

CRONICĂ DRAMATICĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

■ ALEXANDRU LĂPUȘNEANU

de Virgil Stoenescu

Data premierei : 19 octombrie 1978.

Regia : CRISTIAN MUNTEANU.

Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : COSTEL CONSTANTIN

(Alexandru Lăpușneanu) ; MIHAI

MĂLAIMARE (Scutierul domnitoru-

lui) ; MATEI GHEORGHIU, EMIL

MUREȘAN (Stolnicul Spancioe) ;

GEORGE PAUL AVRAM (Comisul

Stroici) ; CONSTANTIN DINULESCU

(Vornicul Moțoc) ; VICTOR MOLDO-

VAN (Postelnicul Veveriță) ; N. GR.

BĂLĂNESCU (Logofătul Trotușan) ;

ION HENTER (Comisul Dragomir) ;

LIVIU CRĂCIUN, EMIL MUREȘAN

(Vornicul Bogdan) ; IGOR BARDU

(Armașul) ; EMIL LIPTAC (Mitropol-

itul) ; ADELA MĂRCULESCU, OLGA

DELIA MATEESCU (Doamna Ruxan-

dra) ; DIDONA POPESCU, ELENA

SEREDA (Bătrina) ; ARIANA OL-

TEANU (Văduva stolnicului Ieremia) ;

LUMINIȚA STOIANOVICI (Ilinca) ;

GEORGE SIRBU (Primul slujitor) ;

ION CIMPEANU (Al doilea slujitor) ;

ION ALBU (Boierul Joldea) ; OVIDIU

NĂSTĂSESCU (Primul călugăr) ;

GHEORGHE POP (Al doilea călugăr).

După cum se știe, nuvela lui Costache Negruzzi a inspirat câteva condeie scriitoricești, mai cu seamă în ale genului dramatic, începînd cu Dimitrie Bolintineanu, Samson Bodnărescu, mai tîrziu George Mibail Zamfirescu. În total, cam 12 drame și tragedii. Ceea ce e explicabil, datorită caracterului ei pronunțat dramatic și structurat în capitole ca niște acte, și, totodată, caracterului inedit, tulburător, spectaculos al temei, această a doua domnie a lui Alexandru Vodă Lăpușneanu, aflat în conflict cu boierii și hotărît să stîrpească furnicarul de „ingrați ce făcea și desfăcea domni”.

Citită astăzi, citită acum, nuvela se arată a avea o nemaipomenită sugestie vizuală, cu bogăție și profunzimi specific shakespearene ; tabloul e complex și vast, neprevăzutul domină, personajele — adevărate chin-tesente romantice — sînt puternic colorate, bine individualizate, contrastante. Nuvela se desfășoară ca un veritabil spectacol. Și transpunerea ei în cadrele reale ale scenei, cu personaje și dialog, nu uimă surprinde pe nimeni — pare o operație firească, de la sine înțeleasă. Nu știm să spunem exact ce a făcut Virgil Stoenescu, pentru că textul său e în bună măsură transpunerea de la sine înțeleasă, acordîndu-se cu acțiunea și cu succesiunea capitolelor din nuvelă, dar e totodată și altceva, în viziune și în semnificație, în interpretare și în relaționare, alt mod de a privi, de a înțelege și de a relata întîmplările, mod care corespunde prospectiei critice realiste a timpului nostru. Și, iarăși, nu știu exact cum să spun, pe măsură ce viziunea prospectivă a căpătat obiectivitate și logică, pe măsură ce actele și reacțiile domnitorului au dobîndit legitimitate, ieșind de sub semnul cruzimii și al pornirilor sîngeroase, pe măsură ce — deci — ne îndepărtăm de o tratare romantică, elemente romantice susțin noua structură dramatică, cele mai pronunțate fiind două personaje-simbol — Scutierul, personificare a conștiinței frămîntate a domnitorului (vezi și *Viteazul* lui Paul Anghel, unde, de asemenea, pornirea romantică a dat un Scutier), și Bătrina, reprezentantă a



N. Gr. Bălănescu (Logofătul Troțușan), Adela Mărculescu (Doamna Ruxandra) și Constantin Dinulescu (Vornicul Moțoc)

durerii și a încrincenării tăcute a poporului obidit, prezență repetată și obsesivă în configurația piesei. Scutierul însufletește monologurile interioare ale lui Vodă, le diversifică, le provoacă, le dinamizează; este o voce dinăuntru. Bătrîna măsoară acțiunile lui reale; este o voce din afară, vocea poporului. Astfel, personalitatea lui Lăpușneanu se conturează pe latura esențială, aceea a acțiunii sale de înlăturare a cuibului retrograd de boieri (intriganți și nestatornici, corupți, trădători), cu elementele contradictorii determinate nu de firea sa, ci de neînțelegerea sa privind adevăratul sprijin în această luptă. Determinate de singurătatea sa, la urma urmei.

Strîns, concis, exact în stabilirea liniilor de acțiune și de caracterizare, colorat în biografie, textul ni se pare a fi cea mai elocventă transfigurare dramatică a destinului istoric al lui Vodă Lăpușneanu, față de realitatea epocii, realitatea istoriei, pe care astăzi n-o mai evocăm în aspectele ei paradoxale și de senzație, ci pe fondul tabloului social complex care explică o mișcare sau alta, o hotărîre, o acțiune. Ceea ce e esențial.

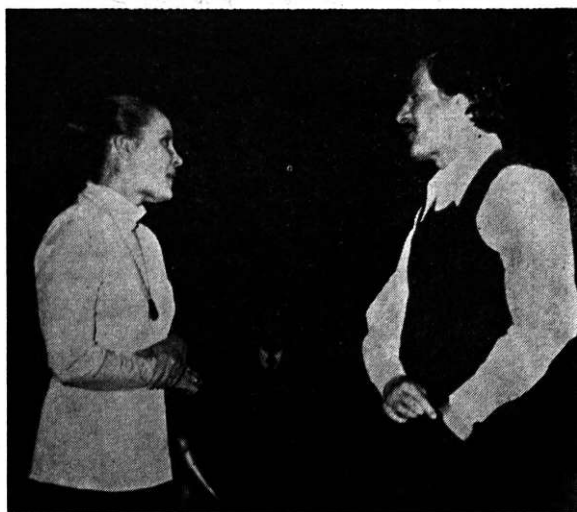
Spectacolul Teatrului Național din Capitală e dinamic și bogat. Poate că prîghia principală a regizorului Cristian Munteanu în valorificarea textului s-a fi fost inspirată distribuie a celor trei roluri din care se întrezește personalitatea lui Lăpușneanu-Vodă însuși, în interpretarea lui Costel Constantin, Scutierul, reprezentat de Mihai Mălaimare, și Bătrîna, care a primit din partea Didonei Popescu chip de efigie și ecou de tragedie.

În persoana lui Costel Constantin se conturează cu puternică vocație cel puțin două trăsături importante pentru înțelegerea domnitorului — ura față de boieri și dorința aprigă de acțiune. Actorul realizează momente remarcabile în scenele de înfruntare, este autoritar, viguros, frenetic, are treceri neașteptate de registru, e tunet și maliție. Realizează cu o precizie științată a efectelor și scenele de înfruntare personală — e adevărat, aici, prin structura textului, dar și cu concursul și datorită inteligenței secundări din partea lui Mihai Mălaimare în rolul Scutierului, voce care vine de peste tot, care îl înconjoară, îi seamănă, îl contrazice, cu o sprinteneală a nuanțelor, uimitoare. Culoarea și atmosfera, excelent create cu contribuția scenografului Mihai Tofan, de asemenea, reușite, ritmul și deschiderea în fundal a unei ample perspective, de unde se aude poporul, bat clopote monumentale, șuieră șoapte. În sfîrșit, sînt de notat diversitatea și exactitatea sugestivă a portretelor, dintre care putem menționa pe acela al Adelei Mărculescu (Doamna Ruxandra) și pe cel al lui Constantin Dinulescu (Vornicul Moțoc). Au mai fost și momente pripite sau soluții de facilă sugesție (jocul cu frîghia, repetat de vreo trei ori și văzut prin alte multe părți). În evoluția lui, spectacolul crește către dimensiuni monumentale, ceea ce poate fi o încununare fericită pentru un colectiv care se dăruie cu generozitate și cu respect dramaturgiei originale.

C. Paraschivescu

■ AVENTURĂ ÎN BANAL

tragicomedii de
Teodor Mazilu,
Dumitru Solomon și
Ion Băieșu



Data premierii: 20 octombrie 1978.
Regia: SANDA MANU. Scenografia:
PAUL BORTNOVSCHI.

Distribuția:
FRUMOS E ÎN SEPTEMBRIE LA
VENEȚIA: EVA PĂTRĂȘCANU
(Doamna); CONSTANTIN DIPLAN
(Domnul).

