

# CRONICĂ DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL DRAMATIC  
DIN GALAȚI

### O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale



Eugen Popescu-Cosmin (Tipătescu) și  
Carmen Maria Strujac (Zoe Trahanache)

Data premierei: 11 noiembrie 1978.  
Regia: NICOLAE SCARLAT. Decorațiile: DAN JITIANU. Costumele: DANIELA CODARCEA.

Distribuția: EUGEN POPESCU-COSMIN (Stefan Tipătescu); GHEORGHE V. GHEORGHE (Agamemnon Dandaneche); MARCEL IIRJOGHE (Zaharia Trahanache); SEPTIMIU POP (Tache Furfuridi); MITICA IANCU (Iordache Brinzovenescu); MIHAI MIHAIL (Nae Cațavencu); FLORIN DUMBRAVA (Ionescu); VLAD VASILIU (Popescu); GRIG DRISTARU (Ghiță Pristanda); ALEXANDRU NĂSTASE (Un cetățean turmentat); CARMEN MARIA STRUJAC (Zoe Trahanache).

Sansa unui regizor cu talent, atunci când încearcă „să repună pe rol” o piesă clasică, ține în primul rând de calitatea trupei actoricești; dacă trupa cuprinde personalități artistice, posibilitățile de a comunica mesajul textului dramatic, de a-l pune în valoare, sînt, evident, mult mai mari. Chiar și clasicul Sică Alexandrescu, cel care părea să fi găsit o dată pentru totdeauna formula regizorală a *Scrisorii pierdute*, n-ar fi obținut același rezultat dacă ne-ar fi prezentat premiera sa în altă parte decît la Naționalul bucureștean.

În ultimul deceniu, însă, a pune în scenă în teatrele din provincie pare să fie chiar mai interesant. Pentru că, în timp ce regi-

zorii bucureșteni din colective „saturate” de vedete riscă, uneori, să se afle în fața unor „personaje” neascultătoare, regizorii care se bucură de credit în fața echipei din provincie are de multe ori avantajul de a spune pînă la capăt ce și cum gîndește, de a-și expune strategia, cu o linpezime demnă de invidiat. În felul acesta, dacă într-adevăr concepția direcției de scenă este inedită, ea se dezvăluie ca atare. Nu e de mirare, deci, că, în ultimii zece ani, regizorii care s-au impus, despre care se vorbește din ce în ce mai mult, nu numai la noi în țară, s-au făcut remarcăți întîi și întîi în provincie, chiar dacă unii au fost aduși fulgerător, poate prea fulgerător, în București.

Nicolae Scarlat face parte din categoria regizorilor în care critica de specialitate — și nu numai ea — a investit multă încredere.

În cazul *Scrisorii pierdute*, ceea ce izbește de la primele scene este o anume continui-

tate cu tradiția reprezentărilor. Drumul pe care l-a ales, de data aceasta, regizorul nu este cel al expresiei neapărat, insolite: demersul lui este modern, dar pe urme clasice, reinodind fire din urzeala unor concepți anteriori asupra montării piesei. Nicolae Scarlat nu-l violentează pe spectator cu „găselnițe”; nu aduce pe scenă o vespasiană, nu-și leagă personajele cu sfori, pentru a sugera marioneta. O grijă minuțioasă pentru respectarea cadrului de epocă, la care au consimțit tacit, cu talentul lor, scenograful Dan Jitiamu și plasticiana Daniela Codareca, a dus la o subtilă adâncire a mesajului caragialean. Profunzimi realmente inedite dezvăluie aproape centenara *Scrisoare pierdută*: dar ele nu apar ca speculații intelectuale pe marginea operei, ci ca realități recunoșcibile. Nicolae Scarlat reușește să închege un dialog între generațiile de azi și vremea lui Caragiale, punind în lumină, prin accente, anumite permanențe. Spectacolul este gândit matur, cu responsabilitate. Pe scenă nu evoluează niște caraghioși, risul pe care-l provoacă taie ca un bisturiu în mîna chirurgului.

Dacă excepționala reprezentație a lui Sică Alexandrescu (socotită de un critic dramatic drept un „bun național, nu un bun al Teatrului Național”) reconstitua un Caragiale care a trăit în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, dacă puținele noi regii care au urmat au încercat, intructiv, să adauge scrierii idei și teme care nu-i aparțineau, recenta *Scrisoare pierdută* de la Galați a avut darul să ne demonstreze perenitatea operei lui Caragiale. Nicolae Scarlat știe că *O scrisoare pierdută* este un nepieritor produs al spiritului, că are soarta capodoperelor, de-i poate traversa orice durată. Dar Nicolae Scarlat a mai intuit și altceva: că o capodoperă poate fi implicată în orice timp; de aici, modernitatea spectacolului pe care-l semnează.

Desigur, cititorul nu trebuie să-și închipuie că actorii au slujit în mod desăvîrșit ideile regizorului. Nu pentru că nu au vrut (Doamne ferește!), ci pentru că proverbul atît de vechi: „de unde nu este, nici Dumnezeu nu cere” își păstrează și el permanența.

Marele neajuns cu care directorul de scenă mai are de luptat este memoria culturală a actorului. Actorul care ține prea bine minte lecția lui Sică Alexandrescu riscă să n-o poată învăța pe aceea a lui Nicolae Scarlat. Ba, mai mult, riscă să ne arate că nu știe să fie actor.

În seara premierei, Carmen Maria Strujac a fost o Zoe fără personalitate. Această acțiune, ca dealtfel și Marcel Hîrjoghe, probabil că a avut note prea mari la orele de imitație. Dacă Eugen Popescu-Cosmin nu ar fi avut o inteligență scenică atît de tenace, dacă n-ar fi salvat, cu Tipătescu al său, multe dintre dialoguri, triumful Zoe-Tipătescu-Trahanache ar fi devenit orice altceva. Numai triumful de teatru, nu, Mihai Mihail a construit un Nae Cațavencu-patent propriu.

Ca și Eugen Popescu-Cosmin, acest actor, care rămîne un pilon de bază al instituției dramatice gălățene, a intuit cu finețe ideile regizorului, le-a insuflat viață, dar s-a exprimat și pe sine. Gheorghe V. Gheorghe a urmat cu strictețe viziunea directorului de scenă și, după părerea noastră, a realizat o creație într-adevăr unică. Este foarte greu să concepi, ca spectator, că este posibil un Agamemnon Dunda-nache alîfel decît il conturează replicile propriu-zise: Gheorghe V. Gheorghe, actor foarte dotat, ne-a demonstrat clar în ce măsură poate fi sporit conținutul unei replici, printr-un simplu și banal gest. Actorul (și, prin el, personajul), a împlinit plastic viziunea lui Nicolae Scarlat.

Spectacolul, întocmai ca o carte bună, se cere „recitit”, adică revăzut. Ezităriile din seara premierei au fost, probabil, eliminate pînă acum; ca și, dealtfel, prea desele căderi de ritm. Dar acestea sînt rețușuri pe care orice tehnician le poate face.

**Paul Tutungiu**

## TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA APOSTOLII

de Liviu Rebreanu

Data premierei: 11 ianuarie 1979.

Regia: PETRE POPESCU. Scenografia: RADU CORCIOVA și IOANA CORCIOVA.

