de actualitate, a piesei.

Spectacolul clujean, realizat de Harag György, are atmosfera misterioasă și fascinantă a unei descinderi autentice în universul pur al paginilor de mitologie. Dar el nu aduce nici o clipă rezonanțe evocatoare ori baladești. O montare concepută în liniile sobre ale unei dure confruntări de atitudini, într-un vast proces de decantare a conștiințelor. Ritmul sever, în limitele unei largi respirații a sensurilor subtextuale, pune în evidență, limpede, întreaga încărcătură de idei a textului literar. Regizorul a accentuat latura polemică a dramei, care se detașează astfel din canoane, devenind o coliziune modernă, esențializată, o luptă de idei angajate, contemporane.

Decorul lui Nagy Endre exploatează plastic, stilizat, austeritatea ; un platou cu lumini și umbre, pardosit cu lespezi mari de piatră, dă primei părți a spectacolului cadrul propice înfruntărilor măsurate, reci, dintre protagoniști. Valuri învolburate la malul mării și o ploaie fertilă învâluie apoi, sugestiv, clipa unirii prin dragoste a lui Cain cu Arabella ; în ultima parte, un cîmp roditor, cu holde în pîrg, transmite un calm profund deznodămîntului tragic al acestui cumplit conflict, de viață și de moarte.

În distribuția pe care Harag György a ales-o pentru spectacolul său figurează cinci dintre cei mai buni actori ai Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Abel, în interpretarea lui Hejja Sándor, are tristețea unei umilințe deliberat acceptate ; dar, el știe să fie pătimaș și cald în dragoste, în rostul muncii sale ; fidel și bun, dar slab și temător în fața celui puternic. Această dublată personalitate este jucată subtil, în variate fațete, de-a lungul întregului spectacol. Cain și-a găsit, în persoana lui Csiky András, un interpret ideal pentru formula de spectacol propusă de Harag. Un Cain lucid și cenzurat în toate pornirile sale ;

capabil să transmită emoția unei continue neliniști iscoditoare. Csiky face un rol incitant și dur, protestul său dobîndind forță și convingere deplină. În Arabella, Sebők Klára izbutește un rol frumos nuanțat, trecînd firesc și dramatic de la candoarea și puritatea fetei neștiutoare la perfidia adulterină și, apoi, la resemnarea demnă în fața pietrei eșafodale, unde își așteaptă pedeapsa pentru vina de care nici măcar nu încearcă să se disculpe. Dorian Ilona, în Eva, și Vadász Zoltán, în Adam sînt prezente scenice zbuciumate de puternice frămîntări lăuntrice, bine puse în valoare de o expresivă plasticitate. Cuplului lor i se rezervă funcția de martor, în toate momentele importante ale spectacolului ; ei sînt, ca atare, minăți de un dramatism bine stăpînit, dozat cu inteligență, atît în scenele tensionate cît și în cele în care înfruntarea e latentă.

Cain și Abel de Sütő András, în regia lui Harag György, poate fi socotit un spectacol de vîrf al scenei clujene și, poate, unul dintre cele mai interesante ale întregii stagiuni.

Constantin Cubleşan

TEATRUL „ION CREANGĂ”

BĂIATUL CU FLOAREA

de Tudor Popescu

Numele lui Tudor Popescu se impune tot mai mult în lumea teatrului, așa cum s-a impus — și, încă, de destulă vreme — în literatură, cu cele vreo douăsprezece romane, de foarte largă circulație printre tineri. Coautor al comediei *Nuntă cu dar*, reprezentată la Brașov, autor al dramei *Uneori liliacul înfloarește și toamna*, reprezentată la Baia Mare, autor al piesei de anticipație *Terra 2*, pe care o joacă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în sfîrșit, autorul comediei *Scaunul*, care se publică, tocmai acum, în revista noastră, Tudor Popescu nu-și dezmințe preocupările privind tinerii, cu această lucrare plină de sinceritate, avînt juvenil și poezie, pe care o prezintă publicului Teatrul „Ion Creangă”.

Premieră absolută.

Data premierei : 24 mai 1978.

Regia : CORNEL TODEA. Scenografia : ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Muzica : NICU ALIFANTIS.

Distribuția : SIBYLLA OARCEA (Valy) ; JEANINE STAVARACHE (Nely) ; NICU SIMION (Grigore) ; ION GH. ARCUDEANU (Duca) ; NATALIA LEFESCU (Voica) ; PAULA FRUNZETTI (Iulia) ; ANCA ZAMFIRESCU (Ieti) ; VICTOR RADOVICI (Tiri) ; GABRIEL IENCEC (Vlad) ; RAZVAN ȘTEFANESCU (Mihu) ; LUCIAN MUSCUREL (Tedy) ; NICOLAE SPUDERCA (Viteză).

Băiatul cu floarea este o piesă care vorbește despre integrarea sau reintegrarea în muncă, în viață, în societate, a unor tineri aflați, o vreme, în derivă, cum se spune. Este povestea unor „păsări de noapte”, fete amatoare de distracții ieftine, și a unor băieți dornici să ducă un trai ușor, care sînt îndrumați pe un șantier, să-și redobîndească demnitatea cetățenească și să-și câștige pîinea cînstit. Nu le va fi ușor, se arată, vechile deprinderi nu se lasă lesne smulse din rădăcini, mai cu seamă că pe șantier ei nu întîlnesc numai oameni exemplari, ci și lichele, procesul readaptării este anevoios, iar tentația vieții de chiul e prea mare, unii vor eșua din nou, alții, însă, vor înțelege care e adevărul lor drum. Autorul evită schematismul și căile bătătorite, el încearcă să surprindă mai adînc realitatea și, de aceea, situațiile, personajele sînt mai convingătoare decît în alte piese consacrate acestei teme. Celor deprinși cu lenea, viața pe șantier li se arată aspră, dură, oamenii sînt, ca peste tot, feluriți, uneori, sub masca principalității, se ascunde un carerist, așa că munca de recuperare a celor rătăciți nu dă, nu poate da rezultate imediate, dar mediul își spune cuvîntul și ce e mai bun în tineri dobindește cîștig de cauză. Dramaturgia noastră e încă datoare tinerilor, piesele care să reflecte viața, preocupările, problemele lor sînt puține și nu întotdeauna izbutite, întîlnim personaje tinere în cele mai valoroase scrieri ale dramaturgilor de azi, dar nu avem destule, nu vor fi niciodată destule opere închinat generației care acum se formează, se maturizează, își dobindește personalitatea, așa că salutăm apariția acestei piese, care, fără să atingă parametrii exigențelor maxime, investighează o zonă pe cît de generoasă, pe atît de puțin explorată.

Textul are și stîngăcii, mai cu seamă de construcție (și mă gîndesc la rezolvarea finalului, nu tocmai limpede, nu tocmai inspirat), dar are un patos tineresc convingător, lirism de foarte bună calitate, are personaje veridice, cu psihologie complexă,



Sibylla Oarcea (Valy) și Jeanine Stavarache (Nely)

calități care-l situează printre cele mai reușite de acest gen și justifică pe deplin înscrierea sa în repertoriul unui teatru.