FRUMOASA, NEVĂZUTA CĂMILĂ:
DAMIAN CRIȘMARU (Vinzătorul);
BADU GHEORGHE (Cumpărătorul).

ESCROCII ÎN AER LIBER: RODICA
POPESCU (Ea); DAMIAN CRIȘ-
MARU (El); CONSTANTIN DIPLAN
(Paznicul).

PUTEREA DRAGOSTEI: EVA PĂ-
TRĂȘCANU (Mama); RODICA PO-
PESCU (Fata); RADU GHEORGHE
(Băiatul).

Chiar dacă a dat cele dintâi premiere cu piese românești după o lună de la deschiderea oficială a stagiunii, Teatrul Național din București se poate mindri că a lansat trei condeie promițătoare. Așa aș fi scris acum vreo zece-cincisprezece ani, dacă numele lui Teodor Mazilu, Dumitru Solomon și Ion Băieșu ar fi apărut atunci pe afișele sale. Ceea ce nu s-a întâmplat. Între timp, cei trei au devenit autori dramaticei de necontestată autoritate. Fiecare și-a câștigat un loc aparte în literatura dramatică, printr-o activitate fecundă și prin lucrări dintre care unele pot sta cu cinste într-o antologie a teatrului nostru contemporan. Totuși, oricât ar părea de ciudat, e pentru întâia oară că figurează în repertoriul primei noastre scene, și încă într-un spectacol-coupé, alcătuit din patru schițe dramatice, împănate cu spicuri din cunoscuta rubrică a „Scenetei”, *Caietul grefierului*.

Ce s-a urmărit, la urma urmei, cu acest spectacol?

După cum reiese din interviul regizoarei Sanda Manu, publicat în programul de sală, ar fi vorba de un îndemn adresat spectatorilor de a medita mai intens asupra realității, plină de „senzaționale aventuri ale banalului”. Că viața e adesea mai bogată

În clișeul de sus, Rodica Popescu și Damian Crișmaru, în „Escrocii în aer liber”; jos, Eva Pătrășcanu și Constantin Diplan, în „Frumos e în septembrie la Veneția”

decît literatura, e drept. De aceea, o înțeleg pe Sanda Manu cînd mărturisește: „Ca alții alții care trec prin realul imediat fără a reflecta îndeajuns asupra lui, nici eu nu mă opresc totdeauna în fața vieții, ci mai curînd mă confrunt cu ea prin intermediul literaturii. Cu acest spectacol încerc — nu știu dacă voi reuși — să joc drumul invers: la fel cu dramaturgul, voi porni și eu de la fapt”.

Dar, cu excepția spicurilor din ziar, confruntarea dorită, tot prin intermediul literaturii se face. Și, atunci, nu sîntem îndreptățiți să ne întrebăm de ce nu s-a apelat la una dintre piesele de rezistență ale lui Dumitru Solomon, încă ne jucată, la *Socrate*, de pildă, publicată în 1970, în același volum care cuprinde, între altele, „măști contemporane”, și *Frumoasa, nevăzuta cămilă*? Puteaua fi luate în considerație și *Diogene*, ci-

nele sau Platon, ale aceluiași autor, reprezentate de mult și cu succes în teatre din țară. Cît despre *Eserecii în aer liber* a lui Băieșu, a apărut și ea acum vreo patru ani în volumul de drame și comedii intitulat *Cine sapă groapa altuia*, alături de *Chițimia*, *Iertarea* și *Vinovatul*, și a fost jucată — după cum spune o colegă bine informată — la TV. În ce-l privește pe Mazilu, preferam să i se reprezinte și lui o piesă nouă în locul schiței dramatice *Frumos e în septembrie la Veneția*, care datează din 1973.

Așa stînd lucrurile, spectacolul lasă impresia unei improvizații pe serieri nu numai vechi, dar prea puțin reprezentative pentru creația celor trei autori, improvizație menită să umple un loc în repertoriu la capitolul „dramaturgie originală”. Pe de altă parte, alăturarea textelor e arbitrară, iar tentativa de a da unitate întregului, printr-un presu-

pus fir călăuzitor, nu se realizează. E ade-vărat că spectacolul poartă amprenta fie-cărui dintre scriitori, e lucrat cu acuratețea proprie Sandei Manu și oferă două ore de amuzament, datorită și interpretilor, care, fără a depune prea mari eforturi, binedispun publicul prin talent, inteligență și umor. Cu toate acestea — sau, poate, tocmai de aceea — reprezentarea m-a făcut să regret că Eva Pătrășcanu, Rodica Popescu, Constantin Diplan, Radu Gheorghe și Damian Crișmaru n-au fost solicitați de partituri mai substanțiale.

În orice caz, un câștig e cert: acela că Naționalul Bucureșten a băgat, în sfîrșit, de seamă că există Teodor Mazilu, Dumitru Solomon și Ion Băieșu. Poate că-i va des-coperi, cu timpul, și pe alții...

Traian Șelmaru

TEATRUL „NOTTARA”

■ ROUĂ PE TROTUARE

de Dan Tărchilă

(Premieră absolută)

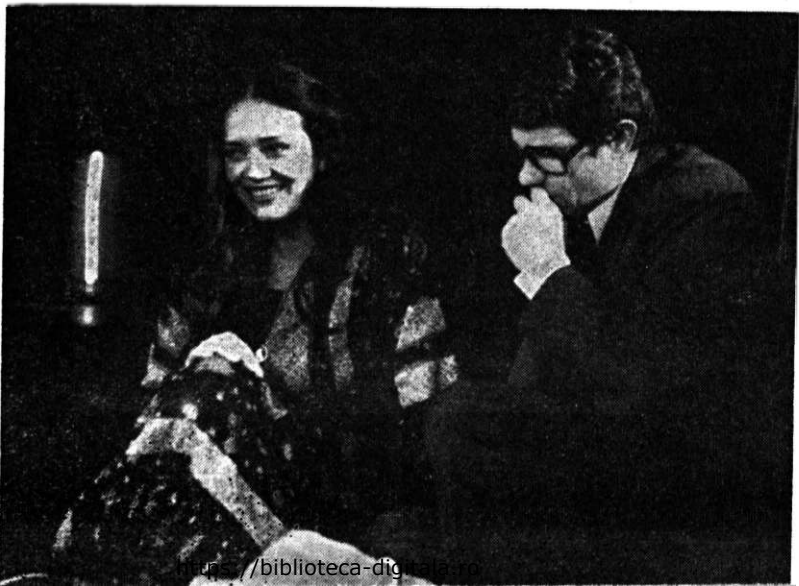
Data premierei : 25 octombrie 1978.
Regia : CRISTIAN PEPINO. Ilu-
strația muzicală : ȘERBAN CELEA.
Scenografia : DORINA ȘORTAN.
Distribuția : CATRINEL PARAS-
CHIVESCU-BLAJA (Ea) ; EMIL
HOSSU (El) ; ELENA BOG (Femeia
fără identitate).

Sensibil la marile teme istorice și — așa cum ne-a dovedit-o — înțelegînd să se oprească asupra unor momente semnifica-tive pentru existența poporului român, scri-

itorul Dan Tărchilă a conceput, în *Rouă pe trotuare*, un poem : pe locul unde, în urmă cu 60 de ani, au murit muncitorii care au manifestat în București, în memora-bilul 13 decembrie, doi tineri din zilele noastre trăiesc o noapte albă, bucurîndu-se de libertatea de a vorbi despre fericire și dragoste, despre idealurile etice și estetice, despre oameni, despre viață și despre moar-te. Acolo unde a curs pe trotuare singele celor ce pregăteau un partid al lor, un partid comunist, care să-i transforme din-tr-o clasă în sine într-o clasă pentru sine, doi tineri apar ca două flori, împlinire a speranțelor manifestanților uciși.

Ideea, poetică, a continuității în altă calitate, ideea apoteozei, sînt cuprinse în însăși metafora titlului : pe trotuarele unde muncitorii manifestaseră pentru pîine și pen-tru libertăți democratice, acolo unde o sută două inimi au căzut sub gloanțele forțelor represive, tinerii, urmașii, nu mai calcă pe singe, ci pe rouă. Pe boabe de diamant.

Sigur, dincolo de dialogul limpede, ne-conformist, apt să sugereze unui regizor dotat scene de teatru de mare intensitate, textul lui Dan Tărchilă se cere încă lucrat : există o tendință de alunecare în roman-



Catrinel
Parascivescu-
Blaja și
Emil Hossu

lismul desuet; piesa suferă neori de li-vrese; de asemenea, anumite lungimi riscă să transforme dialogul în discurs.