Distribuția: DUMITRU PISLARU (Mitică Ionescu); GINA NICOLAE (Coca); MARIN BENEĂ (Jenică Brihae); MIRCEA VALENTIN, NICOLAE TĂRANU (Gujă Turtureanu); MIHAI STOICESCU (Vasile Harincea); ANA CRISTI (Doamna Harincea); RUXANDRA PETRU (Veturia); GHEORGHE MOLDOVAN (Miron Dogariu); BUJOR MACRIN (Ion Garofoiu); CRISTIAN PIRVULESCU (Daraban); GRI-GORE CHIRÎTESCU (Harambașa); VICTOR IANCULESCU (Mihai); CAMELIA GÎRBA (Roza); IOANA DIMITRIU (O servitoare).

Sînt cunoscute preocupările teatrale ale lui Liviu Rebreanu, statornicia lui contribuție la dezvoltarea, organizarea și orientarea vieții teatrale românești, stimulentele adus dramaturgiei originale prin încurajarea valorilor literare și a vocației autentice. Se știe că el însuși a scris teatru — în trei ani, trei piese (*Plicul*, *Apostolii*, *Cadrilul*) — și a lăsat trei proiecte nedefinite (o dramă: *Răscula*,

doi comedii: *Amantul din lună* și *Familiat*. Cum piesele definitivaste sînt, toate, comedii, iată-l pe eminentul prozator înclinînd către modalitatea satirică, minînd pamfletul ca armă de demascare și de acuzare a unor moravuri prea bine cunoscute din realitatea politică a vremii. Nu mai e nevoie să spunem că adevărata *vocație* a lui Liviu Rebreanu a fost romanul; dar e nevoie să pomenim că dramaturgia n-a însemnat o *vocație*, ci o *inclinație*. Pentru a nu-i exagera însușirile care-l fac reprezentabil și cu adresă și pentru a nu-i limita meritele, care sînt evidente la orice analiză, privind anecdota, tipologia și construcția. Diferența se resimte în capacitatea de generalizare (observație exactă în volumul III din „Istoria teatrului în România”), prin aceea că pamfletul nu are „bătăin” destul de lungă, pentru a acoperi o lume diferențiată, ci înfățișează doar o categorie relativ restrînsă de lichele și de impostori, care caută afirmarea și imită, la scară redusă, comportarea marilor potențați. Vom înțelege, astfel, de ce pamfletul lui Rebreanu se îndreaptă împotriva falșilor patrioți, a politicienilor dispuși să facă demagogie pentru a-și încropi o carieră sub firma unui partid aflat la putere: aceștia sînt „apostolii”, care cad odată cu căderea protectorului sau a partidului de guvernămînt, dar nu cad definitiv, pentru că și partidele se succed cu o anumită repeziție și, dacă perspectivele sînt, uneori, periclitate, ele nu pot fi spulberate. E cazul eroului acestui pamflet, Mitică Ionescu — asemănat, în unele privințe, cu țitul său mai mic, emagialean (Vien Mindra, revista „Teatrul”, nr. 12/1965). Mitică Ionescu încearcă „apostolatul”, folosindu-se, un timp, de puterea de seducție a amantei sale, Coen, pe care o înlătură, apoi, pentru a câștiga partida cu Veturia Harincea, fata cu zestre a unei familii cu aspirații aristocratice, și o rechemă cînd lucrurile par a se împotmoli, cînd cariera îi e amenințată și prestigiul i se clatină ș.a.m.d. Mitică Ionescu încearcă „apostolatul” într-o lume de patrioți de paradă: poetul Brihac, versificator de trompetă, Duralum și Harambașa, două nulități oficiale, domnul Harincea însuși, decrepit și imoral.

Deși întîmpinată cu unele fluierături la premieră (martie 1926), piesa n-a făcut succes de public. În contextul repertoriului actual, ea e — alături de *Pleac*, la Teatrul de Comedie — o restituire binevenită, un prilej de a cunoaște și de a medita la racila carierismului politic de altădată, de a acuză efectele nocive ale demagogiei și imposturii. Ca și la Teatrul de Comedie, reprezentarea braileană a căpătat un neașteptat aplomb, datorită inspirației și seriozității profesionale a regizorului Petre Popescu de la Teatrul „Bulandra”, cit și poftii de joc pe care au manifestat-o aproape toți interpreții. Se joacă în mare vervă și sînt puse în valoare toate situațiile, cu o remarcabilă știință a amănuntului și a desenului general. Efectul cari-



Ana Cristi, Gina Nicolae și Dumitru Pislaru

catural e distribuit cu generozitate și o faotezie de bună calitate însoțește poantele și gagurile, la care se rîde din plin. Mă grăbesc să spun că, deși e un pamflet împotriva trivialității moravurilor, spectacolul nu are nimic trivial și vîdește tinută și indiscutabil bun-gust.

Notez o surpriză: evoluția actorului Dumitru Pislaru în rolul lui Mitică Ionescu. Joacă rar și, de obicei, roluri de factura pozitivă, de purtători ai unui mesaj generos, prin hățitul de intrigă și conflicte, oricum romantic, oricum detașat. Și, iată-l în rolul unei lichele, spîrgînd tiparul în care-l încadrasem pretîmpuriu, cu o violență neașteptată și cu o ineptizabilă fantazie scenică, spirituală, ironic, viclean în intonații și în gesturi, dominînd, lăsîndu-se dominat, realizînd, de fiecare dată, efecte sigure, schimbînd ritmul și dînd spectacolului miză și accent. Din galeria portretelor feminine se detașează Coen, în interpretarea Ginei Nicolae, evoluție marea de suplete și personalitate, cu treceri abile de la o stare la alta și dezvoltare meșteșugită a mai multor fațete din care e compus **personajul**, amestec de cochetărie, frivolitate și „înimă bună”. Doamna Harincea, pretinsă descendentă de arbore genealogic în interpretarea Anei Cristi, are prestanță aristocratică, fulgere în priviri, roșire care nu admite replică. Creații savuroase realizează și ceilalți parte-

neri : Mihai Stoicescu (contrast izbit cu virtutea întepată a doamnei Harineea), Mircea Valentin (Guță Turtureanu), Bujor Maeriu (Ion Garofoiu), Cristian Pirvulescu (Daraban) și Grigore Clirăescu (Harambașu), două schițe de notabilități cretine, amintind de gogolienii Dobcinski și Bobcinski. Rol mai șters, Mirou Dogariu, satisfăcut, în limite corecte, de Gheorghe Moldovan. Și Veturia e un rol mai șters, dar Ruxandra Petru pune, de obicei, o pecete proprie oricărei apariții : aici n-a încercat. Un interpret de talent ca Marin Benea umflă inutil contururile ridicole ale poetului demagog, Jenică Brihaș : i-ar trebui foarte puțin, din Sandu Napolă sau din Cleveției, pentru a se întoarce pe firul adevărat. Scenografia (Radu și Ioana Corciova), în spiritul sugestiei generale, de falsă opulență.

**Constantin Parascivescu**

## TEATRUL „ION VASILESCU”

# SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN

de Dumitru Solomon

Data premierei : 18 ianuarie 1979.  
Regia : RADU BOROIANU. Scenografia : EVA ȘORBAN.  
Distribuția : MIHAI DOBIRE (Al) ; BORIS OLINESCU (Filip) ; MARIETA IUCA (Cela) ; ADINA POPESCU (Emma) ; CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Osman).