Regizorul Cornel Todea a realizat un spectacol bun, cu excelente momente, un spectacol luminos și tonic, valorificînd poezia, dar expediînd unele scene de înfruntare dramatică. Nu i-au reușit unele scene din partea a doua, nu i-a reușit nici finalul, dar reprezentarea are ritm, vioiciune, tinerețe. Scenografa Elena Simirad-Munteanu a propus un cadru suplu, cu un fundal nu pe deplin exploatat, poate, și pentru că proiecțiile au fost realizate fără dibăcie. Muzica lui Nicu Alifantis este melodioasă și vivace. Dintre interpreți, am remarcat-o, în primul rînd, pe Sibylla Oarcea, care a compus un personaj afectat, marcat de vulgaritate, instabil, blazat, obosit, totul realizat cu mijloace sigure, convingătoare, într-o notă de subtilitate și bun-gust demnă a fi subliniată. O fată care duce dorul dragostei adevărate, pure, deși s-a lăsat ușor prinsă în mrejele atmosferei de bar, interpretează, cu exce-

lente rezultate, Jeanine Stavarache. Lucian Museurel este și el foarte bun, într-un personaj greu recuperabil, Gabriel Iencec înfățișează cu discreție și cu farmec un tânăr timid și simțitor, Victor Radovici este exuberant și produce bună-dispoziție (cu mijloace, uneori, forțate), Natalia Lefescu, în rolul unei femei cumsecade, e bunătatea întruchipată, Nicu Simion și Ion Gh. Arcudeanu se cantonează în limitele corectitudinii. Realizări mai palide, mai anemice, mai șterse, au Anca Zamfirescu, Paula Sorrescu, Răzvan Ștefănescu. Din cu totul alt spectacol pare a se fi rătăcit Nicolae Spuderec, în dezacord stilistic cu ceilalți interpreți.

Virgil Munteanu

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI**

CONFRAȚII

de Gib Mihăescu

Data premierei: 9 iunie 1978.

Regia: **MIHAI RADOSLAVESCU**.
Scenografia: **MUGUR PASCU**. Distribuția: **ION FOCSA** (Stroe Vilceanu); **PETRE DUMITRESCU** (Scarlat Veniamin); **ION ROXIN** (Mușoiu); **PETRE TANASIEVICI** (Gașpar); **MARIN ALEXANDRESCU** (Aprodul); **PETRE DINULIU** (Puiu); **ANGELA RADOSLAVESCU** (Caliopi Vilceanu); **CARMEN ROXIN** (Micșunica); **ELENA TUȚULAN** (Netty); **MARGA DRUGA** (Clienta I, Clienta II); **GIGI IONESCU**, **PAUL ROMANO** („Deus ex machina“).

Gib Mihăescu a fost un scriitor de succes și continuă să fie, salvându-se de pecetea autorului de ediții de serie prin drama profundă a personajelor din nuvelele sale, prin insolitul unor proiecții în ideal, prin simbolistica de semnificație universală (mă gândesc la „Rusoaica“) și, în fine, prin romanul caleidoscopic al intelectualității mărunte, „Zilele și nopțile unui student întârziat.“

În prelungirea prozei sale, cu motive obsesive, cu exacerbari analitice, Gib Mihăescu a scris, în 1926, pentru Maria Ventura, drama *Pavilionul cu umbre*, debutînd, astfel, ca dramaturg, în entuziasmul multor oameni de teatru. Dar producția ulterioară a dramaturgului va aștepta cîteva decenii, în cartioanele arhivei familiale, lumina tiparului; piesele sale, restituite prin tipar în 1973, n-au surprins. Prozatorul a transferat în dialog gama tipologică știută din nuvele, cu stăruitoare portretizări prin cuvînt, cu acțiuni nervoase, menite să trădeze firi aprige, cu neliști secrete. Caricaturalul și grotescul sînt infuzate dramaticului.

Piesa *Confrații* (scrisă în 1927—1928), care a generat, imediat după moartea autorului, și un conflict de presă, este un dibaci exercițiu de tipologie avocătească și mondenă, din lumea barourilor de altădată. Retras la Drăgășani, unde practica avocatura, Gib Mihăescu, avînd vie în memorie schema dramaturgică a *Scrisorii pierdute*, investighează o lume ce-i este familiară și creionează cu ușurință siluete pline de vigoare, ades malefică. O lume rapace și mercantilă, făcînd din lege un pretext pentru speculații trădînd o etică suspectă, trimite și la excelenta lui nuvelă, „La Grandiflora“; dar, ceea ce frapază este structura caleidoscopică a piesei, echivalent tehnic al mobilității morale a eroilor. Această subtilă plăcere de dramaturg a fost înțeleasă perfect de regizorul piteștean Mihai Radoslavescu. Spectacolul său, realizat cu mijloacele vodevilului, evidențiază portretele piesei.

Într-un decor aluziv, marcat, și el, de cupiditatea și de setea arivistă a eroilor, realizat cu fantezie de Mugur Pascu, actorii au dovedit că lecția vodevilului nu e uitată, că acest gen, înțeles inteligent, implică fertile mijloace satirice.

Stroe Vilceanu, personaj cu șiretenii unui Trahanache, a fost interpretat de Ion Focșă. Ni s-a dezvăluit o prudentă avocătească, îmbicsită, dar încă activă, țesînd intrigi cu surîsul bonom al pensionarului resemnat; o mască inofensivă ascunde diabolicul stigmat ale perfidiei. Actorul, gîndind îndelung și la Trahanache, a reușit să fie în spiritul personajului. Scarlat Veniamin, un palid Tipătescu, cu suferințe de nerealizare pusă pe seama „confraților“ și afișate zgomotos, a fost portretizat admirabil de Petre Dumitrescu. Setea ascensiunii sociale a lui Mușoiu a fost interpretată, cu crisparea cerută de rol, de Ion Roxin. Angela Radoslavescu, în Caliopi Vilceanu, o suavă Joițică, risipește grația unei prezențe inge-



nue. Petre Tanasievici, în rolul fostului aprod, decăzut, cu funcție de intrigant în tribulațiile amoroase și de afaceri, a găsit expresive accente grotesti pentru caricatura lui Gașpar. Carmen Roxin, Petru Dinuliu și Elena Tuțulan au evoluat corect, întregind fauna care l-a pasionat pe Gib.

Spectacolul piteștean a înfățișat „confrății” de bară ai unui mare prozator și dibaci dramaturg, fiindu-i fidel în intenția de a surprinde tipuri umane marcate de agresivitate arivistă.

Ion Roxin (Mușoiu)

Ionuț Niculescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL „NOTTARA”

FAMILIA TOT

de Örkény Istvan

Data premierei : 28 iunie 1978.

Regia : VALERIU PARASCHIV.

Decorurile : DORINA ȘORTAN. Costumele : LIDIA RADIAN. Versiunea românească : CONSTANTIN OLARIU.