Dar calitățile și nu defectele textului sînt promovate de un regizor care se respectă. Ne gîndim la regizorul care înțelege să facă o lectură a piesei pe care intenționează s-o prezinte publicului, și nu s-o răsfioască în fugă sau s-o asculte pentru prima dată din gura actorilor. Ne gîndim la regizorul care, pătruns de importanța unui subiect (și de importanța propriei sale profesii), caută să-i dea valoare, să-l impună prin limbajul specific scenei. Ne gîndim, desigur, la eu totul altcineva decît la Cristian Pepino.

Lipsită de imaginație a fost și scenografia. Un copil cu note proaste la desen ar fi închipuit, poate, ceva mai profund decît o oarecare stradă din Bucureștiul contemporan, decît o stradă care nu trăiește nici în trecut și nici în prezent.

Singura șansă a spectacolului, atîta cît a fost, se datorează actorilor Catrinel Paraschivescu-Blaja și Emil Hossu, care, deși puteau fi inhibați de regia anemică, au reușit, totuși, să salveze mai multe scene, dînd dialogului semnificații.

Inadekvată, ilustrația muzicală n-a fost capabilă să sugereze simbolul personajului interpretat cu acuratețe de Elena Bog.

Paul Tutungiu

TEATRUL DE POEZIE

ȘPALT

de Nichita Stănescu

Teatrul de poezie a programat, luni 23 octombrie, în sala Studio a Teatrului „Nottara”, al doilea spectacol din această (nouă) sta-giune: *Șpalt* — versuri din recentul volum apărut „Epi-ca Magna” de Nichita Stănescu. Am toate motivele să cred că acest „teatru” va continua o tentativă anterioară, încercînd totodată să-și diversifice spectacolele și, mai ales, să-și creeze un public cit de cit stabil — cu condiția ca el însuși să atîngă o necesară periodicitate.

Inițiativă ingenioasă, nece-sară, demnă de a fi susți-nută pînă la capăt, Teatrul de poezie poate aduce în fața spectatorului, care nu este neapărat și un iubitor de poezie, impresionanta pa-letă valorică pe care ne-o oferă poezia clasică și, în e-gală măsură, poezia contem-porană, românească sau uni-versală. El poate fi, deci, o eficientă tribună a poeților, nu mai puțin bogată în sug-esții dramatice.

Șpaltul lui Nichita Stănescu ne îndreptățește să cre-dem că Teatrul de poezie poate aspira nu numai la un spectacol, ci la o reală co-municare cu publicul. Un scenariu mai mult sau mai

puțin stabilit poate exista, cum a fost și cazul acestui *Șpalt*, dar mai important e *happening-ul* care se reali-zează prin impactul cu spec-tatorul, mai ales dacă printre aceștia îi aflăm — ca în seara spectacolului la care ne referim — pe Nina Cassian sau pe Mihai Ursachi. Nu pledez pentru un teatru de poezie-cenaclu, ci pentru o formă mai subtilă și mai profitabilă: un dialog al po-eziei cu ea însăși, un dialog de viziuni poetice, la care poate adera spontan oricine. Ce tensiune dramatică ar lua naștere din juxtapune-rea „Imnelor” lui Ioan A-lexandru cu „Necuvintele” lui Nichita Stănescu, de pildă!

Coerent pe „capitole”, spectacolul *Șpalt* nu mi s-a părut a fi la fel și la nive-lul întregului. Selecția și structurarea poemelor rămîn momentele-cheie în organiza-rea unor asemenea spectaco-le. Pentru că acest scenariu, atunci cînd există, trebuie să facă să converge oblig-a-toriu nucleele poetice spre un sens propriu atît univer-sului liric respectiv cît și, mai ales, spectacolului care se instituie ca un fel de sin-teză a acestuia.

Spectacolul cu și despre Nichita Stănescu, început cu „Elegia a Zecea” (exce-lent interpretată de Ion Carami-tru) și încheiat cu inedita „Tocirea”, recitată de autor, ne-a oferit tragismul abstract al existenței recompus din mozaicuri, unele pure, altele stridente. Rămîne, cred, des-



Gilda Marinescu

chisă problema surmontării dificultăților de înțelegere imediată, propriii poeziei moderne. Cu atît mai mult cu cît lirismul ab-stract al lui Nichita Stănescu necesită, aproape în fiecare moment, soluții plas-ticizante (unele foarte ferice, ca, de exemplu, sceno-grafia de hirtie).

Tinerii actori Catrinel Pa-raschivescu, Ioana Cră-ciunescu, Horațiu Mălăele & Comp. sînt plini de entu-ziasm și de talent. Se poate conta pe ei. Li se poate chiar cere mai multă iniția-tivă. Statutul muzicii în acest teatru e, însă, incert: ilustra-tivă sau deconectantă? Ră-mîne de văzut, deși nu știm încă precis ce ne va oferi în continuare Teatrul de poezie.

Doru Mielcescu

**TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI**

■ URME PE ZĂPADĂ

de Paul Everac

■ O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierii: 30 septembrie 1978.
Regia: BRANDY BARASCH. Sec-
nografia: PETRE SANDULESCU.

Distribuția : DUMITRU PALADE
(Horea) : CORNELIU CIUPER-
CESCU (Cloșca) : RADU DUMI-
TRESCU (Toader Neag) : MARIUS
IONESCU (Simion Neag) : ALEXAN-
DRU PANDELE (Avram Ispas) : FA-
BIAN CAVRILUȚIU (Pătru Gliga) ;
EUGENIA LAZA (Letiția) : ADRIANA
POPOVICI (Săvuța) : LUPU BUZEA
(Nuța Matieș) : GEORGE GEORGES-
CU. (Gheorghe Matieș) : VICTOR
BUCURESCU (Ioan Matieș) : ANGHEL
BRATU (Ștefan Trif) : HORIA GEOR-
GESCU (Gheorghe Nicula).

Sîntem în decembrie 1784. Țăranii răsco-
lați conduși de Horea, Cloșca și Crișan, după
cîteva răsunaătoare victorii obținute împotriva
armatei austriece, au primit „armistițiul”
oferit de împărat. Ascunși în codrul Scoră-
getului, Horea și Cloșca așteaptă să treacă
iarna, spre a-și readuna puterile și a mina,
poate, mai departe, scurta și năprasnica în-
volburare ce iscase spaimă printre represen-
tanții puterii constituite — și nu una oare-
care, de vreme ce tiparul, rar și scump, încă,
pe atunci, ne păstrează nu numai povestea,
dar pînă și chipurile celor trei conducători,
iar literatura populară, evocînd-o, a adus
peste veacuri versuri ca : „Pin-a fost Ho-
ria-mpărat, / Domnii nu s-au desculțat, / În
pat nu s-au mai culcat”. Răsturnatul de două
luni sihăstrește petrecut, în crucea iernii, în-
tr-o inimă de codru, departe de încrînce-

narea bățăliilor, îi prilejuiește — pare a ne
spune Paul Everac, ispitit, ca de obicei, de
cam ce le-ar mai putea lucra mintea perso-
nelor sale — aprigului comandant de oști
Horecă, anumite clarificări de conștiință. „Am
visat, Cloșcut — zice el, la un moment dat
(citez din memorie) — că eram prinși amîn-
doi, dar nu numai noi, ci și cătanele care
ne prindeau, și domnii care le poruncesc
cătanelor, și munții erau prinși, și cerul...”
Este aici, abil sugerată prin intermediul vi-
ziunii onirice (fixarea ei rațional-concretă
ar fi putut părea anaeronică, chiar la un
erou de o asemenea anvergură), o înțelegere
a determinării obiective, nu numai a faptelor
oamenilor, dar a înseși condițiilor istorice,
încă neprielnice înlăptuirii giganticele sale
năzuințe. Astfel se justifică pe deplin și
finalul acestui „act ardelean” : ademeniți de
prețul ce se pusese pe capul lui (nu mai
puțin de 300 de galbeni), o ceată de șapte
țărani îl dibăcesc pe Horea, acolo, în codru,
și-l lengă spre a-l da pe mina „cătanelor”.

Spre deosebire de Cloșca, gata să reziste
cu prețul oricărei vîrsări de sînge (și ce-ar
fi fost încă vreo cîteva suflete, în hecatomba
unei răscoale armate !), Horea, pătruns de
lumina interioară a marii înțelegeri, îi ia
arma din mînă și, împreună cu a sa, pe
care asemenea și-o leapădă, și cu toate cele-
lalte, nu multe, arme albe ori de foc aflate
acolo în vizuină, clădește în avanscenă o
movilită, un tumult al supremului sacrili-
ciu de sine. Cei șapte „atacanți” nu tabără
cu strigăte ; cei doi asediați nu-i întîmpină
cu nici o ostilitate : între cei nouă țărani se
leagă, gospodărește, o convorbire despre grin-
dina ce a bătut bucatele, despre cîte un aco-
perș care trebuie dres, despre o vită care
s-a stîrpit, pînă cînd, biruindu-și anevoie o
cumplică sfială, cei șapte se decid, în cele
din urmă, să-i lege pe cei doi.