Miscarea scenică : SULTANA TISMĂNARU.

A doua premieră a stagiunii Teatrului „Ion Vasilescu” — stagiune de reconsiderare, de recuperare, de regroupări, de înnoiri, sperăm. Regizorul Radu Boroianu și trupa înfățișează un spectacol vesel, plăcut, reconfortant, deși modest. E a doua premieră a teatrului, după ritmuri care se datorează lenei senine, proprii și altor instituții bucureștene, a doua premieră oferită publicului, la vremea cind alte teatre din țară au la activ patru-cinci spectacole noi. A doua premieră a unui colectiv cu nimic mai prejos, numericeste și valoric, celor cu patru-cinci spectacole ; dar o premieră care, prin virtuțile ei, pare să anunțe noua etapă, în așteptarea căreia simțim cu toții de timp îndelungat. O premieră cu o piesă originală interesantă, nu dintre cele mai valoroase, după părerea mea, a meren invocatului (în cercările criticii), meren ignoratului (în lumea teatrelor) dramaturg (scenarist, esecist, cronicar) Dumitru So-

lomon. Autorul lui Socrate, al comediei *Fata morgana* și al unor piese într-un act de a proaspătă modernitate, spirit ucliniștit și vivace, pătrunzător și ager, încearcă toate cheile — și slava cernii, are destule la porțile ferecate (pentru el) ale teatrelor. De data aceasta, cheia aleasă s-a potrivit : il joncă de vreme an teatrele din Botoșani și Galați (prilej cu care revista noastră a analizat piesa duminisale, vezi „Teatrul” nr. 3/1978), il joacă, acum, Teatrul „Ion Vasilescu”. Foarte bine, piesa merită, are o scriitură elegantă, de condei elevat, și exprimă o ironică, acida nemulțumire față de moravuri care nu fac nimănui plăcere. E locul să reamintim că motivul piesei lui Dumitru Solomon aparține lui Molière, că Bădăranul Al, contemporan nouă, provine din spița lui Alceste, Mizantropul, și că Al, la fel ca trist-ridicoul personaj molièresc, se apără (destul de apatie, dealtminteri) de agresivitatea imposturii. Rezultă că inspirația lui Dumitru Solomon are două izvoare : *Mizantropul* domnului Molière și unele aspecte ale realității noastre. Este, la urma urmei, o adaptare a clasicei comedii, o prelucrare în termeni mai tranșanți, cum s-a mai făcut prin anii '60 la Paris și, mai de curind, la Londra, unde Alceste are de înfruntat moravuri ale epocii contemporane. Dar, mă grăbesc să adaug, o adaptare în care Dumitru Solomon se mișcă liber, dind acțiunii un curs propriu, distribuind altfel identitățile și apartenențele sociale, modificind chiar și caracterele, inventind situații și relații noi.

Radu Boroianu a citit piesa cu exigență. O beneficia detașare are drept urmare amen-darea, pe alocuri, a reflexivului Al, personaj nu tocmai consecvent cu sine în imaginea propusă de Dumitru Solomon, erou cu articulații moi, cu vehemență verbală, dar fără atitudine. În concepția spectacolului și în interpretarea lui Mihai Dobre, Al este un ins contemplativ, fără ripostă. De aici provine și o parte a nemulțumirii noastre. Intolerant față de impostură, față de duplicitate, față de nesinceritate, Al devine ciufut, se retrage în sine, „încasează” fără să treacă la atac. Așa l-a vrut autorul. Dar, în acest fel, Al nu se nimple de ridicol ? Ba da, în text : nu prea, în interpretarea lui Mihai Dobre. Portretul lui are linia tremurată. Finalul îl aruncă în ambiguu pe Al. E și răspunderea lui Radu Boroianu, aici, pentru că jocul în care se prind toți sugerează uniformizarea atitudinilor. Sigur pe traseul pe care-și poartă personajul, Constantin Rășchitor izbutește să-l înfățișeze pe aprozariștul velleitar, cu vilă la țară și mașină mică, doritor să se vadă în lumea literelor, în tușe tari, hazoase, aproape de caricatură, dar în limitele bunului-gust, cu profesionalitate sigură și cu aplomb. Osman, dramaturgul de ocazie, e prost și vulgar, însă smeeher, dibaci, amenințător, lingusește senin, lovește fără milă, încensează rezistent, e periculos, fiindcă are puterea de a supraviețui în orice ambianță, ca unele bacterii. Ne-a plăcut mult



Constantin Răschitor, ea și Marieta Luca în Căla, înfățișată nestatornică, superficială, generoasă cu grațiile sale, ea și Adina Popescu, volubila și naiva Emma, gîscuța cîntită, fermecătoare și plină de elanuri matrimoniale. Nu-a plăcut mai puțin Boris Olinescu, interpretul lui Filip, prietenul împăciuitor și nu tocmai sincer, cărui nu i-am apreciat exagerările în vorbire și gest. Scenografia Evei Șorban este pauperă. O bibliotecă și o masă de lucru, câteva manechine purtînd elemente de vestimentație de epocă, ordonate într-un cadru banal, cu manevre „la vedere”, totul realizat cu minimă investiție de fantazie și gust, deși corect. Nu este, repet, o realizare remarcabilă a teatrului, dar este, cu siguranță, un pas înainte pe direcția exigențelor profesionale, în primul rînd, pentru Radu Boroianu, apoi, pentru majoritatea interpreților, o cotă a exigențelor bine înțîpînă. De aci încolo, avem toate temeiurile să judecăm spectacolele acestui teatru după criterii de severitate sporită.

**Virgil Munteanu**



Adina Popescu, Mihai Dobre, Boris Olinescu, Marieta Luca și Constantin Răschitor

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL „BULANDRA”

## ■ FURTUNA

### de Shakespeare

Practic necunoscută de marea public, *Furtuna* a polarizat, în anii din urmă, interesul multor oameni de teatru, fără să fie, însă, finalizată într-o montare demnă de a fi lăsată în seamă. Spectacolul lui Liviu Ciulei deschide o nouă pagină, antologică, în shakespeareologia românească și se alătură celor mai prestigioase ediții scenice ale piesei apărute în lume. Spre deosebire de alte importante montări Shakespeare, *Furtuna* — apreciată de spectatori și entuziast comentată în presă — n-a stîrnit pasiuni critice și nici polemici, n-a născut controverse și nici lupte de opinii; consensul atestă gradul sporit de receptivitate față de cerințele teatrului modern, eliberat de canoane, și vădește roadele educării gustului prin valori autentice. Au fost formulate, cu privire la acest remarcabil spectacol, construit în spiritul tradițiilor școlii românești de teatru, idei esențiale; ne rămîne doar să facem unele considerații de detaliu.

A patra montare a lui Liviu Ciulei în sala Studio (după *Elisabeta I*, *Azilul de noapte* și *Pescărușul*), *Furtuna* corespunde cel mai bine, prin natura textului și prin structura ei, acestei ambiante. Aria de joc este extinsă și variată, se folosesc la maximum posibilită-

Data premierei: 12 ianuarie 1979.