Distribuția : IORĂȚIU MĂLAELE (Maiorul) ; MARGABETA POGONAT (Marișka) ; MELANIA CÎRJE (Agika) ; VALENTIN TEODOSIU (Tot) ; DAN NASTA (Cipriani) ; ANDA CAROPOL (Poștărița) ; RUXANDRA SIRETEANU (Gizi Bezane) ; VASILE LUPU (Tomași) ; LUCIAN DINU (Proprietarul) ; ION POPA (Lörineke).

Örkény Istvan, dramaturg maghiar de faimă europeană, destul de mult jucat pe scene occidentale, s-a impus publicului românesc într-o cronologie inversă : mai întâi cu *Joc de pisici*, piesă remarcabilă prin fina analiză a psihologiei „celei de-a treia vîrste”, și abia acum, la ultimul gong al stagiunii,

prin *Familia Tot*, operă scrisă în urmă cu două decenii, care i-a adus scriitorului — reputat prozator — o nouă notorietate. Această tragicomedie „neagră”, pe care, în sfîrșit, un teatru bucureștean a înscris-o în repertoriu, ne reamintește de curentul literaturii dramatice postbelice, numit, global, „farsa tragică” sau „farsa absurdă”, curent teatral în care au excelat Dürrenmatt și Frisch și al cărui motiv central este *lumea răsturnată*, universul degradat, unde aberația e considerată normală. Comedie, la primul nivel, dramă, în subtext, farsă tragică, prin deznodămînt, această piesă a lui Örkény condensează în fabulă experiența fascismului, a dictaturii, sursă inepuizabilă pentru transpuneri dramatice dedicate raportului dintre individ și putere, într-un univers totalitar. În căsuța pompierului Tot, echilibrul casnic se modifică, viața devine coșmar, odată cu instalarea — într-un concediu — a Maiorului, superiorul fiului ce se află pe front. Un coșmar, inițial, ilar, ce se transformă, insidios, într-unul terifiant, de nesuportat. Familia pompierului acceptă cu stoicism capriciile și deprinderile tiranice ale militarului, dezechilibrat mental (insomniac, obsedat de atacurile partizanilor). În speranța de a obține ușurarea traiului fiului, fără să știe că, între timp, tinărul soldat „a căzut eroic la datorie”. Poștărița satului, personaj cu funcție simbolică, refuză să transmită veștile triste, asumindu-și rolul destinului. Chinuit de Maior, ce nu lasă pe nimeni să doarmă și pretinde „activitate” neîntreruptă (pentru ca, în timpul liber, oamenii să nu fie furați de idei), pompierul

Tot, într-un moment de paroxism, îl taie în patru; mașina de tăiat cartoane, unealta de muncă și de tortură a familiei Tot, „il inghite“ pe micul tiran în uniformă, iar familia, eliberată, își reia pașnicul trai cotidian și așteptarea veștilor bune de la fiul plecat. Rizibilul, absurdul situațiilor au o finalitate puternic incriminatorie, stratul de faptă mărunte e răvășit de vîntul de nebunie al „ordinii“ fasciste. Privită ca o alegorie, familia Tot reprezintă structura obișnuită, anodină, care, în contact cu reprezentatul unui sistem anormal, își preschimbă calitatea și funcțiile. Scriitorul denunță, în primul rînd, nu demența dictaturii și arbitrarul puterii (formele lor sînt grotești), ci mecanismul inerției, acceptarea, care transformă sensul tuturor lucrurilor. Lumea se întoarce pe dos, gesturile firești, obișnuite, par stranii, de neînțeles, în timp ce insolitul, acțiunea bizară, anormalul se instaurează trainic și intră în firea lucrurilor. Finalul — crima, de fapt — apare ca o consecință firească, ca unicul gest rațional într-o lume absurdă.

Familia Tot conține un material dramatic dificil de înscenat, esențialul fiind găsirea cheii, a tonalității partiturii. Jucată în urmă cu zece ani de trupa maghiară din Tirgu Mureș, cu marele și regretatul actor Kovacs György (Cipriani) și cu Lorand Lohinszky (Maiorul), montarea înfățișa personalități actoricești, pe vectorul comediei. În spectacolul Teatrului „Nottara“, piesa cîștigă, acum, în organizare regizorală, în coerența demonstrației teatrale, dar n-are suficient stil, nu e încadrată într-o viziune. Tînărul regizor Valeriu Paraschiv, în vizibil progres profesional față de montarea cu piesa lui Vampilov (*Întoarcerea fiului risipitor*), a tratat piesa ca pe o satiră, adăugîndu-i, însă, suavități lirice. Tonul tranșant al piesei trece în de-gradeuri, linia grotesc-tragică șerpuiește incert, apelîndu-se cînd la caricatura naivă, cînd la melodrama colorată... Caracterul dur, atroce, al farsei tragice e convertit în bufonadă amuzantă. Piesa „neagră“ a devenit „roz“, comedia „scrișnită“, agreabilă, demonstrația „neplăcută“, plăcută. Ca atare, spectacolul e reconfortant și blajin, ca o comedie ușor bizară. Distribuția cuprinde capete de afiș ale Teatrului și cîțiva actori foarte tineri, dar de pe acum cunoscuți, și chiar dacă omogenitatea stilistică nu s-a obținut, un joc unitar e, totuși, cîștigat. Rolurile-cheie ale piesei, Pompierul Tot și Maiorul, au fost încredințate tinerilor: proaspătului absolvent Valentin Teodosiu și stagiarului Horațiu Mălăele. Cel dintîi se achită conștiincios și trece bine examenul debutului, realizînd un Tot masiv și inocent, un om de rînd cu pașnice tabieturi; dar exasperarea lui n-are destulă gradăție și nici suficient relief, iar „declicul“ dramatic care-l modifică pe țeapănil pompier nu se aude distinct. Mălăele s-a dorit un virtuoz în reprezentare; deși pitorească și elaborată, compoziția lui n-are adîncime și e prea săracă

în semnificații; hiperbolarea patologicului scade din acuitatea tezei și a demonstrației artistice. Rolul poștăriei, al „mesagerei“, decupat cu grijă regizorală, rol ce alcătuiește „copertile“ spectacolului, e interpretat de Anda Caropol într-un registru singular, prea patetic și neclar; într-un stil personal, extrem de elegant, dar desprins de jocul celorlalți, creează Dan Nasta rolul doctorului Cipriani, al psihiatrului care simulează nebunia, de fapt, adevăratul *raisonneur* al piesei. Margareta Pogonat este o corectă doamnă Tot, iar Melania Cîrje, o fermecătoare fetiță Tot, care, din păcate, nu apasă pe clapa ce face personajul antipatie prin supunerea fascinată la magnetismul ordinelor. În spectacol circulă o întreagă lume a satului, pitorească și totodată, grotescă, din care se reține silueta creionată de Ruxandra Sireteanu; hazul și ironia inteligentă dau subțirime unui personaj grosier, de vodevil ieftin. Ceilalți utilizează prea mult culorile pastelate, amintind de operetă, ceea ce, probabil, regizorul n-a dorit.

Poate că, după o premieră care a tras ultima cortină peste stagiunea 1977—1978, în toamnă, montarea își va consolida stilul de rezistență și își va preciza stilul.