Odată cu re-umanizarea Eroului, restituit
la dimensiunile fraților săi dintre care se
ridicase, se reabilitează, astfel, și cei „șapte
trădători nemernici”, cum îi pomenește isto-
ria pe iobagii pe care aceleași pămîtiri, care,
frățește, îi strînseseră, ieri, în jurul lui Horea,
i-au constrîns, apoi, ca vrăjmășește să-l îm-
prosoare.

Distribuția : ANDREI RURSACI
(Varga) : NICOLAE PRAIDA (Ne-
meș) : VERA VARZOPOV (Iuliana) ;
LUCIA ȘTEFĂNESCU (Apolonia).

Tot momentul istoric al răscoalei lui Ho-
rea și epilogul acesteia, sălbatica execuție,
pe roată, a celor două căpetenii, este și ca-

dru în care ne oferă Teodor Mazilu a doua piesă a a coupé-ului. Lucrurile sînt privite, de rîndul acesta, de pe cealaltă parte a bariadei, dinspre partea nobilimii, și, anume, privite la propriu, căci acestea chiar sînt primele tablouri ale „sărbătorii princiare” : cu sadice delicii, nobilul Varga și soția lui, Iuliana, asistă, desigur de la un balcon, de sub un superb baldachin, la oribilul spectacol al supliciei — primele tablouri, dar, de fapt, un fel de prolog la adevărata acțiune a fabulei dramatice. Căci miezul acțiunii, precum în „Cadavrul viu”, în „Răposatul Matei Pascal” sau, la o scară paroxistică, în „Cimitirul Buna-Vestire”, ca să pomenim numai cîteva titluri din „istoria temei”, îl constituie reîntoarcerea în lume a unui personaj presupus decedat, cu tot afe-rentul alai de situații mai mult sau mai puțin vesele sau triste care au dus la cunoșcuta formulă a umorului popular : „vezi, dragă, de ce nu învie morții...” Apolonia, nobila fiică a nobilului cuplu amator de senzații tari, a fost, în timpul răscălei, siluită de unul (sau mai mulți, cum fără fățarnicie și regrete pare ca apoi s-o sugereze) dintre iobagi și silită să se mărite cu dînsul. Ne-suportînd pîngărirea, dînsa s-a sinucis, trans-formîndu-și dezonarea într-un act de mar-tiraj, de patetic, sublim martiraj ; gloria acestuia, cum spuneam, se va răsfrînge din belșug și asupra nobililor ei părinți, care așteaptă, într-un adevărat extaz, pe cutare alt mai-nobil, de la curte, pe care să-i vizi-teze personal, spre a le strînge mîna în semn de înaltă și supremă firitisire. Dar, lo-vitură de teatru, „martira” se întoarce, deloc rușinată de cele ce i s-au întîmplat, cu o teribilă poftă de viață și cu o tot atît de teribilă amenințare de a spulbera mărețul vis al ipocriților și cinicilor ei părinți. Dia-logul, marivodajul mazilian, purtat cu mij-loacele specifice ale autorului, sofismul „per accidens” sau „ignoratio elenchi”, nedezmîntit generator de strașnice hohote de rîs, ba chiar de zîmbet, citeodată, demască, de rîndul acesta, „abjecția” moralei aristocratice și, condus și de rîndul acesta cu aceeași mă-iastră dezinvoltură, ajunge la — iarăși — paradoxalul, deși scontatul, final al încă unei execuții capitale, săvîrșite aparent de mîna victimei, dar, în fond, asupra, vai, în-seși fiicei lor, de același călău, *id est* de aceiași nobili care-l răpuseseră pe Horea : de unde și tragedia, așa cum stă tipărit și pe afiș.

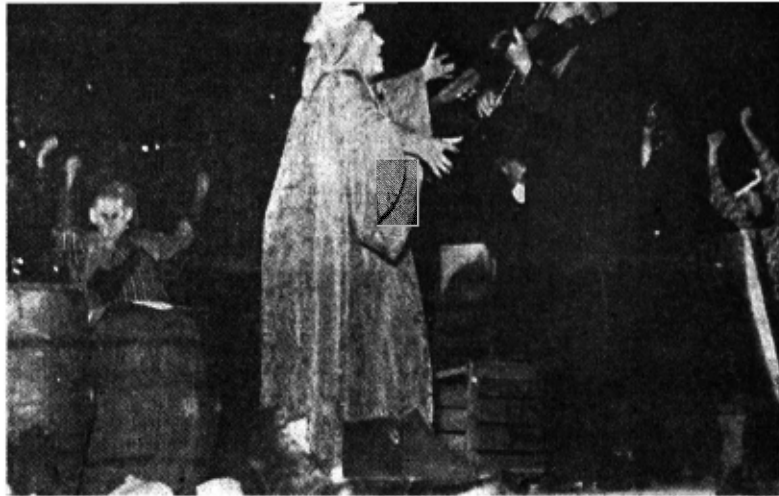
Punctul în scenă cele două piese atît de diferite ca factură, Brandy Barasch ne-a în-fățișat și două tot atît de diferite moduri regizorale. Scris într-o manieră aspră, bîr-bătească („feminitatea” celor două femei ve-nite la bărbații însingurați din codru e și ea una dură, telurică, evident mai aproape de aceea, să zicem, a Anei Glanetașului decît de a Ancuței de la han), textul *Urmelor pe zăpadă* a fost corect citit de regizor și e un merit al lui că, exceptînd discretul sunet de buciom din uvertură (care putea și el lipsi), s-a limitat la mijloacele teatrului, refuzînd „poleirea pilulei” cu muzici, dansuri, costu-me, așa cum numeroși regizori, prea puțin încrezători în posibilitățile de receptare ale publicului, sînt tentați să o facă, spre o mai lesnicioasă (era să spunem : facilă) „trecere a rampei”. Corect ca „cititor”, regizorul ne-a rămas, însă, dator ca „povestitor”, căci zisa atmosferă și substanță colțuroasă, bolovănoa-să, a dramei s-a dezghețat greu, ajungînd la noi, pînă aproape de sfîrșitul piesei, într-o manieră sacadată, țepăună, dialogurile, din codru ale acelor eroi avînd mai degrabă ceva de *grand guignol*, de bandiți din „Misterele Parisului”, rostindu-se la modul *tenebroso* în loc de acel *andante grave*, gîndit, firește, inițial.

E drept că, ieșit, apoi, din desîș, pe înso-rita alee a *Sărbătorii*, regizorul și-a minat mai departe gabriolețul cu o alegrețe și un bun-gust care ne-au împăcat cu dînsul, cu teatrul și cu viața.

Reușind să ne transmită, atunci cînd a scăpat de gesticulația și de mimica de drog-at, prea puțin din personalitatea prometeică a eroului, Dumitru Palade a jucat rolul lui Horea, secondat de un Cloșca (Corneliu Ciu-perescu) mai degrabă exterior în manifestă-rile sale de om al faptei imediate și fără perspectivă. Bune, cel puțin în intențiile lor hieratice, Eugenia Laza (Letiția) și Adriana Popovici (Săvuța). Au mai jucat, în *Urme pe zăpadă* : Radu Dumitrescu, Marins Io-nescu, Alexandru Pandeles, Fabian Gavrilău și alții.

Balul de spirit și scăpărări verbale al *Sărbătorii princiare* (abia acum observăm bine fișed teatrului lui Mazilu peruca și crinolina) a fost condus cu vervă, spirit și eleganță de Vera Varzopov ; i-au dat, co-rect, replicile Nicolae Praidă (Varga), Andrei Bursaci (Nemeș) și Lucia Ștefănescu (Apo-lonia), care n-ar fi rău să-și mai „lucreze” puțin dicțiunea.

Radu Albala



Scenă
din actul
al II-lea

**TEATRUL „V. I. POPA”
DIN BÎRLAD**

■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Data premierei : 17 septembrie 1978.

Regia : ADRIAN LUPU, MAGDA-
LENA KLEIN. Scenografia : RADU
CORCIOVA. Muzica : IOSIF HERTEA.

Distribuția : GABRIEL CONSTAN-
TINESCU (Nae Girimea) ; GHEOR-
GHE DOROFTEI (Iancu Pampon) ;
AURELIAN NAPU (Mache Răzăchescu
zis Crăcănel) ; FLORIN PREDUNĂ
(Un candidat) ; VIRGIL LEAHU
(Iordache) ; VASILE MUREȘANU (Un
ipistat) ; ARISTIȚA DIAMANDI (Di-
dina Mazu) ; ELENA PETRICAN (Mița
Baston).