Regia și decorul: LIVIU CIULEI. Costumele: DOINA LEVINȚA. Muzica: THEODOR GRIGORIU. Coregrafia: ADINA CEZAR și SERGIU ANGHIEL. Versiunea românească: NINA CASSIAN și RADU NICHITA RAPAPORT.

Distribuția: FORY ETTERLE, DINU DUMITRESCU (Alonso); ION COCIERU (Sebastian); GEORGE CONSTANTIN (Prospero); OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Antonio); ION CARAMITRU (Ferdinand); DUMITRU ONOFREI (Gonzalo); GELU COLCEAG (Adrian); EMIL REISENAUER (Francisco); VICTOR REBENGHIUC (Caliban); MIRCEA DIACONU (Trinculo); ȘTEFAN BĂNICĂ (Stephano); MIRCEA GOGAN (Căpitanul corăbiei); DORIN DRON, CONSTANTIN FLORESCU (Șeful de echipaj); GEO MĂCĂNESCU (Un curtean); MARIANA MIHAI (Miranda); FLORIAN PITTIS (Ariel); MIHAELA MARINESCU (Zeia Iris); ANCA VEREȘTI (Zeia Ceres); GINA PETRINI (Zeia Junona).

țile și „accidentele” sălii. Dacă, pentru *Cum vă place*, Ciulei ridicase pe scena-cutie de la „Bulandra” o construcție elisabetană fantazistă, la *Furtuna*, toate elementele sălii Studio participă firesc la relația publicului cu spectacolul. Gradurile laterale, balcoanele (su-



George Constantin (Prospero)

gerind dispunerea semicirculară din teatrul elisabetan), corpul central de locuri, proiectat în amfiteatru (amintind de teatrul grec), diversitatea amplasării imprimă comunicării o intensitate specială, anulând parte dintre prejudecățile unui public cultivat la școala scenei italiene și obligându-l să se „recede” pentru receptarea unui spectacol shakespearean. Spațiul scenic este, la rândul lui, produsul îmbinării mai multor formule, din a căror liberă exploatare rezultă polimorfismul atracției al montării. Platforma centrală, înconjurată de spectatori, devine „insula lui Prospero”, principalul loc de joc; în prelungire, scările coboară spre o fosă, subterana de unde vine Calibau, de unde apar reprezentanții Curții, forțele cu însemne negative (conform schemei medievale a verticalității paradis-infern); alte trepte urcă, înfrățindu-se o „rămășiță” de scenă italiană — un spațiu anume alcătuit privirilor printr-o cortină, locul „adevăratei” scene, a spectacolului imaginat de Prospero. Aici acționează „înalta lui magie”: aici vor sta măștile divertismentului prenuptial, zeițele coborâte din mitologie, într-o etalare de statui grațios împodobite în gust neoclasic; aici, Ariel, în clip de arhanghel al răzbușării, se va înfățișa trădătorilor, și tot aici, la hotarul dintre mica scenă și platforma centrală, mișună duhurile subordonate aceluiași Ariel, „asistentul de regie” — ființe fantastice, cu trupuri omeneste și capete de animale, ca în tablourile unui Arcimboldo. Conform convențiilor elisabetane, scena înălțată e și locul „dezvăluirilor”, deci, aici, Curtea îi va descoperi pe Miranda și Ferdinand jucând șah, într-o grațioasă imagine renașcentistă. Și mai există un loc de joc, abia amenajat, în dreapta, la arlechin, unde se află un birou, câteva cărți, o lampă, niște instrumente de cercetare. Acolo lucrează, într-o tăcere discretă, supraveghindu-și cu atenție neslăbită creațiile, Artistul. Căci *Furtuna* ni se propune ca o reprezentație-fabulă, pe tema relației complexe artă-realitate. „Insula lui Prospero este, în viziunea noastră — spun

Ciulei — un fel de atelier de creație, un *teatrum mundi*, o scenă, un platou care se rezumă pe o memorie a culturii”. Enigma piesei shakespeareene, a testamentului, cum a fost denumită această ultimă capodoperă, despre care știm doar că a fost reprezentată „la Whitehall, la 1 noiembrie 1611”, Ciulei încearcă s-o deslusească simțind-o pe un teritoriu al imponderabilului — creației. „Superbă este în *Furtuna* — spune regizorul — conștiința acestei limite, a capacității de încluzire a artei, pe care Shakespeare o are. Este aproape tragică, această conștiință a limitei”...

Temă de meditație și „pariu” regizoral, această interpretare cerebrală se pliază gustului pentru spectacol, pasiunii pentru descoperirea și pentru recrearea teatrului, fanteziei plastice, altă de caracteristică omului de teatru Liviu Ciulei. O interpretare care generează o structură scenică liberă și totodată sintetizatoare, în care regăsim, savant amalgamate, nemăsurate procedee stilistice și demersuri interpretative: de la parodia comediei de maniere a Restaurației la insertul songului brechtian, de la momente de ceremonial și teatru ritual la comedia realistă de situație.

Optind pentru una dintre multiplele ipoteze lansate în fabuloasa, în sufocant de bogată exegeză a textului, regizorul i-a urmărit relevanța îndeosebi pe plan vizual. Insula lui Prospero, atelierul de creație în care s-a exilat Artistul, este un spațiu simbolic, în care se depozitează vestigiile artelor și științelor, resturile culturii și civilizației, înconjurat de oceanul de singe al istoriei. O metaforă, figurată *ad litteram*. Aș spune, însă, că plasticianul, scenograful Ciulei n-a arătat destulă încredere în regizorul Ciulei, fiindcă insistă în demonstrație pînă la redundanță. Scenograful se joacă, se desfată cu imaginea-cadru, aglomerind înufel detaliile. Obiectele-semn, expuse în șantul cu lichid purpuriu ce înconjoară „insula”, nu i se par suficiente; le adaugă, deci, tabloul Giorcondei, capul unui celebru cal (detaliu din frontonul bazei liceii San Marco), easornicul bergmanian fără limbi, amortizînd astfel șocul vizual prin tautologie. Pianul cu coadă, pianul de concert, pus alături de o bareă răsturnată, indică destul de grăitor că ne aflăm pe tărîmul vesnic și fragil al artei, că am pătruns în intimitatea unui creator. El nu putea fi altul decît George Constantin, Prospero generos, lucid și calm, care, silit de evenimente să se retragă pe un mirific tărîm de mare „imagine imposibilă”, de suprem rafinement, reflectată în capcni pianului?). Își oferă, compensatoriu, iluzia unor blajine feste jucate dusmanilor săi. Mărinimos, îi iartă, știind prea bine că lucrurile nu se pot schimba, că „frumoasa lume nouă” e nouă doar pentru cei tineri; consolîndu-se că „tot ce se întîmplă e spre bine”, realizează brusc caracterul derizoriu al întregii sale arte. Atunci Artistul, Intelectualul, renunță definitiv la Carte și părăsește insula miracolelor fic-