Mira Iosif

TEATRUL GIULEȘTI

O FAMILIE ÎNDOLIATĂ

de Branislav Nușici

Tema constantă a comediiilor clasicului dramaturgiei iugoslave din veacul nostru, Branislav Nușici, este procesul intentat familiei burgheze. Comedia sa este satirică, de o virulență proprie scriitorilor din școala realismului critic, interesați, cu precădere, de aspectul moral al societății. Personajele lui Nușici, burghezi preoțupați de onorabilitate, au caractere puternice; firea lor este aristocrată și mercantilă. Este o burghezie nu în ascensiune, ci în consolidare, într-o acumulare grotescă vîndînd averi și onoruri. Aceste pasiuni devoratoare se dezlanțuie în clanul familial, pentru a se adînci perspectiva și pentru a se dovedi că nici sentimentele, nici legătura de sînge, nu pot opri escalada venalității. Alături de *Un individ suspect*, Ră-

posatul, Doctor în filozofie, Doamna mini-
stru, piesa *O familie îndoliată* reia, de data
aceasta, exclusiv cu mijloacele satirei, por-
tretul în aqua forte al unei familii, asemă-
nătoare, în manifestările ei colective, hienei ce
devorează un cadavru. Numai că, aici, oa-
menii încearcă, zadarnic să păstreze apa-
rențe umane, jelind parodie un mort, în
fond, detestat, repezindu-se, ori de câte ori
se ivește prilejul, să dosească obiecte de
preț din rîvnita somptuoasă vilă a răposa-
tului.

În frumoasa și draga nouă, tuturor, sală
Majestic, cortina s-a ridicat într-o seară ca-
niculară, puțin propice teatrului, pentru a
marca un fapt lăudabil — înția premieră
estivală, datorată Teatrului Giulești.

Decorul Eugeniei Bassa-Crișmaru a fixat
riguros, dintru început, cadrul acțiunii : un
salon cu etaj, mobilat cu rafinament, sug-
gerînd că „răposatul” avea gust, în dezacord
cu vulgaritatea familiei hrăpărețe.

Regizorul Letiția Popa a urmărit să evi-
dențieze decăderea morală a personajelor. Ea
a accentuat, așadar, caracterul documentar
al textului — document despre o lume stig-
matizată de istorie. Au ajutat-o din plin ex-
celenții actori ai trupei. Trebuie citat în pri-
mul rînd Ș. Mihăilescu-Brăila, care, prin per-
sonajul său, conduce acțiunea. Fostul pretor
Agaton, alternînd lașitatea cu violența, vena-
litatea, cu duioșia suspectă, devine arbitru
situației, forțînd toate notele, pe întreaga
gamă a perfidiei. Sebastian Papaiani, într-un
rol de compoziție (Micia, un amoretz ilar),
și-a studiat atent detaliile interpretării, des-
fășurînd cu vervă gestică desuetă a perso-
najului. Un arhivar cu violențe de compor-
tament, în goană după himera moștenirii,
creionează Corado Negreanu. În rolul Sarcăi,
văduva abtînată după mondenități pe care
conștiința ei i le refuză, Olga Bucătaru izbu-
tește să dea măsura unui talent demn de
apreciere. Ana Trofin o înfățișează cu inte-
ligență pe Danita, un suflet cîstit, rătăcit,
vremelnic, în jungla „familiei”. În rest, ga-

leria moștenitorilor este animată, cu forță
portretistică, de cunoscuții actori giuleșteni
— „veterani” ai ansamblului — Mircea Cru-
ceanu, Ileana Codarcea, Luiza Derderian,
precum și de tinerii Nicolae Ivănescu, Șer-
ban Celea, Lucia Cristian.

E o reprezentare echilibrată, cu idei lim-
pezi, în care satira și comicul conlucrează
eficient la potențarea mesajului piesei —
bine aleasă pentru o destindere, într-o seară
de vară.

I. N.

TEATRUL „ION VASILESCU”

POVESTE DE IUBIRE

de Aleksei Arbuzov

Data premierei : 14 iunie 1978.

Regia : NICOLAE FRUNZETTI. Scenografia : EVA ȘORBAN. Versiunea românească : STELA NICOLAU și ALEXANDRA CONSTANTINOV.

Distribuția : CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Baliasnikov); ADINA POPESCU (Viktoșa); SORIN POSTELNICU (Kuzma); ION HIDIȘAN (Hristofor Blohin); DANIEL TOMESCU (Liovușka); IULIAN MARINESCU (Durduliul).

Data premierei : 2 iulie 1978.

Regia : LETIȚIA POPA. Decorurile : EUGENIA BASSA-CRIȘMARU. Costumele : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : Ș. MIHĂILESCU-BRĂILA (Agaton Arsici); CORADO NEGREANU, ION CHIȚOIU (Proca Purici); SEBASTIAN PAPAIANI (Micia Stanimirovici); NICOLAE IVĂNESCU (Tanasie Dimitrievici); MIRCEA CRUCEANU (Trifun Spasici); ȘERBAN CELEA (Dr. Petrovici); LUCIA CRISTIAN (Simca); ILEANA CODARCEA (Vida); LUIZA DERDERIAN (Ghina); OLGA BUCĂTARU (Sarea); ANA TROFIN (Danita).

Povestiri din vechiul Arbat, jucată de Teatrul „Ion Vasilescu” în premieră pe țară, cu titlul — zice-se, mai comercial ! — *Poveste de iubire*, e departe de a fi un simplu *love-story*, supus canoanelor piesei lacrimogene, cu succes de casă. Sigur, există o poveste de dragoste, mereu aceeași și de fiecare dată alta, dar Arbuzov, așa cum n-a scris *Poveste de dragoste*, ci *Povestiri din Irkutsk*, n-a scris nici *Poveste* sau *Povestiri de iubire*, ci *Povestiri din vechiul Arbat*, tocmai pentru că personajele sale sînt puternic marcate de un anume spațiu spiritual, iar povestea nu e doar de dragoste, ci de viață, ca și în *Tania* sau în *Bietul meu Marat*, ca să ne referim numai la cele mai cunoscute piese ale acestui autor de notorietate mondială.

Un artist (aici, creator de păpuși într-un teatru, dar și la o fabrică de jucării) și-a păstrat intactă disponibilitatea fizică și sufletească, deși se află în pragul bătrâneții. Viața îi scoate înaintea, din nou, dragostea și tinerețea, în persoana Viktoșei, de care se îndrăgostește, însă, și fiul său Kuzma, la rândul său, plastician talentat, dorind să-și depășească profesional tatăl. Realizând că amândoi sînt îndrăgostiți de ea, Viktoșa nu are posibilitatea alegerii; deși îl iubește pe tinărul Baliașnikov, își dă seama că acceptarea dragostei lui l-ar face nefericit pe tatăl acestuia, pentru care are o neînmurită admirație. Nepuțin să-l sacrifice pe unul în favoarea celui-lalt, Viktoșa are tăria să renunțe la propria ei dragoste, lăsîndu-le deschisă celor doi posibilitatea înțelegerii și a colaborării artistice. Arbuzov n-a scris, însă, o dramă, ci o savuroasă comedie lirică, destul de amară, pînă la urmă, o comedie ce nu se lasă povestită schematic și simplificator, așa cum dragostea de viață a personajelor piesei e mai presus de vîrstă și de recunoașterea ei.

Spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu” e curat, demonstrînd o lectură regizorală aplicată, atentă la nuanțele psihologice ale raporturilor dintre personaje, chiar dacă lucrul acesta se face, uneori, în detrimentul ritmului pretins de o comedie de situație. Regia, semnată de Nicolae Frunzetti, lasă, deci, textul să curgă, fără să-și permită imixțiuni ostentative, dar și fără să se implice decis în sublinierea reliefului comic. Decorurile Evei Șorban par să fie cam ceea ce trebuie, păpușile sînt chiar frumoase și au haz, în schimb costumele sînt, uneori, de o inexplicabilă lipsă de fantezie, contravenind, astfel, identității personajelor.

În dificilul, dar generosul rol al lui Baliașnikov, Constantin Răschitor trece pe lângă o veritabilă creație, interpretarea sa rămî-nînd onorabilă și de bun-simț, dar fără strălucire artistică. Personajul este, fără îndoială, puțin cabotin, dar nu prin îngroșări se poate ajunge la farmecul lui irezistibil, fără de care nu poate fi înțeleasă reacția Viktoșei. Adina Popescu convinge prin sinceritatea și prin naturalitatea pe care știe să le confere personajului, în cele mai neașteptate situații. Foarte bun, și de această dată, în rolul lui Kuzma, Sorin Postelnicu se dovedește unul dintre actorii dotați ai colectivului, iar Ion Hidișan ne oferă surpriza unor bogate resurse compoziționale, în rolul lui Hristofor Blohin. Iulian Marinescu (Durduliul) și Daniel Tomescu (Liovușka) întregesc distribuția acestei reprezentații reușite, în limitele nivelului scenic curent.

Victor Parhon

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

TANGO

de Slawomir Mrozek

Data premierei: 12 ianuarie 1978.

Regia: CRISTIAN HADJI-CULEA.

Scenografia: DAN JITIANU. Traducere: IRINA PISLARIU-LUKASIK.

Distribuția: ANNY BRAESKY (Eugenia); SERGIU TUDOSE (Edek); MARCEL FINCHELESCU (Eugen); EMIL COȘERU (Arthur); LIANA MĂRGINEANU (Eleonora); TEOFIL VĂLCU (Stonil); CORNELIA GHEORGHIU (Ala).

Într-o stagiune în care s-a jucat mult *Emigranții*, Naționalul ieșean ne propune un Mrozek și mai vechi, piesa *Tango*, jucată, odinioară, într-o singură versiune, ce-i drept, strălucită. Tinărul regizor Cristian Hadji-Culea s-a angajat, așadar, într-o antrepriză dificilă și nu mai puțin ambițioasă, convingîndu-ne că are talent și personalitate. Text dificil, acest *Tango*, extrem de specific spațiului cultural polonez, unei antropologii filozofice și istorice marcate decisiv de experiența fascismului și a celui de-al doilea război mondial. Piesa expune, din perspectiva autorului-martor, unele idei-forță vehiculate în societatea burgheză în prima jumătate a secolului nostru. Idei încorporate în caractere, abstracții întrupate în personaje, coliziuni între atitudini estetice și curente socio-culturale, între diverse modalități de înțelegere a libertății în artă: de la accepția ei nietzscheană la nonconformismul supraréalist, de la proclamarea haosului formelor artistice la descătușarea extaziată a iraționalului. Concluzia scriitorului e tranșantă și fără drept de apel: alianța superintelectualului (Arthur) cu bruta (Edek), supunerea nonconformistului esteticizant dictaturii orbe, puterii primitive, duc la uciderea culturii, la dezlănțuirea ororilor împotriva omenirii. Tangoul din final, dansul înfricoșător, bezmetic, dintre unchiul Eugen, intelectual abulic, reprezentant al valorilor tradiționale ale vechii Europe, „santinela a ideilor”, încarna-

rea „toleranței monstruoase”, și Edek, „îngerul negru al abstracției”, simptom al dege-nerării tuturor valorilor. reprezintă, cum bine se știe, o imagine-cheie a dramaturgiei con-temporane, o metaforă atotcuprinzătoare, re-marcabilă ca putere de sinteză și de demon-strare. Piesa e mult mai bogată în idei și în trimiteri decît ar rezulta din acest sche-matic rezumat, iar scriitura ei, într-o par-ticulară fuziune de modalități ale teatrului absurdului (cu rădăcini în dramaturgia lui Witkiewicz-Witkaey), cu replică de tip gi-ralducian și cu situații de tragicomedie gro-tescă, pretinde o lectură familiarizată cu for-mele dramaturgiei moderne occidentale, o citire trecută prin experiențele artistice vizate.

Radji-Culea s-a luptat cu complexitatea materialului dramatic și a căutat să ordoneze întîmplările și dezbateră pe un singur sens, director, propunîndu-ne să medităm a-supra unui „război al formelor”, montarea fiind centrată pe raporturile personajelor față de Artă (personificată printr-un Shakespeare înrămat, faimoasa litografie), semn teatral cu care eroii intră în continue relații, în felu-rite momente botăritoare pentru evoluția lor. Viziunea e amuzant simplistă, evident restrictivă, dar are avantajul de a oferi unui public neavizat, străin de implicațiile piesei, puncte de sprijin întru înțelegere. Repere oferă și scenografia (Dan Jitianu), în care se recunosc, de asemenea, câteva obiecte-semn, ce trimit la istoria individului (căruciorul noului născut, hainele de nuntă catafalcul etc.) și a unor relații stratificate burgheze. Decorul, frumos desenat, rafinat umplut cu recuzită, suferă, însă, de o anu-me fixitate ateatrală, ne avertizează asupra unei realități grotești, dar e rezistent la pre-lungirea sensurilor dincolo de imediat, la subtila metamorfoză a ciudatelor personaje care populează încăperea. O distribuție bine gîndită echilibrează judicios reprezentația, lăsînd ca lumina reflectoarelor să cadă egal pe toți interpreții, uniți în efortul de a juca într-un stil omogen. Actorii compun mi-nuțios personajele, atenți la caracterologie și la motivația gesturilor, chiar a celor extra-vagante. Cei mai apropiați de spiritul și de atmosfera lui Mrozek ni s-au părut Marcel Fîchiesescu (Eugen) și Cornelia Gheorghiu (Ala). Ea, mai ales, în rolul unei adolescen-te perverse, cu o tinerețe sfidător impudică, emană o undă de mister, creează tensiune. Anny Braesky (Eugenia), veterană a sce-nei ieșene, aduce nota candid-grotescă nece-sară, transmițînd o spaimă ilară în fața a-cestei reprezentante gingaș-decrepite a unei „permissive society”, a unei lumi înspăimî-nătoare, toemai fiindcă „totul este permis”. Liana Mărgineanu (Eleonora) compune fe-meia fatală a bulevardului occidental de altă-dată, cu mult aplomb și farmec copt, dar se rezumă la această ipostază, în ciuda măs-ții albe cu care este înzestrată în partea a doua. Teofil Vălcu (Stomil) încarnează un personaj emfatic și ridicol, faimosul artist „liber și gras”, folosind mijloace comice veri-

ficate, dar atinse, din păcate, de rutină. Emil Coșeru (Arthur) n-a înțeles exact pa-radoxul rolului său și i-a rămas cu mult dator. Sergiu Tudose (Edek) creează un per-sonaj interesant, în limitele viziunii regizo-rale, care plasează rolul pe o direcție este-tică, estompîndu-i pericolul social. Un Edek cu destule nuanțe în portretul făcut gro-so-lăniei, imbecilității agresive, turpitudinii mi-nate de instincte primare, dar căruia îi lip-sește culoarea sinistră și, mai ales, perspec-tiva dezastrului istoric provocat de specia sa.