Spectacolul Teatrului „Victor Ion Popa” din Birlad se înscrie în seria încercărilor de a redescoperi, dintr-o nouă perspectivă, comedia caragialeană. Întreprindere de curaj și de risc, în egală măsură. Sau, potrivit opiniei noastre, premisă necesară oricărei noi reprezentări a piesei clasice, a operei marelui nostru dramaturg. Există, consemnată chiar de revista „Teatrul”, o idee privitoare la „lumea” pe care o înfățișează comedia lui Caragiale, idee pe care regizorii spectacolului birlădean o susțin și în acest *D-ale carnavalului*. Anume, că nu avem de-a face cu personaje neutre în raport cu epoca lor,

că piesele lui Caragiale nu vorbesc doar despre starea de ridicol a unei lumi, ci atrag atenția asupra pericolului pe care tipurile comice desconsirate îl pot reprezenta. „Oamenii lui Caragiale” nu sînt, adică, doar proști, inculți, demni de hazul lumii, ci și agresivi, demni de o atenție serioasă.

Spectacolul birlădean recompune, așadar, o lume agresivă, în care meciierările sînt la ordinea nopții de carnaval. Crăcănel demonstrîndu-se „cap de afiș” într-ale violenței : singurul care poartă „armă albă” și o folosește.

Printre obiecte confecționate din ziare, sau tapetate cu ziare, sub măști de ziare, primtre și prin butoaie aleargă o lume bătrînă fizicește și sufletește. Carnavalul la care participă toți, fără excepție, pare a fi modul de existență a acestui fel de lume, măștile ascund personaje care, pentru o seară, se numesc Iancu Pampon, Iordache, Mița, Crăcănel, Un catindat, dar, de fapt, amintesc de Leonida, Chiriac, Veta, domnul Goe și ceilalți. Se aud ecouri din proza lui Caragiale, Mița citea romanțele Vetei, cu foc de damă trecută bine de prima tinerețe. Grupuri de „carnavaलिști” intră și ies pe oriunde, eapetele lor apar prin fante tăiate în lateralele de pinză neagră ale decorului, asistă sau comentează „întîmplările”.

Nu este o încercare de „actualizare”, ci una, abundant justificată scenic, de situare și de dialog între lumea strictă a piesei și complexul operei caragialeene.

Ceea ce rezultă este incitant ca efort de regîndire a unui text dramatic exemplar, dar și încercat de trimiteri, ramificate, moment de moment, în prea multe direcții. Adresa critică se risipește : ceea ce am avea de reproșat, esențial, spectacolului derivă tocmai din multitudinea de obiective pe care și le-a propus. În reprezentația văzută de noi hazul și-a făcut cu greu loc de sub grotescul rece care marchează evoluția faptelor în scenă.

Un spectacol dens, cu multă fantezie, la care actorii conlucrează cu convingere, în care Aurelian Napu creează un personaj, o canalie bine ascunsă sub aparenta neajutorare, în vreme ce Elena Petrican „trăiește”

atributele „flică” din popor, violentă, republi-
cană, ploieșteană” în datele virstei hotărâte
de regizori. Aurelian Napu realizează cu haz
un Crăcănel misterios. Elena Petrican cap-
tează întreaga atenție a spectatorului, mai
ales în prima parte a spectacolului. Un
trompetist dă semnalul începerii fiecăruia
dintre cele trei acte, într-o atmosferă care
aduce aminte de clovnii triști, un taraf acom-
paniază „recitalurile” Miței sau ritmează
scenele în care „toată suflarea acelei luni
e prinsă în joc”. Carnavalul propriu-zis are
loc într-un spațiu care indică exact și suges-
tiv, totodată, sordidul mahalalei, un depozit
al mizeriei.

După alergarea bezmetică și dezlegarea
aparentă a „misterului”, „persoanele în
„chestiune” se împacă, dar se pare că n-au
înțeles nimic mai mult decât știau la început,
se amestecă, se confundă, cad în somn. Apoi,
la un foc de pistol (cel din *Conu Leonida*...),
sar și tropotese, ca în carnaval, se opresc
obosiți într-un „tablou de familie”, peste
care se așază din nou somnul, iar de sus
ninge cu confetti. Reprezentația izbutește să
califice lumea conform concepției regizorale,
dar nu s-o și organizeze (ideatic și stilistic),
continuu, unitar, spre o țintă critică limpede.
Între prima parte a spectacolului și următoa-
rele există diferențe de ritm și stil (de la
vervă comică — la grotesce „somnolent”), se
înstaurează în scenă o atmosferă de tristețe
justificată în raport cu ideea că avem de-a
face cu o lume care se stinge. Dar, progresiv,
dispare și tensiunea dramatică, interpretii nu
au forța de a o menține, măști lipsite de
personalitate le înăbușă emisia, le îngreu-
nează jocul. Am putea spune că *masca voit
grotescă a spectacolului* nu reușește să de-
vină suficient de expresivă pentru a da
claritate gândului regizoral — el poate fi
intuit, dar nu transpare continuu, fluent, pre-
cis și aplicat în toate compartimentele repre-
zentației, pe tot parcursul ei.

Teatrul din Birlad are, la început de sta-
giune, un spectacol care reprezintă o opțiune
importantă și îngreunează creator colectivul
actoricesc. Un spectacol care poate stârni
controverse, dar nu-l poate lăsa indiferent pe
spectator, chiar specializat.

D-ale carnavalului este, pentru acest tea-
tru, pentru realizatorii spectacolului, o etapă
de creație parcursă cu seriozitate; montarea
înscrisă în discuția contemporană a operei
lui Caragiale citeva interogații asupra cărora
se cuvine să medităm, cu atât mai mult cu
cât răspunsul reprezentației nu apare drept
unic ori desăvârșit.

Antoaneta C. Iordache

■ STRIGOII de Henrik Ibsen

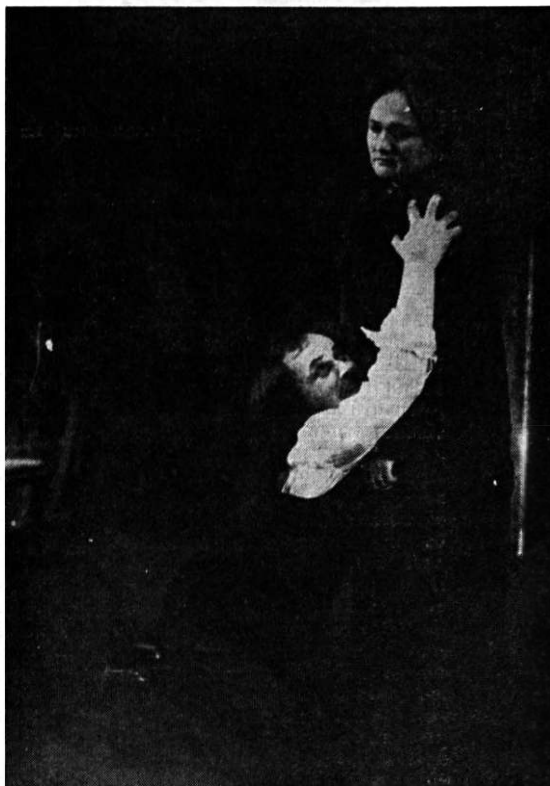
Data premierei: 12 mai 1978.

Regia: MAGDALENA KLEIN. Sce-
nografia: MUGUR PASCU.

Distribuția: ELENA PETRICAN
(Doamna Alving); VIRGIL LEAHU
(Oswald); STEFAN TIVODARU (Pas-
torul Manders); GHEORGHE DO-
ROFTEI (Engstrand); LILI POPA
(Regine).

Drama „strigoilor”, a „duhurilor moarte”,
cum le numește George Călinescu, a fost
scrisă de Ibsen în perioada exilului său în
Germania (1872—1877), perioadă în care
preocuparea sa pentru problemele sociale ale
timpului se materializează și în alte trei
lucrări care l-au impus și l-au făcut celebru
— *Nora*, *Un dușman al poporului* și *Silpii
societății*. Unii comentatori le denumesc „pie-

Virgil Leahu (Oswald) și Elena Petri-
can (Doamna Alving)



se sociale", alii le atribuie identitatea, ușor modificată, de „piese psihologice”. Găsim și o clasificare mai particularizată, din care rezultă că *Nora* și *Strigoii* pun cu precădere problemele femeii în societatea timpului, iar *Un dușman al poporului* și *Stilpii societății* reflectă mai ales conflictul dintre individ și societate. Nu ne interesează atât categorisirile care se fac, ci posibilele interpretări care se pot da, într-un context sau altul, dramei care a provocat atîta scandal la apariția ei (1881) și i-a adus autorului un renume internațional (se joacă la Paris, la Teatrul Liber al lui Antoine, în 1890, iar în 1897 o găsim pe afișul Teatrului Național din București, într-o reprezentație „de beneficiu” dată pentru actorul Constantin Nottara, acesta interpretîndu-l pe Oswald, Aristizza Romanescu, pe doamna Alving, iar Petre Vellescu, pe pastorul Manders) : *Strigoii*.