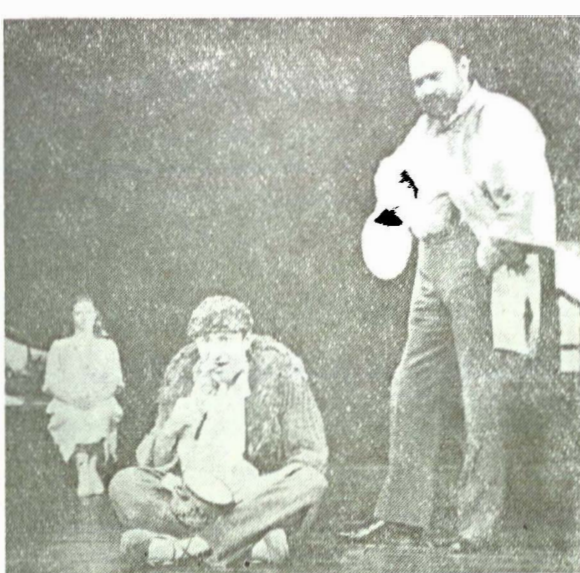


tive, pentru a se înapoia acolo unde e adevărata *furtună*, în apele învolburate ale realității. Din „peștera” lui Timon, actorul a trecut direct în „grotă” lui Prospero, coincidența acestei programări luminind complicata legătură de rudenie dintre cele două caractere, semnalată de unii cercetători (G. Wilson-Knight). Întâlnirea (prima) dintre George Constantin și Liviu Ciulei s-a arătat reciproc benefică: regizorul și-a demonstrat, prin actor, viziunea asupra acestui uriaș și blind Prospero, întărit prin deziluzii și prin experiențe, actorul îi dădorează regăsirea unor mijloace de exprimare simple și extrem de profunde.

*Furtuna*, comedie sceptică plină de sugestii tonice, de tîlcuri grave și de adevăruri înfricoșătoare, este un mare spectacol popular și, totodată, o reprezentație rafinată, cultura teatrală fiind încorporată la toate nivelurile ei. Informația, exegeza, referirile, apar la tot pasul, dar fără ostentație. În discursurile lui Gonzalo, Dumitru Onofrei punctează trimiterile parodice la „Utopia” lui Montaigne, la escul despre bunii canibali; cînd Florian Pittiș-Ariel promite... rouă din „furtunonsele Bermude”, evocă, implicit, documentele și rapoartele Companiei Virginia, referitoare la naufragiul din 1609 (una dintre sursele probabile ale piesei); fragmentul din „Metamorfozele” lui Ovidiu îl recunoaștem în marele monolog despre vise, spus cu adinea și tristă înțelegere de George Constantin. Scena primei întâlniri dintre Miranda și Ferdinand, juentă ca un interludiu liric-muzical și comic, pare o parodie la comedia de maniere a secolului XVIII. Interpretarea e etajată; da aici, senzația de consistență intelectuală, de substanțialitate. Performanța e că zăcămintul cultural trece într-un joc spiritual, aparent spontan, dobîndind acen putere de fascinație proprie teatrului elisabetan, care — îl cităm pe Peter Brook — „atrăgea spectatorii ca un meci de fotbal, fiind la fel de realist ca o emisiune de televiziune, la fel de degușat ca un cabaret și, totodată, cupabil să ne poarte, timp de două ore, în cele mai profunde și mai stranii labirinturi ale naturii omenești”.

Muzica fiind parte constitutivă a piesei, era de așteptat ca ea să se infiltreze în toate țesuturile montării, nutrirind-o. Partitura ambientulă creată de Teodor Grigoriu se supune structurii reprezentației, înglobînd citate și comentarii, zgomotele naturale și sunetele prelucrate, produce zbucium și veselie, încîntare și deprimare, bucurie și disperare, pendulîndu-se necontenit între „natură” și „cultură”.

S-a scris pe larg și destul de exact despre jocul actorilor, subliniindu-se creația lui George Constantin (Prospero), revelația produsă de Victor Rehengiuc (Caliban), rigoarea lui Florian Pittiș (Ariel); s-a evidențiat reliefurile eplului Mariana Mihuț (Miranda) — Ion Caramitru (Ferdinand); s-a descris strălucirea comică a duo-ului Mircea Diaconu — Ștefan Bănică; au fost citate interpretările



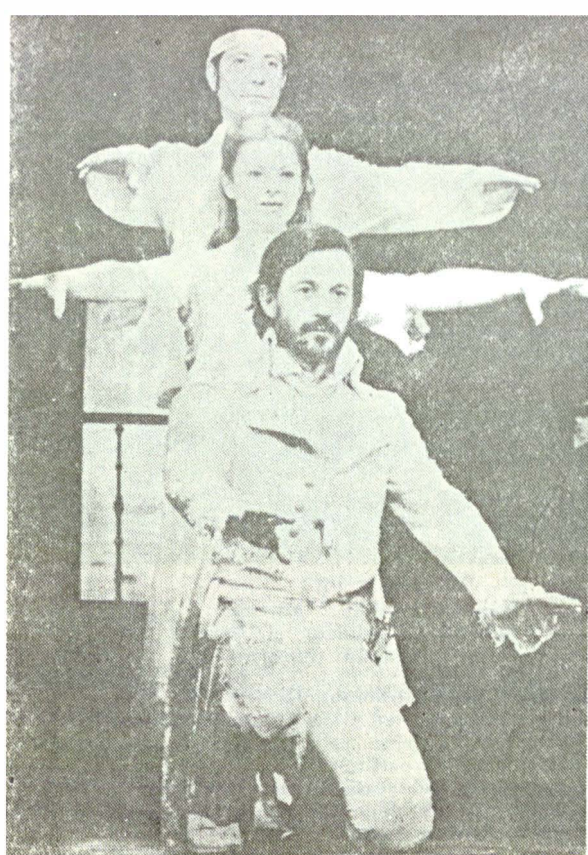
Mariann Mihuț (Miranda), Victor Rehengiuc (Caliban) și George Constantin (Prospero)

lui Fory Etterle (Alonso), Ovidiu Iuliu Moldovan (Antonio) etc. Mai trebuie spus că *Furtuna* se impune prin șlefuirea minuțioasă a fiecărei partituri, prin omogenizarea grupurilor și prin caracterizarea pregnantă a relațiilor imprevizibile dintre personaje; acestea apar complicate, polivalente, multiplu direcționate, așa cum e totdeauna în centrul lui Shakespeare, obținîndu-se calitate rară a jocului liber, inteligent, construit pe sens, pe idei-ax, care nu exclud zonele de mister ale versului, nu eludează enigma, ci, dimpotrivă, o potențează, cheamă starea de grație.

*Furtuna* repune în vigoare o lege a teatrului clasic, multă vreme abrogată: frumusețea rostirii. Textul se aude integral, poezia susține bolta reprezentației, cuvintele au radiație și volum, versurile, profunzime și reverberație, vocile, corporalitate. Ca toți marii directori de scenă aflați în fața unui text tradus, și Ciulei a comandat o nouă tălmăcire, imperios necesară. Această nouă versiune a *Furtunii*, semnată cu autoritate poetică de Nina Cassian și de regretatul Radu Niehița Rapaport (a cărui competență în echivalare lingvistică, în plasticitate scenică și în referințe shakespeareologice s-a arătat de neprețuit), adaugă biruințelor unor tălmăciri anterioare sensibilitatea și stilul exprimării contemporane și, mai ales, e cu rigoare fidelă sensului original.

O impresionantă cantitate de muncă se ascunde în această montare, o trudă condensată, la care au participat, cot la cot, trupa Teatrului „Bulandra”, actorii-oaspeți și numeroșii colaboratori, printre care Doina Levința, creatoarea costumelor, Mihaela Demeatriade, asistentă de scenografie, Adina Cezar și Sergiu Anghel, coregrafi.