Bine articulat scenic, minuțios elaborat profesional, *Tangoul* ieșean ridică, însă, la suprafață anecdotică piesei, desenează hotărî realitatea ei figurativă, dar pierde din idei, sau nu le atinge, rarefiază satira suav-feroce a lui Mrozek și scade din adîncimea medi-tației sale asupra destinelor culturii și artei, într-un context istoric dat.

Mira Iosif

Personajele „Tangoului” pe scena ie-șeană



FILFIZONUL PEDEPSIT

de John Vanbrugh

Data premierei: 22 aprilie 1978.

Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.

Scenografia: VIOREL PENIȘOARĂ-
STEGARU. Muzica: IOSIF HERȚEA.
Versiunea românească: ANDREI
BANTAȘ.

Distribuția: TUDOR GHEORGHE
(Lord Filfisonson); VALENTIN MI-
HALI (Tom, fratele lui); VASILE
COSMA (Sir Burduhan Dintopor);
PAVEL CISU (Sir John Amicus);
LUCIA DARAC (Domnișoara Zbengy);
JOSEFINA STOIA (Doica); CON-
STANTIN SASSU (Mediator, Pețitor);
REMUS MĂRGINEANU (Taurin);
EMIL ROZDOGESCU (Cap); CON-
STANTIN FUGAȘIN (La Vérole);
EMIL BOROGHINĂ (Pantofarul);
ANGHEL POPESCU (Croitorul); PE-
TRE GHEORGHIEU-DOLJ (Peruchie-
rul); CONSTANȚA NICOLAU (Lenje-
reasa); MIRCEA HADIRCĂ (Barca-
giul); PETRE ILIESCU-ANATIN
(Servitorul lui Burduhan); DUDUȚA
TUDOR (Un scamator).

N-ar fi nimic de obiectat, dimpotrivă, ne-am bucura cu toții, dacă, alături de marele repertoriu universal, alături de cele mai importante, mai semnificative opere ale literaturii dramatice clasice, teatrele noastre s-ar întrece în a aduce piese uitate, neglijate, neștiute, îmbogățind neobosit zestrea de spectacole. Ne bucurăm doar pe jumătate, când avem de-a face cu o piesă neștiută încă la noi, ne bucurăm doar pe jumătate, cită vreme Shakespeare, Shaw, Molière, Beaumarchais, Tolstoi, Schiller, Racine, Eschil, Plaut, Lope de Vega sint, vai, atât de rar reprezentați. Ne bucurăm, totuși, să mai cunoaștem un dramaturg englez, contemporan cu William Congreve și cu John Farquhar; un dramaturg din epoca Restaurației, pre numele lui John Vanbrugh, flamand de origine, arhitect de profesie, fost militar, implicat în afaceri de spionaj, autor al unui oarecare număr de comedii, reprezentate cu

succes, la vremea lor, cunoscut în teatrul englez mai cu seamă prin polemicile purtate cu Jeremy Collier, care, se știe, a avut un rol hotărâtor în stagnarea vieții teatrale din Anglia sfârșitului de secol 17 și începutului de secol 18, prin broșura sa „Scurtă prezentare a imoralității și a impietății teatrului englez“. Acesta este John Vanbrugh.

Comedia sa, o comedie de moravuri cu momente scinteietoare, ia în deridere, deopotrivă, pe nobilii scăpați, ca și pe țărani înavuțiți, pe popii fustangii și pe tinerele năbădăioase. Moda, „nebulia modei“, cum o numesc contemporanii autorului, moda vestimentației și a comportamentului, a fost obiectul multor comedii ale vremii, filfizonii și apucăturile lor fiind neiertător ridiculizați. Dealtfel, pe unul dintre principalele personaje ale comediei *Filfizonul pedepsit* — iată că, în sfârșit, am numit-o! — îl cheamă Lord Filfisonson, celelalte chemându-se, de asemenea fără echivoc, Sir Burduhan Dintopor, Domnișoara Zbengy, capelanul Taurin, ca să se știe despre ce e vorba. Țintind de aproape, John Vanbrugh lovește în plin, dar nu ucide, săgețile lui nu provoacă răni, ci usturime. E oarecare superficialitate în ce scrie, dar multă inventivitate, multă vervă și destulă, destulă grosolănie, destule situații deșuchate, destule vorbe fără perdea, de care să se fi putut agăța numitul Jeremy Collier, făcându-se că nu vede încotro bate John Vanbrugh.

Mircea Cornișteanu, regizorul spectacolului, a avut o stagiune bună. După *O sârbătoare princiară*, spectacol mult apreciat în Săptămîna teatrului scurt de la Oradea, realizează, cu această piesă inedită, un spectacol încântător, plin de fantezie și de culoare ca un foc de artificii, amețitor în verva lui neobosită, proaspăt și viu, sprinten și voios. Regizorul a muncit serios, dar lasă impresia că s-a jucat, senzația mereu prezentă e că toată trupa a împărtășit bucuria jocului. În decorurile clădite pe verticală, din lemn crud, decoruri datorate lui Viorel Penișoară-Stegaru, a căror schimbare însăși, de la un tablou la altul, se urmărește cu reală plăcere, se întrec, în pofta lor de joc, excelent conduși și armonizați de regizor, Tudor Gheorghe și Vasile Cosma, Lucia Darac și Constantin Sassu, Josefină Stoia și Remus Mărgineanu, Emil Bozdogescu și Constantin Fugașin, fiecare portretizînd rapid și precis, pentru a se arunca în virtutea acțiunii gălăgioase, dar deloc zgomotoase, cuceritori în exuberanța lor tinerească.

Virgil Munteanu

■ PĂSĂRILE TINEREȚII NOASTRE

de Ion Druță

Data premierei : 13 mai 1978.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : ION CRISTUDOLU.

Distribuția : GETA GRAPĂ (mătușa Ruța) ; DAN DOBRE (Pavel Rusu) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Mama lui Pavel) ; COSTACHE BABII (Un ostaș) ; GEORGE FERRA (Medicul) ; NAE CRISTOLOVEANU (Andron) ; PAULA IONESCU (Paulina) ; MAYA INDRIEȘ (Artina) ; DONA COTRUBAȘ-BREAZU (Dochița) ; C. VOINEA-DELAST (Un om cu ochelari) ; PETRE LUNGU (Un lăutar) ; LULI CRĂCIUN (O femeie mai în vîrstă) ; GHEORGHE BRATU (Șoferul) ; I. SCHÖNWETTER (Profesorul).