Istoriografia românească reține ca temă „problema eredității și problema femeii” (Ion Marin Sadoveanu), „problema eredității și a boalelor sociale” (George Călinescu), reflex al unei teme mai largi, cum ar fi lupta între minciună și adevăr, care, în cazul de față, s-ar putea traduce, metaforic vorbind, prin lupta dintre „ceată și soare” (G. Călinescu). Să reținem metafora. Socotînd-o pe doamna Alving „o Noră care nu pleacă”, Ion Marin Sadoveanu asemuie construcția piesei cu „desfacerea unui nod”, „dezlegarea unei probleme” („asistăm la deznodămînt”), și idealul lui Ibsen, cu „idealul echilibrului”. Apreciînd-o ca pe o „dramă zguduitoare, de puterea unei tragedii grecești”, George Călinescu sesizează și el relația cu *Nora* sub aspectul reflectării boalelor sociale și socoate că Ibsen „denunța ca o primejdie reacția trecutului și insinua generațiilor noi datorită de a se feri de contagiunea duhurilor moarte”. Ce ar fi duhurile moarte? Precizarea o face chiar piesa, prin doamna Alving : „sumedenie de vechi opinii și idei perimate. Acestea sînt mortăciuni și totuși nu ne putem descotorosi de ele”. Interesant este că teatrul românesc a preluat destul de repede această dramaturgie de problematică socială, a lui Ibsen (printre primele piese traduse și jucate la noi fiind tocmai cele patru), prilejuind interpretarea și cunoașterea directă a celei mai moderne și mai serioase tendințe creatoare de la sfîrșitul secolului trecut. Dacă interpretarea mai putea fi tributară unor accente manieriste („suferințele fizice ale eroului au impresionat pînă la a deprima pe spectatori”, notează Ioan Massoff), prospecția estetică s-a arătat sensibilă și entuziasmată de timbrul dramatic : „de-o măduvă de aur fi sînt cuvintele pline, iar tăcerile lui au obscuritatea străvezie a unor mistere. La vocea lui de zeu muncitor, cu palmele împietrite, imaginile trezite în universul sufletesc sînt nenumărate” (Tudor Arghezi).

De ce am amintit aceste comentarii românești ? Pentru că, dacă teatrul românesc a fost, de la început, interesat de această dramaturgie de problematică, tot astfel a fost,

de atunci, într-o măsură evidentă, influențat de ea. Investigația „nodală” a unor tendințe sociale contradictorii, a unor conflicte puternice a dus la afirmarea mai pregnantă a unui filon realist-dramatic în creația noastră. Ibsen a fost asimilat într-un mod original și a propulsat tendințele moderne ale dezvoltării teatrului românesc. De la el se revendică apartenența specifică a „teatrului de idei”, lui i se datorează oficializarea scenică a „artei conversației” — aspect socotit ne-dramatic în epocile anterioare. Prin excelență modern, cum îl poate juca astăzi teatrul nostru modern pe Ibsen ?

Ținăra regizoare Magdalena Klein a avut o intuiție vizuală și a materializat obsesia duhurilor moarte în scurte scene mimate. Pe fond de draperii albe și aproape ireale (decor : Mugur Pascu), ele ar fi putut contribui cu ceva la definirea atmosferei piesei cam în spiritul metaforei pomenite de George Călinescu privind lupta dintre „ceată și soare”, oferînd interpretelor posibilitatea de a fi mai puțin ispițiți de contorsiunile care ar putea deprima și publicul de azi. Nu întotdeauna, însă, aceste scene s-au integrat cursului acțiunii, nu prea fericit a fost timbrul general al interpretării, care a oscilat între o gravitate stăpînită și puțin monocordă la Elena Petrican și Ștefan Tivodaru (doamna Alving și pastorul Manders) și o exteriorizare cam teatrală, apăsată pe gestică (Virgil Leahu — Oswald) sau pe intonație în cheia de fa (Gheorghe Doroftei — Engstrand). Între aceste linii, o traiectorie mai liberă, mai lipsită de poveri, Lili Popa, în Regine.

P.S. : Se pare că, totuși, linia realistă a interpretării moderne este aceea care nu apasă premeditat pe nimic, ci redă, mai concentrat și mai auster chiar, lupta raționalului împotriva iraționalului. Este linia spectacolului realizat de televiziunea engleză în regia lui David Cunliffe și văzut de noi în seara de 21 nov. a.c. ; un rațional învins, dar nu de fatalitate.

C. Paraschivescu

■ ÎNTOARCEREA DIN PUSTIU

de Constantin Paiu,
după Antoine de Saint-Exupéry
(Premieră absolută)

Scriitorul-pilot aparține aceleiași „generații morale” cu Malraux. Meseria, vocația, pretind, în cazul lui Saint-Exupéry, un înalt simț al datoriei, manifestat de acesta pînă în ulti-

Data premierei : 29 septembrie 1978.

Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia MIRCEA ALEXI.

Distribuția : VIRGIL LEAHU (Omul) ; ZEINA DRUICĂ (Micul prinț) ; AURELIAN NAPU (Șarpele) ; GHEORGHE DOROFTEI (Fanarașul, Acarul) ; MILENA RIZESCU (Regele) ; FLORIN PREDUNĂ (Vanitosul) ; VASILE MUREȘAN (Bețivul) ; AUREL IONESCU (Geograful, Afaceristul) ; DANA TOMIȚĂ (Vulpea, Prima fată) ; LILI POPA, GABRIELA VLAD (Floarea, A doua fată) ; GABRIEL CONSTANTINESCU (Primul băiat, Călătorul) ; CONSTANTIN AVĂDANEI, Z. V. ȘEDRU (Al doilea băiat).

mele elipe ale vieții, cînd, „cochetînd cu forțele naturii” — cum spune el undeva —, s-a contopit cu văzduhul, a dispărut în neant.

În timp ce Georges Duhamel și alții atrăgeau atenția asupra primejdiei pătrunderii tehnicismului în literatură, Exupéry, dimpotrivă, face elogiul mașinii sale, care-l va purta ca un Pegas contemporan spre spațiile siderale („căutăm adevărul în stele”), fără a-l face să uite „pămîntul oamenilor” („așteptăm esca la pe o țară a făgăduinței”).

Am înțeles, de-a lungul anilor, cîteva transpuneri scenice, mai mult sau mai puțin reușite, ale poemului în proză „Micul prinț”. De data aceasta, Const. Paiu a încercat să ne ofere un text compus din mai multe lucrări de Exupéry, în dorința de a aprofunda fondul metaforic al *Micului prinț* și, introducînd elemente realiste din *Citadela* și din alte scrieri, de a-i explicita sensurile, pentru un public mai larg. Într-o exegeză recentă a operei scriitorului francez, se atrage atenția asupra unui pericol de care nu e ferită nici dramatizarea lui Paiu : „Dacă vrem să traducem simbolurile «Micului prinț» în semnificații morale, se poate, dar reducem acest frumos poem la o rece alegoric didactică”. Și de acest păcat nu se poate feri nici spectacolul, cînd vrea să pedaleze, cu orice preț, pe „explicații”.

Micul prinț și-n părăsit planeta și a venit în „țara oamenilor” — simbol ce poate fi interpretat în multe feluri. Personajele pe care le întîlnește în drumul său sînt, de asemenea, purtătorii unor semnificații morale : regele vanitos, afaceristul proprietar de stele, geograful moralist, umilul aprinzător de felinare și alții. De fapt, Micul prinț și-a părăsit planeta deșertat de floarea pe care-o iubea. Pe pămînt a găsit multe flori, dar toate erau la fel. Nici una nu era ca floarea lui. Vrea să se întoarcă pe planeta lui, pentru a-și regăsi floarea lui, floarea cu care se obișnuise. „Floarea” poate fi femeia iubită, profesia, vocația, datoria, destinul — orice explicații suplimentare nu fac decît să dilueze farmecul acestui inegalabil poem.