Frumos joc de imagini și de metafore riguros înălțate de un magician al scenei, *Furtuna* invită publicul să asiste la compunerea miracolului teatral, aducîndu-l în ate-



Ion Caramitru (Ferdinand), în prim-plan. Mariana Mihuț (Miranda) și Florian Pittiș (Ariel)

lierul de creație, unde talentul poate plămui o lume. Prin încrederea sa în teatru, în radiația scenei, Liviu Ciulei leagă *Furtuna* de vechiul său *Cum vă place*, așezînd între aceste coperti întreaga sa carte scenică.

...Dar, în fața lui Caliban, Prospero eșuează; întreaga lui „strădanie omenească” s-a irosit zadarnic. Strigătul-rugă al ființei primitive care ne fascinează prin insondabilul obscurantismului său, porunca imploratoare „mai întîi omorul!” persistă cu un ecou obsedant. Glasul lui Victor Rebengiuc proferînd blăsteme are inflexiuni tulburătoare, însăși forța devastatoare a urii sale împotriva „cărților” e o sursă de mister amenințător.

Punînd față în față un Prospero lucid și sceptic, acceptînd cu un zîmbet adevărurile vieții, și un Caliban de o irepresibilă vitalitate, autorul spectacolului adîncește semnele de întrebare ale piesei, care nu încetează să ne vimească și prin ciudatul ei epilog. Epilog rostit de George Constantin în timp ce luminile se aprind în sală, ca magia pe deplin risipită să lase loc meditației.

Mira Iosif

## ■ MENAJERIA DE STICLĂ

de Tennessee Williams

Data premierei: 9 ianuarie 1979.

Regia: IOAN TAUB. Decorurile: MIHAI MADESCU. Costumele: DORIS JURGEA. Traducerea: ANDA BOLDUR.

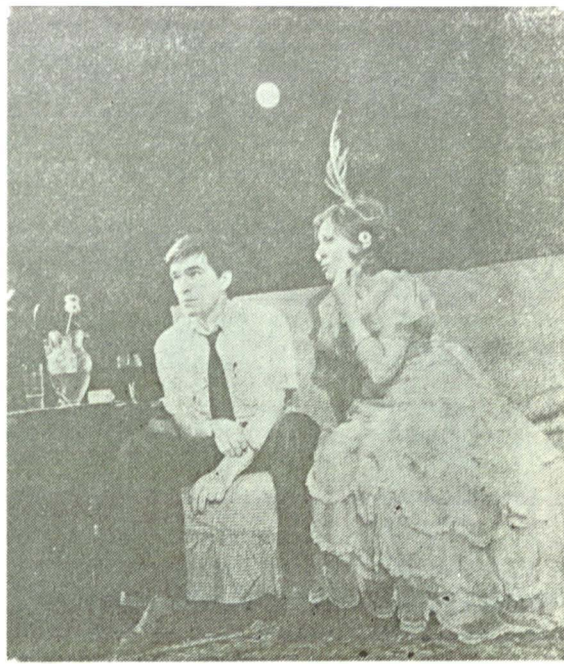
Distribuția: ILEANA PREDESCU (Amanda Wingfield); VIOLETA ANDREI, VALERIA OGĂȘANU (Laura); DAN NUTU (Tom); VIRGIL OGĂȘANU (Jim O'Connor).

Interesul brusc arătat în această stagiune pentru piesa care, în 1945, l-a transformat pe obsenrul scenarist Thomas Lanier Williams în faimosul dramaturg Tennessee Williams se explică, cred, prin nevoia reînnoierii la valorile sigure, la operele importante ale teatrului contemporan. *Menajeria de sticlă*, dramă-cap de serie în dramaturgia americană, a inaugurat o direcție: a realismului poetic, a transplantului liric în sordidul existenței, a convertirii faptului în simbol. Azi, cînd ne apropiem de finele secolului 20, în fața sterilității noilor producții ale dramaturgiei de peste ocean, în fața unor serii minor-excentrice, sofisticate și devitalizate, care au dizolvat temele pasionante și problemele arzătoare, deturnînd atenția publicului spre zone periferice, fals interesante, înțelegem mai bine valoarea și substanța pieselor create, în anii '50-'60, de Arthur Miller și de Tennessee Williams, cei doi protagoniști ai teatrului american din epoca postbelică. Dintre toate piesele lui Tennessee Williams, scriitorul căruia i s-au aplicat cele mai diverse etichete („gotic”, „expresionist”, „naturalist poetic” etc.), *The Glass Menagerie* — operă care a bătut recordul reprezentărilor — are sunetul cel mai pur, melodia cea mai persistentă. Concepută pe două planuri mereu intersectate, această „piesă a amintirilor” are un subiect banal, o intrigă subtilă, personaje extrem de comune: în schimb, e revelatoare atmosfera, surprinzător, tonul, semnificativă, starea de spirit. O mentalitate, o stare de spirit proprii unei generații dezorientate, care își pierduse încrederea în Visul american, își detesta prezentul și era speriată de viitor. Fiecare dintre cele patru personaje ale dramei își are propria sa „menajerie de sticlă”, un refugiu în timp sau în spațiu din fața invaziei brutale a realității. Dacă tema piesei nu se arăta, totuși, nouă, pentru o dramaturgie definitiv marcată de Eugene O'Neill și pen-





Violeta Andrei și Virgil Ogășanu



Dan Nătu și Ileana Predescu

tru o literatură saturată de aceleași motive, obsedante în serierile unei generații care se socotea pierdută, novatoare apăsătoare scriitura, proaspete, precedeele tinărului dramaturg. „Caut căile unui nou teatru” — scria el în „Introducere” la *Menajeria de sticlă* — o plasticitate care să înlocuiască oboseala convențiilor naturaliste... Scopul teatrului stă în condensarea vitalității, trăsătură specifică a culturii noastre”.

Prin vitalitate, scriitorul înțelegea întorcerea la senzorial, amuzamentul, și mai ales nutrirea dramei prin „inserția artelor vulgare”, adică a cinematografului (se face în piesă și un elogiu anticipativ al televiziunii), a muzicii ușoare, într-un cuvânt, a fluxului sonor, specific mediului înconjurător. Ca procedee, întâlnim aici utilizarea *flash-back*-ului, apoi, mult comentată „dublă cheie” a memoriei, tratarea deopotrivă realistă și romantică a a celorlalte, puține, întâmplări, situate obligatoriu într-un decor reprezentând, concomitent, interiorul și exteriorul. Formula decorului a fost în primul rând respectată în noua montare a Teatrului „Bulandra”, realizată de regizorul Ioan Taub și de scenograful Mihai Mădăcu. Imaginea scenică ne introduce într-o ambianță specifică (văzută, dealtfel, în multe spectacole cu piese americane): fațade cenușii, soioase, parca nicidecum încălzite de soare, și nelipsitele scări de incendiu, care duc în interiorul familiei Wingfield. Revăzută acum, după aproape două decenii de la premiera ei românească (cu Lucia Sturdza Bulandra în rolul Amandei), piesa — în fru-

mousa traducere a Andei Boldur — ni se dezvăluie cu sensurile intacte, deși simbolurile sună parca livrese, pentru sensibilitatea modificată a tinărului public de azi.