O nouă premieră pe țară, între multele, ale acestei stagiuni — și, în același timp, o surpriză — ne-a oferit, în apropierea vacanțelor de vară, Teatrul Dramatic din Brașov. Este vorba de piesa unuia dintre cei mai înzestrați scriitori contemporani sovietici, prozatorului și dramaturgului Ion Druță. Alături de regretatul Vampilov, de neostenitul Arbuzov, numele lui Ion Druță a împlinit în mod fericit selecția operelor de teatru sovietic, în această stagiune, pe scenele românești.

Ion Druță este un autor cu „biografic”. Acest fiu de țărani moldoveni, astăzi scriitor cu notorietate europeană, a fost tractorist și pădurar. Piesele *Casa mare*, *Păsările tinereții noastre* și *Sfinta sfîntelor* (aceasta din urmă, publicată, fragmentar, și în revista „Tribuna” de la Cluj-Napoca) au o particularitate anume, pe care unii critici au considerat-o ca derivînd din caracterul politematic al teatrului practicat de Ion Druță, alții, din

simbolismul neîndoișor al faptelor, și chiar al personajelor dramaturgiei sale. Mi se pare că această particularitate este, la Ion Druță, continuitatea, în literă și în spirit, a unei comunități culturale originale, aceea a satului.

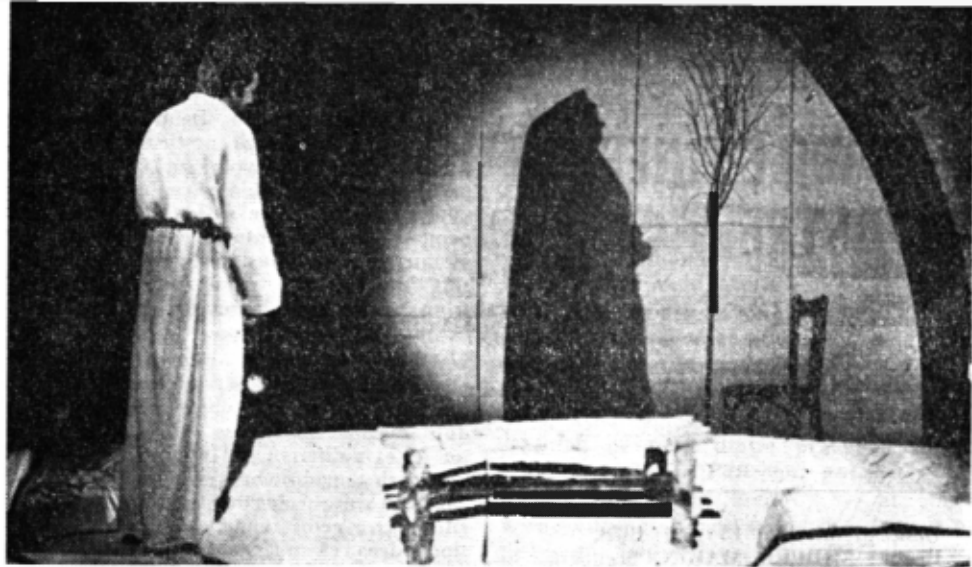
Personajele lui Ion Druță sînt caractere ferme și își păstrează neștirbit fondul spiritual specific. Ele evoluează în noi condiții, pe alte coordonate ale veacului, dar sînt devotate geografiei lor sufletești, rămîn aceiași oameni fideli pămîntului pe care s-au născut și au crescut. Nașterea, viața și moartea sînt integrate, în teatrul lui Ion Druță, într-un substrat al permanențelor.

Mătușa Ruța nu este nici pe departe o biată babă înapoiată, rămasă la datinile ei obscure, incapabilă să înțeleagă rostul vremurilor ; ea este ca matca albinelor, se străduie încă să polarizeze (și se pare că satul nu este indiferent la opiniile ei, la priceperea ei tîmăduitoare și chiar la tilcul tizicului cu care-și încălzește cuptorul, după un ritual străvechi) viața comunității, neacep-tînd ideea că niciodată nu se vor mai întoarce cocoarele, nici gîndul că s-ar putea ca păsările să nu-și mai recunoască așezarea. Deși casele sînt acum din cărămidă în localitatea rurală Valea cocoarelor, bătrîna Ruța nu se înduplecă să-și dărîme locuința ei din lut „pe stil vechi”. Nu este aici o contradicție factice, ci un cadru realist și, totodată, simbolic, menit să sublinieze măreția unor caractere.

Pavel Rusu, președintele cooperativei agricole, trage să moară. Pe terenul acestei situații-limită, Ion Druță schițează chipul tragic al transformărilor umane, lumina speranței, sugerează aroma perpetuu inedită a rememorărilor. Întîmplările din sat, traversînd lunga agonie a lui Pavel Rusu, își dezvăluie sensul, mai mult sau mai puțin actual, dar tot ce se petrece în comunitate nu modifică opțiunea mătușii Ruța, așteptarea cocoarelor, care, poate, cum repetă ea insistent, se vor mai întoarce, vreodată, la această veche vatră omenească.

Păsările tinereții noastre este, în ultimă instanță, un poem și, totodată, o sublimă lecție de istorie : dragostea pentru obîrșie, încrederea într-o lume mereu mai bună, perfectibilă.

Întuind adevărul artistic al operei, regizorul Mircea Marin a socotit că — aflîndu-se nu în fața unui text clasic, eventual uzat, ca formulă, ci, dimpotrivă, în fața unui text cu mesaj încă proaspăt, cu un semnă uman, prin excelență, inedit — ideea spectacolului, adică a directorului de scenă, nu trebuie să pună în umbră ideea dramaturgului. Înzestrat cu simțul lecturii, Mircea Marin a transpus în scenă lumea profundă a satului, aplicînd o tehnică a dilatării timpului, astfel încît moartea și nașterea, evenimentele înseși, să dea impresia stranie de nesfîrșit, de eterni-



Scenă din spectacol

tate. Acea „veșnicie care s-a născut la sat“, cum sună un vers de Lucian Blaga, capătă, în spectacolul lui Mircea Marin, o „întrupare“. Deși s-a ferit să-l înscrie într-un perimetru strict delimitat (spectacolul e în mod firesc traversat de riul de sunete al Baladei lui Ciprian Porumbescu — prezentă, dealtfel, și în montarea-premieră de la Moscova), regizorul n-a anulat, prin expresia scenică, identitatea textului.

În întreprinderea sa, Mircea Marin a fost acompaniat, într-o manieră de bun augur, de scenograful I. Cristodulo; pe imensul soare care domină fundalul, trecerea timpului e marcată cu mijloace regizorale pe cât de interesante, pe atât de „rupte din viață“. Acest uriaș soare, apunând și răsărind, i-a permis să actualizeze plastic ritualul străvechi al strigărilor din deal în deal, cea formă arhaică de comunicare a veștilor, accentuând, în felul acesta, faptul că lumea evocată de Ion Druță, deși este a zilelor noastre, își păstrează rădăcinile, specificitatea.