Regia lui Cristian Nacu a reușit, în bună măsură, să creeze cadrul poetic al spectacolului, cu sprijinul unei scenografii (semnate Mircea Alexi) de o mare simplitate și forță de sugestie și printr-o abilită alternanță de ritmuri în desfășurarea acțiunii. Distribuția a acoperit onorabil o mare varietate de tipuri simbolice sau realiste. În rolul complex, dificil, al Micului prinț, Zeina Druică are spontaneitatea, candoarea, lirismul, curiozitatea juvenilă a personajului, într-o creație demnă de relevat. Virgil Leahu, în Omul, degajă căldură, înțelegere, umanism. Reușite compoziții au realizat Florin Predună (Vanitosul), Milena Rîzescu (Regele), Aurelian Napu (Șarpele), Dana Tomiță (Vulpea), Aurel Ionescu (Geograful și Afaceristul), Vasile Mureșanu (Bețivul), Gheorghe Doroftei (Acarul). De menționat, rolurile episodice realizate cu aplomb de Gabriela Vlad și Gabriel Constantinescu. Spectacolul atestă seriozitatea manifestată de teatrul bîrlădean în ultimii ani, în ceea ce privește opțiunea repertorială și realizarea scenică.

E. Emanoil

TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU

■ INTERVIU

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 5 octombrie 1978.

Regia : I. G. RUSSU. Scenografia : GLORIA GAMULEA-IOVAN.

Distribuția : ANCA ALECSANDRA (Reporteră) ; MIRCEA CREȚU (Reporterul) ; GEORGE SERBINA (Secundul, Stîngaciu) ; DOINA IACOB (Tuți de la pupitru) ; CĂTĂLINA MURGEA (Sudorița) ; RODICA MUȘETEANU (Femeia la fin) ; MONA RORDEIANU-FULGA (Nuțica) ; DOINA DELEANU (Cateluța, Vladimir) ; LIGIA DUMITRESCU (Avocata) ; DIANA LUPESCU (Primărița).

În spectacolul cu piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu, regizorul I. G. Russu pune în relief detalii din psihologia personajelor care ar putea fi trecute cu vederea, de pildă, în condițiile unei dispute cu deschidere spre idei generale ; căci o astfel de dispută este aceea dintre reporteră și reporter, dar aceasta se accentuează în spectacol) își are soriginea în nemulțumiri de ordin strict personal, născute, la rîndu-le, de prejudecățile ambilor participanți în ce privește relația cu celălalt. Căci adevărata relație dintre bărbat și femeie este de completare, ci nu de emulație. În

această accepție, regizorul acordă mai multă importanță disputei, decât exemplelor ilustrative, acele încercări de caracterologie, pe care autoarea le face, vizind condiția femeii în diverse profesii și la diferite vârste. Dealtfel, însăși autoarea a concedat, în caietul-program, că interviurile, portretele de femeie nu au demonstrat concepția sa cu privire la condiția femeii. Firese, cînd înțelegem că viața este varietate în unitate și că generalul nu vizează unitatea, ci nuanța; firese, cînd înțelegem că omul nu e singur, ci în relații cu ceilalți, și că atunci cînd se edifică pe sine nu se poate edifica decât ca relație. Aceste idei le relevă spectacolul de la Bacău, cu toată acuratețea de care este capabil un regizor prob. care caută ultimele consecințe ale lecturii textului.

Anca Alecsandra (Reportera) și Mircea Crețu (Reporterul) au bune momente de adevăr al vieții, așadar, fără excese de demonstrație și fără ostentație. Ei nu participă atât la dispută, cît relevă o dramă. Disputa devine un reproș tirziu pentru ratarea unei vieți în doi, dar și un corectiv în ce privește etica conviețuirii. Disputa devine discuție care apropie; nervozitatea femeii este încet împăcată de atitudinea degajat-tandră a bărbatului. Interviurile ce vor urma nu-i vor mai apropia pe cei doi protagoniști, ci vor marca, o dată în plus, că a gândi condiția femeii ține de modul personal al implicării fiecăruia, că înțelesurile acestei condiții depind de diverși factori ce condiționează personalitatea, dintre care profesia, vîrsta, temperamentul, mediul, caracterul, cultura sînt doar cițiva.

Spectacolul nu s-a păstrat pe toată durata sa în sfera autenticului, așa cum l-a dorit regizorul, și, aceasta, din pricina inegalității jocului actoricesc. Să fim înțeleși. Nu s-a jucat slab, dar uneori numai corect, fără seînteie — cum se spune — fără forță de convingere. Corect, jocul Cătălinei Murgea, în Sudoriță, și prea potolît, molatic, al Ligiei Dumitrescu, în Avocata. Duetul Cateluța-Nuțica, respectiv, Doina Deleanu-Mona Bordeianu-Fulga e prea estompat. În episodul Femeia la fin, Rodica Mușeteanu ridică tonusul spectacolului, jocul său avînd naturalețe. Și, în sfîrșit, revelația serii, debutanta Diana Lupescu, dă spectacolului un final strălucit, prin interpretarea Primăriței. O primărită care ne-a emoționat prin slăbiciunea — să citim sensibilitatea — pe care ne-a dezvăluit-o de sub masca dîră a femeii ce-și încearcă rezistența într-o funcție socială care îi exacerbează doar spiritul bărbătesc, de emulație. Experimentatul actor George Serbina o secondează, în rolul bătrînului curios și guraliv Stingaci, cu efecte comice extrase din registrul burlescului.

Constantin Radu-Maria

■ TREI SURORI

de **A. P. Cehov**

Data premierei: 8 octombrie. 1978.

Begia: **MIRCEA MARIN**. Scenografia: **TEODOR CONSTANTINESCU**. Versiunea românească: **MONI GHE-LERTER** și **V. JIANU**.

Distribuția: **ROMEO MUȘETEANU** (Prozorov); **DOINA IACOB** (Natalia Ivanovna); **DESPINA PRISĂCARU** (Olga); **DIANA LUPESCU** (Mașa); **MONA BORDEIANU-FULGA** (Irina); **CONSTANTIN CONSTANTIN** (Kuli-GHIN); **DAN SÂNDULESCU** (Verșinin); **LIVIU RUS** (Tuzenbah); **LIVIU MANOLIU** (Solonii); **GHEORGHE GHEORGHIU** (Cebutikin); **DUMITRU LAZĂR-FULGA** (Fedotik); **GEORGE SERBINA** (Bode); **FLORIN GHEUCA** (Ferapont); **LIGIA DUMITRESCU** (Anfisa); **MIHAI LUNGU** (Protopopov).

Sub semnul așteptării se desfășoară spectacolul de la Bacău al lui Mircea Marin. La ridicarea cortinei, spectatorul are în față o scenă plină de scaune și de fotolii acoperite cu huse alb-gri, care-i așteaptă pe eroii dramei. Ei pătrund, pe rînd, dintre pînzele de aceeași culoare, ce delimitează spațiul scenic, dînd fundalului o înălțime ce eoplește siluetele prinse (pentru aproape trei ore — timp scenic) într-o dramă rece, lucidă, tăioasă-ironică. Drama unor oameni inautentici, cu un trecut fără amintiri, cu un prezent gol și cu un viitor penibil, din cauza frazeologiei de o vagă generalitate prin care este invocat. Salonul celor trei surori este o vastă sală de așteptare — înțelegem — pentru niște inși loviți de abulie, din cînd în cînd apucați de crize de nervi, niște psihastenici care vor nedefinit, goi și căutînd unul în golul celuialt, sprijin. Spectacolul este un precipitat al unei atitudini sceptic-ironice, atitudine definitorie pentru lectura regizorală, a acestui tinăr talent care este Mircea Marin. Vocea egală, parcă uscată, străină oricărei inflexiuni sentimentale, de o monotonie sincopată, a lui Romeo Mușeteanu (în Andrei Prozorov) parcă ne sună în urechi, amplificînd scepticismul degajat de întregul spectacol. „O educație grosolană otrăvește sufletul copiilor, înăbușînd în ei orice seînteie divină... Așa cresc, devenind niște cadavre ce seamănă între ele, tot atît de jalnici ca și părinții lor“.