În funcție de această modificare afectivă a gândit, pare-se, regizorul reprezentația, fiindcă a pus surdina lirismului, a dat la o parte „nostalgia” (altă condiție a piesei, cerută de autor), apăsând cu energie pe brutalitatea nedismulată a relațiilor. Fluxul compasiunii scriitorului față de personajele sale e, astfel, stăvilat cu bunăștiință; montarea ne dezvăluie ceea ce îi desparte irevocabil pe membrii acestei familii și umbrește ceea ce i-ar fi putut uni. Viziunea regizorală se desenează, însă, mai limpede în intenții decât în realizare. Spectacolul n-are destulă cursivitate, montajul greoi al secvențelor acoperă viața interioară a piesei, tonalitatea ei aparte. Caracterul neorganic, ritmul sincopat al reprezentației se văd, mai cu seamă, în relațiile scenice, fiindcă cei patru admirabili actori distribuiți aici se comportă solistic, manifestă între ei o slabă comunicare. Ca un recital demonstrativ se desfășoară, de pildă, jocul lui Dan Nătu, altminteri subtil elaborat și cu o degajare bine asimilată în gest și ton. Povestitor și martor lucid al faptelor, el disimulează emoția evocării printr-o încercare analitică de a înțelege sensul celor întâmplate; o trăire intensă și dureroasă, fin ascunsă sub masca detașării, dă personajului substanță. O compoziție savantă realizează Ileana Predescu, căutând tonuri noi și posturi de joc inedite.

Amanda Wingfield e superbă și totodată ridicolă, pe rind patetică și caraghioasă; ea tiranizează prin subterfugii naive și înduioșează prin vitejii despotice, plutește prin scenă ca un abur colorat, venit dintr-un trecut fabulos, și, deopotrivă, calea apăsător și tipă strident, împingând nesăbuita diacolo de firese. Fără finalitate dramatică e compus regizoral rolul Laurei: Violeta Andrei aduce în prim-plan masca unei ființe grațios desprinse de lumea înconjurătoare, gingaș nepăsătoare la zbuciumul ce fierbe în jurul ei; dar pasivitatea, calmul, ea și farmecul fizic aparțin interpretei, nu eroinei. Și al patrulea solist din acest cvartet, Virgil Ogășanu, aduce în scenă mai întâi actorul, și abia apoi personajul. El demonstrează mecanismul de funcționare al unui produs-prototip al societății guvernate de concurență, ne înfățișează resorturile ce repun în mișcare un ins înfrânt în primul meci al carierei sale, dar Jim O'Connor are cu totul altă structură psihică și altă funcție în ecuația piesei.

Noua ediție a *Menajeriei de sticlă* nu duce puțin la capăt noua lectură a piesei, dezamăgindu-ne așteptările, în schimb ne reamintește cât de talentați sînt actorii Teatrului „Bulandra”.

M. I.

TEATRUL „NOTTARA”

## MÎȚA ÎN SAC

de Georges Feydeau

Data premierei : 27 decembrie 1978  
Regia : DAN MICU. Decorul : SICA RUSESCU. Costumele : LIDIA RADIAN. Versiunea românească : ANDREI BĂLEANU.

Distribuția : VICTOR ȘTRENGARU (Pacarel) ; IOANA MANOLESCU (Martha) ; ION PUNEA (Landernau) ; MARGA BARBU (Amandine) ; DANA DOGARU (Julie) ; DORIN MOGA (Tiburce) ; HORATIU MĂLĂELE (Dufausset) ; VALERIU PREDA (Lamox de Vaux) ; ION PORSILĂ (Camarista).

Comedia pe care — la aproape un veac de cînd a fost scrisă — o prezintă bucurărilor Teatrului „Nottara” arată generațiilor actuale că Feydeau n-a fost numai un faimos creator de vodeviluri, un imbatibil autor de farse excentrice, ci și un observator

critic, al cărui așcutit spirit satiric a oferit posterității o analiză cuprinzătoare și penetrantă a societății franceze de la sfîrșitul secolului trecut.

*Mîța în sac* e, în ultimă instanță, o comedie de moravuri. Dezlănțuită, captivantă, ingenioasă, trîsnită, presărată cu capeane, cu qui pro quo-uri, articulată impecabil pe confuzie, meron improspătată de o sarabandă de gaguri și încercături, intrigă face loc unor surprinzătoare observații sociale și morale privind universul îmbuibatei familii burgheze, în ascensiune și în înflorire, în plină agresiune pe cîmpul de luptă al acumulărilor de capital și de titluri.

Pusă în mișcare de un mecanism perfect, mimînd cu precizie matematică umorul grotesc și comicul absurd, *Mîța în sac* așază în lumină albă, dură, ravagiile lăcomiei. Atacul vehement împotriva parvenitismului, critica nemiloasă făcută pretențiilor și grandomaniei îmbogățitului Pacarel, care ține morții să-și aibă „tenorul său particular” și propriul său „pictor de animale”, au asigurat vodevilului lui Feydeau rezistența în timp. *Mîța în sac* merita să fie scoasă din uitare, pentru că duce pînă la capăt, cu farmec voios și cu ineptizabilă vervă, crunta bătaie de joc la adresa prostiei, a vidului intelectual, a snobismului, a ifoselor și ambițiilor veltitare, vulgare, ale mulțimilor care încearcă, cu disperare, să se strecoare în cîmpul artei, pentru a-și spori lustrul numelui.

Dan Micu a căutat să se apropie de text cu oarecare gravitate, să-l ia cumva mai în serios, să-i caute sensuri care să justifice o anumită deplasare a registrelor comicalului în direcția umorului negru, a grotescului, chiar a macabrelui, spre un teatru cu accente neliniștitoare. Ocolind, deliberat, latura cea mai la îndemînă pe care poate fi abordat vodevilul, îngroșarea, pedala pe gag și pe bufonerie, Dan Micu a încercat să caracterizeze mediul și personajele cu detașare ironică, într-o viziune morală echilibrată, care dă umorului o orientare satirică.

Spectacolul e lucrat cu inteligență, cu finețe și cu bun-gust, organizînd precis momentele de suspens și declanșarea exploziilor de comic. Ordonînd, însă, cu prea multă severitate cascada de poante, programînd totul, gest cu gest, intonație cu intonație, regizorul n-a lăsat suficient loc umorului spontan, improvizat. Reprezentația se desfășoară cu exemplară consecvență stilistică, înscriindu-se într-o sferă elevată a divertismentului, dar e lipsită, uneori, de efervescență specifică textului. Supravegherea tiranică a jocului clovnesc-marionetistic ales duce (în special în partea a doua a spectacolului) la țesirea reliefului comic.

Interesantă prin linia caricaturală sigură, interpretarea actorilor conține valori certe de portretistică morală. Jucată cu antren de înțelegere echilibrată, și cu un plus de virtuozitate de către Horatiu Mălăele (Dufausset), Victor Ștengaru (Pacarel), Ioana Manolescu (Martha), versiunea actuală a *Mîței în sac* înfă-





Marga Barbu, Victor Ștengaru, Dorin Moga, Ioana Manolescu, Ion Porsilă (în travesti), Ion Punea și Dana Dogaru în spectacolul „Mița în sac”

țișează o varietate de tipuri excentrice și pitorești, realizate cu credință și profesionalism de Marga Barbu, Dana Dogaru, Valeriu Preda, Ion Punea. Excelentă, compoziția lui Ion Porsilă, într-un surprinzător travesti : camerista.