Am mai remarcat, și cu alte ocazii, acele întâmplări fericite (dacă, totuși, este vorba de o întâmplare, și nu de opțiunea savantă a regizorului), când un actor este distribuit într-un rol pe care nimeni alteineva nu l-ar putea valorifica mai bine. Aceasta este, acum, și situația actriței Geta Grapă: în seara premierei, a fost o mătușă Ruța cum, probabil, autorul însuși a gândit-o. Avantajată de datele personajului, Geta Grapă are și experiența necesară unei creații. Pericolul, pentru această interpretă, este șarja, tendința de a supralicita. În spectacolul pe care l-am văzut, într-un rol dificil, Geta Grapă a impus un personaj dominant, cel mai important, dintr-un anumit punct de vedere — pe mă-

tușa Ruța, matca datinilor din satul Valea cocoarelor.

Nepotrivit ni s-a părut actorul Dan Dobre, distribuit, pare-se, în grabă, în rolul muribundului Pavel Rusu. În locul geometrie al textului, și al spectacolului, desigur, Pavel Rusu nu este un simplu manechin, ci un personaj de echilibru axiologic, un „rival“, o „forță de opoziție“, chiar la nivelul aparențelor, în raport cu mătușa Ruța. El trebuie să devină energie, așa cum o impune contextul, ținând piept „suprasolicităților de sus“, luptând ca griul să mai rămână și în sat, la producătorii lui; el nu reneagă satul, ci este adeptul modernizării vieții în așezarea natală. Nu putem spune că Dan Dobre n-a depus eforturi, dar înexpresivitatea evoluției lui în scenă n-a slujit spectacolul.

O anume prezență a avut, în primele scene, Nae Cristoloveanu. Paula Ionescu și-a luat personajul în serios și, ajutată de partenera de replică, Geta Grapă, a desenat o țărâncuță sinceră și în „bucurii și în dezamăgiri. Lui Costache Babii îi stătea bine cu casca aceea de ostaș în cel de-al doilea război mondial. Petre Lungu a executat cu vibrație partitura antologică a lui Ciprian Porumbescu, ca un adevărat lăutar, din breaslă.

Nu putem încheia fără a aduce o laudă celor care au propus și sprijinit intrarea în repertoriul stagiunii a piesei lui Ion Druță.

Paul Tutungiu

CE A LĂSAT FURTUNA

de Cesar Rengifo

Data premierei: 20 iunie 1978.

Regia: HARRY ELIAD. Scenografia: VITTORIO HOLTIER. Versiunea românească: PAUL ALEXANDRU GEORGESCU.

Distribuția: OLGA DUMITRESCU (Teresa); EUGENIA LAZA (Begona); MANUELA MARINESCU-CODRAT (Rosalia); SILVIA NASTASE (Brusca); NICOLAE PRAIDA (El Perro); ANDREI BURSACI (Maiorul federal); EFTIMIE POPOVICI (Ofițerul federal); ȘTEFAN PISOSCHI (Ofițerul oligarh); FABIAN GAVRILUȚIU (Necunoscutul); HORIA GEORGESCU (Olegario); MARIUS IONESCU (Francisco); CORNELIU CIUPERESCU (Vicente); GH. MIRCEA ARAMĂ (Comisarul); MIRCEA HENDRICH (Soldatul I); MIRCEA CÎRLIG (Soldatul II); VICTOR BUCUBESCU (Alt ofițer federal); DUMITRU PALADE (Zamora).

O inițiativă laudabilă a Teatrului Municipal din Ploiești a prilejuit spectatorilor acestuia întâlnirea cu dramaturgia unei țări prietene — Venezuela — și, implicit, cu dramaturgia continentului sudamerican. Este vorba de recenta premieră cu piesa *Ce a lăsat furtuna* de Cesar Rengifo, publicată anul trecut în revista „Secolul 20”, din inițiativa și în versiunea românească — de o aleasă distincție — a eminentului hispanist Paul Alexandru Georgescu. Știm încă prea puțin despre literatura popoarelor sudamericane, cele mai trainice cunoștințe le avem despre proză și poezie. Dramaturgia, mai cu seamă cea eliberată de influențe europene sau necontaminată de spiritul comercial, ne este mai puțin cunoscută. *Ce a lăsat furtuna*

ilustrează tendințele cele mai înaintate ale literaturii dramatice sudamericane și, în multe privințe, stă alături de admirabilul poem dramatic al chilianului Pablo Neruda, *Gloria și moartea lui Joaquin Murieta*.

Cesar Rengifo este un om cu multiple valențe artistice, cunoscut în țara lui, și, de altfel, pe întreg continentul sudamerican, ca un fervent ziarist, ca un remarcabil pictor, sculptor și arhitect. Opera lui dramatică numără peste treizeci de piese, în majoritatea lor, inspirate din istoria — mai îndepărtată sau mai apropiată de zilele noastre — a Venezuelei. Despre această operă, criticul Leonardo Gimenez scria: „Un teatru istoric ca cel al lui Rengifo este, înainte de toate, o încercare de a redescoperi Venezuela prin propria sa istorie, singura modalitate pentru ca istoria să fie viabilă, trecutul re trăind prin prezent”.

Ce a lăsat furtuna face parte dintr-o trilogie intitulată *Fresca războiului federal* și vorbește despre lupta poporului venezuelean împotriva exploatării, despre revolta maselor țărănești conduse de Ezequiel Zamora. Structura ei este poetică; acțiunea pendulează între momentele următoare înăbușării revoltei populare și evocarea luptelor în care a fost asasinat Zamora, iar revoluții au fost reprimăți sângeros. Ne este, astfel, înfățișată bătălia poporului venezuelean pentru libertate și dreptate socială, ideea care se desprinde fiind că această luptă este o stare permanentă a claselor asuprite, iar un conducător de felul lui Zamora, simbolul celui mai scump ideal al maselor.

Decorurile lui Vittorio Holtier sugerează atmosfera sumbră a înțeleștii și au simplitatea monumentală corespunzătoare caracterului poetic al piesei, de o vigoare impletită cu cel mai înflăcărat patetism. Scenografia hotărăște stilul spectacolului, care este nervos, tensionat, fierbinte, foarte potrivit acestui text, caracterizat prin atitudine deschisă politică, amintind, fără urme de influență, tragediile optimiste ale teatrului sovietic din primii ani de după revoluție și spectacolele lui Piscator. Regizorul Harry Eliad a înțeles spiritul piesei și l-a păstrat întocmai, ajutat fiind și de actori, dintre care am reținut cu totul deosebita realizare a Silviei Năstase, interpreta unei femei care și-a pierdut mințile pentru că bărbatul și copiii i-au fost uciși. I se alătură Olga Dumitrescu și Eugenia Laza, în rolurile unor femei lovite, la rindul lor, de represalii, Andrei Bursaci, care re trăiește convingător o altă dramă, apoi Nicolae Praidă, Fabian Gavriliuțiu, Horia Georgescu, Eftimie Popovici; o impresionantă apariție face Dumitru Palade (Zamora).