Actorii au realizat, aproape fiecare, compoziții excelente. Din păcate, nu ne putem opri decît la cițiva. Se cuvine să remarcăm,

între surori — Olga (Despina Prîsăcaru), Irina (Mona Bordeianu-Fulga) —, apariția surprinzătoare a foarte tinerei personalități artistice Diana Lupescu (în rolul Mașei). E o Mașă delicată ca un suris înlăcrimat; o patetică vibrație a unei victii ce se stinge în abulia țigului provincial. Dan Săndulescu, actor împrumutat de la Teatrul Dramatic din Brașov, face un Verșinin golit de sentimente, cu gesturi maiestruos decorative, surprinzând cu finețe teatralitatea personajului. Constantin Constantin, în profesorul Kulighin, dă atitudinilor teatrale nota de pedanterie ce i-o pretinde rolul, relevând mulțumirea de sine a personajului. E locul să amintim aici că însuși textul stă sub semnul teatralului, căci toate personajele fac, mai mult sau mai puțin, un joc al măștilor. Cu precădere ilustrativ e căpitanul Solionii — ce se crede asemenea lui Lermontov — interpretat cu excelentă prestație scenică de Liviu Manoliu. Ochi arzători, cu anume fixitate a

privirii, tăceri trufase, intervenții de mare demonstrație, tăiate brusc, vădese pe paranoic. Pandant la jocul său, în baronul Tuzenbakh, Lăviu Rus e o prezență calmă, ușor grăcilă: fermitatea atitudinii este înmuiată de blîndețea unui caracter prea mult modelat la focul unor reverii utopice. Se cuvine să mai amintim jocul lui Gheorghe Gheorghiu, în medicul militar Cebutkin — o bună interpretare a crizei ratării; pe Florin Gheuca, în Ferapont, bătrînul ușier al zemstvei, pitorească expresie a degradării biologice; pe Doina Iacob — trecînd cu un aer de fregată prin scenă — în rolul Nataliei Ivanovna, soția rapace și trufașă a bietului intelectual ratat Prozorov, ce eșuează, la rîndu-i, într-o slujbă mărunță administrativă și într-o căsnicie adulterină, interpretat în nota ironiei sceptice, după cum spuneam, de Roineo Mușteanu.

C. R. M.

ALTE PREMIERE

TEATRUL „ION VASILESCU”

FIRE DE POET

de Eugene O'Neill

Data premierei: 20 octombrie 1978.
Regia: OLIMPIA ARGHIR. Decorurile: ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Costumele: OLIMPIA DAMIAN și BOGDAN ULMU. Muzica: ADRIAN NEAGU.

Distribuția: ION LEMNARIU (Mickey Maloy); BORIS OLINESCU (Jamie Cregan); ILEANA MAVRODINEANU (Sara Melody); DOMNITA MARCULESCU (Nora Melody); CORNEL GIRBEA (Cornelius Melody); MARIA CHIRA (Deborah Harford); ADRIAN PETRACHE (Dan Roche); AUREL TUNSOIU (Paddy O'Down); DIMITRIE DUNEA (Patch Riley); ROMULUS BĂRBULESCU (Nicholas Gadsby).

După secția maghiară a Teatrului din Oradea și după Naționalul craiovean, întâi un al treilea colectiv ce se simte îndemnat să pună în scenă *Fire de poet*, text postum al lui O'Neill, aparținînd proiectatului ciclu *Povestea unor posesori care s-au deposedat ei înșiși* (din care ciclu, mai cunoscută, destul de des jucată și în România, este *Luna*



Ileana Mavrodineanu (Sara Melody)
și Cornel Girbea (Cornelius Melody)

prezentu cei dezmoșteniți). Reprezentarea bucură-
reșteană a piesei *Fire* de poet constituie și
prima confruntare a trupei de la „Ion Vasi-
lescu” cu dramaturgia marelui scriitor ame-
rican.

Putând fi definită ca o dramă a inadap-
tării, piesa cuprinde o meditație amar-ironică
asupra raportului dizarmonic vis-realitate,
autoiluzionare-deziluzionare, reîndîstfel, ca
temă centrală, o idee prezentă în multe
dintre textele dramatice ale lui O'Neill. Cor-
nelius Melody, fost ofițer în armata lui Wel-
lington, fost erou în războaiele antinapoleo-
niene, fost mare moșier în Irlanda natală
(nu și aristocrat, cum susține), este acum
hangiu în America, trăind între oameni pe
care pretinsa descendență nobiliară, ca și
glorioasele sale fapte de arme, îi interesează
în egală măsură, adică deloc. „Sîngele albas-
tru” îi dictează lui Melody un saltatic dis-
preț pentru toți cei din jur, o comportare
de „adevărat senior”: este alcoolic, ce-i drept,
dar recită din lord Byron (nu Byron, pur
și simplu, ci lord Byron), este incapabil
să-și întrețină familia, ce-i drept, dar în-
treține o superbă, costisitoare și total inutilă
iapă pur-sînge. Minciuna, uriașă mistificare
și-o adresează, în primul rînd, sie însuși: *el*
este cel ce nu trebuie să cunoască realitatea,
pe *el* trebuie să se autoamăgească, cu falsa-i
strălucire. Realitatea îl umilește, îl sperie și,
atunci, o anulează prin ignorare: real e doar
visul, prezent e doar trecutul, personajul
creat de imaginație devorează făptura vie.
Altfel de organică este la el nevoia de mit
încît și cei din jur, cei care, lucizi, recunosc
și amendează impostura, chiar și aceștia,
deci, sînt, într-un anume fel, seduși de „per-
sonaj”. Realitatea există totuși, confruntarea
cu ea e inevitabilă — și inevitabil brutală —
„trezirea” nu poate să nu intervină. Trans-
formarea se va produce, dar tot pe datele
sale caracterologice, într-o evoluție perfect
coerentă — eroul își recunoaște, își proclamă,
chiar, adevărata condiție socială și mate-
rială, dar tot cu un fel de „panaș” — al
realității, de această dată.

Spectacolul realizat la Teatrul „Ion Vasi-
lescu”, de Olimpia Arghir este o lectură
destul de conștiințioasă, dar departe de bo-
găția de sensuri, de încălțarea tensională
a textului. Concepția regizorală nu ni se
recomandă printr-un unghi de vedere pro-
priu. Neîmplinirea scenică se datorează,
printre altele, și unei erori de distribuție:
Cornel Gîrbea, în rolul lui Melody, are doar
replicile personajului, dar nimic din măreția
lui elovnească, nimic din drama pe care
acesta o trăiește, totuși. Schimbările bruște
de dispoziție, de stare de spirit, permanenta
pendulare între brutalitate și „eleganță”, se
traduc scenic doar prin ridicarea sau scăde-
rea tonului, altfel spus, actorul mai țipă, mai
șoptește, ceea ce e puțin, teribil de puțin.

Un personaj de o factură cu totul specială,
desăvîrșit construit dramaturgic, este anulat
total în spectacol prin interpretarea Mariei
Chira. În piesă, eroina este prezentă, sub-
stanțial prezentă, chiar cînd nu se află în
scenă: în spectacol se realizează performanța
de a fi absentă și în momentele în care-și
rostește replicile (și cît de bine sînt scrise,
și cîte semnificații închide fiecare cuvînt!).
Un rol bine conceput, deși puțin simpli-
ficat, se datorează actriței Ileana Mavrodineanu.
Domnița Măreulescu identifică exact
trăsăturile definitorii ale eroinei sale, le
relevă scenic pe toate, dar într-o manieră
ușor didactică, într-o țesătură la care se văd
distinct și urzeala și bătaura. Boris Olinescu
își investeste personajul cu căldură, cu reală
capacitate de înțelegere, dar îl lipsește de
neliniștea, încrîncenată uneori, a dezrădăci-
natului. O mențiune specială i se cuvine
lui Ion Lemnaru pentru desenul sigur al
unui personaj episodic („mai episodic”, date
fiind tăieturile operate, în versiunea scenică,
decît în textul piesei). Adrian Petrache, Au-
rel Tunsoiu, Dimitrie Dunca, interpreți ai
unor roluri de foarte mică întindere, ca și
Romulus Bărbulescu, într-un rol mai con-
turat, n-au îmbogățit spectacolul, dar nici
nu l-au sărăcit.

Cristina Dumitrescu

telex „teatrul”—telex „teatrul”—telex „teatrul”

Întrebîndu-l pe actorul de
dramă Gheorghe Cozorici de ce
ride de unul singur în plină
stradă, acesta mi-a arătat,
șîrîndu-se de burtă, un afiș,
tipărit în culori: „Nou —
înghețata ELAN, proaspătă,
delicioasă, caldă și pufoasă”.
Are și comerțul umoriștii lui.
● A început lunga serie de
colocvii și festivaluri. După
Botoșani, Birlad și se
pregătește Galați. Acum.

cînd știm programul pentru
toată stagiunea, stăm cu va-
lizele pregătite pentru cîte o
deplasare pe lună. Să te ții,
dezbaterei! ● A expirat ter-
menul de primire a pieselor
la concursul de comedii, or-
ganizat de Teatrul de Come-
die împreună cu revista
„Teatrul”. Piese, ce-i drept,
cam puține, doar 114, dar
cîte capodopere așteaptă
verdictul juriului, cine știe?

● Teatrul din Reșița a supus
dezbaterei oamenilor de tea-
tru ultimele spectacole rea-
lizate. O inițiativă foarte
bună. Participanții, mobili-
zați de A.T.M. — critici,
dramaturgi, regizori — spun
că gazdele nu s-au supărat
dacă au fost și criticate.
Dimpotrivă, au arătat că le
este mai de folos. ●

(Continuare în p. 35)