Decorul somptuos, construit masiv și ingenuos de Sică Rusescu, pe două niveluri, parter și etaj, a fost exploatat cu folos doar pe suprafața parterului. Nenumăratele uși (obsesie veche a lui Dan Miciu) s-au integrat, de astă dată, în panopia mijloacelor scenice utile și semnificative, avind o funcție precisă în desfășurarea alertă a diabolicelelor încercări și a misterioaselor apariții și dispariții.

Valeria Ducea

## TEATRUL EVREIESC DE STAT

# CEL CARE PRIMEȘTE PALME

de Leonid Andreiev

Pentru generațiile actuale, apariția numelui lui Leonid Andreiev pe afișul T.E.S. înseamnă o noutate.

Leonid Andreiev ne-a lăsat o moștenire literară extrem de bogată, de originală și de strălucitoare. Din opera sa dramatică, profundă și tulburătoare, s-au jucat în țara noastră, prin deceniile doi și trei : *Ecaterina*

*Ivanovna, Anfissa, Gîndul, Profesorul Storișin, Gaudemannus, Cel care primește palme*. De atunci pînă în anul 1976, cînd Teatrul din Oradea s-a încumetat să joace drama *Spre stele* — nimic.

T.E.S. și-a cîștigat un merit major prin optinerea pentru teatrul de calitate poetică și intelectuală al lui Andreiev, prin relansarea numelui său în cîrcinut teatrul actual, în pofida dificultăților pe care le ridică reprezentarea acestei opere.

Așezat de critica modernă alături de Dostoievski, socotit, ea și el, un precursor al existențialismului, scriitorul a fost întîmpinat, în epoca sa, cu rezerve și suspiciuni, admirat de unii, negat cu vehemență de alții. Andreiev nu suportă, ce-i drept, lectura superficială ; el nu-ți permite să pătrunzi prea ușor în universul său bizar și contradictoriu, unde coexistă tristețea, disperarea, nebulna, nemulțumirea, dezzostul și răzvrătirea, stările paroxistice și cazurile de conștiință, dospind impulsuri ucegase și pregătind, în taină, pasiuni devastatoare.

Cu limite ideologice inerente unei viziuni creatoare ce încearcă să topescă laolaltă elemente realiste, simboliste, expresioniste, învăluită într-o tonalitate sumbră, pesimistă, desfășurîndu-se sub semnul fatalității, opera lui Andreiev își are zona ei de limpezime, definită prin setea neostoită de dreptate și de libertate, prin aspirații spre frumusețe și puritate ; există un fond de umanitate care o guvernează și o ordonează, reducînd-o astăzi, pe drept cuvînt, în sfera atenției și interesului public.

Teatrul nu s-a încumetat să atace una dintre piesele cele mai reprezentative, dintre acestea care, pe nedrept, îl țin încă departe de noi pe acest subtil poet al subconștientu-





Tricy Abramovici și Bebe Bercovici

Data premierei: 9 ianuarie 1979  
Regia: GEORGE TEODORESCU  
Scenografia: MIHAELA DEMETRIADE.  
Versiunea în limba idiş: S. RÜBINGER.

Distribuția: TRICY ABRAMOVICI (Consuella); MANNO RIPPEL (Contele Mancini); BEBE BERCOVICI (Cel); SAMUEL FISCHLER (Briquet); LUCIA COSMEANU-MAIER (Znida); PETRE KUHN (Bezano); MIHAI CIBU (Domnul); THEODOR DANE-TTI (Baronul Regnard); ABRAM NAIMARK (Jackson); SAMI GODRICH (Tily); RUDY ROSENFELD (Poly); DAN SCHLANGER (Thomas, Clown II); ADRIAN MANDEL (Dresorul, Clown I); LILIANA PETRESCU (Angelica); LENA MORARU (Artista I); DORIS MAIER-BOGDAN (Artista II); DUMITRU OPREA (Lacheul).

lui, al negurilor lăuntrice: ei a ales, pe măsura posibilităților sale, o serie mai accesibilă: *Cel care primește palme*. Este o piesă în care străbate o atitudine critică lucidă la adresa societății, cu un virulent și sem-

nificativ conflict între individ și societate, între aspirație și prăbușire; dar ridată de anumite procedee literare desuete.

Plasată în lumea seducătoare a cercului, o lume a candorilor și a energiei, în care trăiesc suflete ingenue, oameni generoși, cu un vital reflex al mândriei. *Cel care primește palme* dezvăluie ravagiile pe care le poate provoca banul, atunci când umbra sa planează asupra destinului unor astfel de oameni. Dezgustat de meschinăria și de servituțiile unei ordini rău aleluate, Cel, făptură enigmatică și pătimașă, se leapădă de hainele omului din lumea bună și îmbracă haina bufonului. În ipostaza omului care ride spre a-și ascunde disperarea, Cel parcurge calvarul pasiunii sortite neîmplinirii. El nu poate îndura ca tinăra vedetă a cercului, Consuella, pe care toți o adoră, dar pe care el o iubește cu adevărat, să fie „vîndută”, adică să se mărite cu baronul Regnard, și hotărâște să se ucească cu ea în moarte; cu atare, o otrăvește, și bea, la rîndul lui, otravă; baronul Regnard se împușcă. Finalul piesei — sunînd, azi, oarecum ridicol, din pricina celor trei sinucideri pasionale — reia una dintre tezele principale ale lui Andreiev: omul nu-și poate exprima adevărata opțiune morală decît prin moarte.

Spectacolul, pus în scenă de George Teodorescu, în decorul pitoresc, expresiv, al Mihaelei Demetriade, se distinge prin fidelitatea față de spiritul piesei. Regizorul a estompat caracterul dulceag, melodramatic, al intrigii, și a subliniat sugestiv semnificațiile conflictului dintre Cel și lumea înconjurătoare. Reprezentația se desfășoară într-o viziune limpede, cu momente de sugestivă teatralitate, cu accentul, așa cum se cuvine, pe drama lăuntrică, pe luciditatea și pe suferința lui Cel, care vede stricăciunea lumii și reaua ei alelăuare. Dezbateră în care omul-purtător al unor principii etice superioare încearcă să înfrîngă arbitrarul, are în spectacolul de la T.E.S. tragism și putere de convingere.

Actorii au muncit cu dăruire, cu conștiința datoriei față de un scriitor ce merită să fie scos din uitare. Într-o atmosferă de realism poetic, care nu refuză fantezia, simbolul și metafora, interpreții au desenat o multitudine de chipuri umane, unele bizare, misterioase, altele comune, stabilind o vie și continuă relație între ele. Întreaga distribuție a evoluat cu distincție și limpezime; în fruntea ei se situază Tricy Abramovici, interpreta Consuellei, al cărei personaj a beneficiat de sensibilitatea, frumusețea și expresivitatea actriței, și Bebe Bercovici, un Cel mai puțin strălucitor decît ar fi fost, poate, de așteptat, dar care a demonstrat că este un actor care gîndește și poate realiza un portret scenic complex și plin de forță.

V. D.