

CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL „BULANDRA”

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

Data reluării : 9 februarie 1979.

Regia și decorurile : LIVIU CIULEI.

Costumele : DORIS JURGEA.

Distribuția : VICTOR REBENGHIUC

(Ștefan Tipătescu) ; FORY ETTERLE

(Agamemnon Dandanache) ; PETRE

GHEORGHIU (Zaharia Trahanache) ;

DEM RADULESCU (Tache Farfuridi) ;

MIRCEA DIACONU (Iordache Brinzo-

venesen) ; OCTAVIAN COTESCU (Nae

Cațavencu) ; GHEORGHE OPRINA

(Ionescu) ; SIMION HETEA (Popescu) ;

ȘTEFAN BĂNICA (Ghiță Pristanda) ;

AUREL CIORANU (Un cetățean

tormentat) ; MARIANA MIHUȚ (Zoe

Trahanache).

Reluat într-o distribuție reînnoită „pe ici, pe culo, prin părțile esențiale” — fie-ne iertată această gratuită ironie —, spectacolul lui Liviu Ciulei capătă, în vechiul său decor, o nouă strălucire. Căci, pe de o parte, prin prezența Marianei Mihuț, a lui Victor Rebenghiuc și a lui Fory Etterle, jocul în întregul său avind alte solicitări, stratul psihologic al spectacolului s-a modificat simțitor ; pe de altă parte, ne întâmpină o îmbogățire a plasticii scenice în jocul celorlalți, rod al meditației mai profunde asupra rolurilor din partea fiecărui actor ; în sfârșit, e evidentă adâncirea meditației regizorale, consecință a timpului (premiera a avut loc în

1972), dar și a noilor relații care au apărut în structura spectacolului, prin integrarea unor actori cu personalitate artistică puternică. Așa că, putem spune că am asistat la o nouă premieră a piesei, de vreme ce această variantă a spectacolului nu e o simplă schimbare de toalete, o schimbare la față, ci nua în fire, o modificare în natura sa ; s-a vizat și s-a reușit o transgresare a simbolicii dramatice în simbolica scenică. Spectacolul ne apare îmbogățit, în primul rînd, în privința mișcării, superioară primei variante, cu organizare în spațiu. Formele (obiecte și oameni) intră în configurații plastice pline de armonie, în game coloristice sobre, de o rară calitate. Apoi, ne mai apar rezolvări în privința acordării timpului scenic la cel real, astfel încît ni se redă acel ritm propriu al vieții ce se expune nemijlocit.

Impresia de viață autentică ne-o dă și îmbrucarea stralului comic în cel dramatic. Pivotal este jocul lui Victor Rebenghiuc, care compune rolul lui Tipătescu în moduri specifice dramei. Dramatismul lui Rebenghiuc constă în gravitatea cu care trăiește împrejurările. Tipătescu al său are distanță față de *societatea comică*, dar o distanță patetică, căci e făcută din orgoliu și dispreț. Patosul său este minia, neputincioasă, căci Tipătescu este „arestat” în societatea comică, prins în caruselul ei politic. („Blestemată de politică !” exclamă el, cu vanitate rănită.) Tipătescu al lui Victor Rebenghiuc trepidează de atîta minie reținută. E un Achile prins într-o mecanică a evenimentelor nedrepte. Un Achile chinat de muște. Aici rezidă comicul burlesc al personajului. Îi răspunde Mariana Mihuț — o revelație, în Zoe — care face un joc al disimulării, legend dramaticul de comic, viața luată în serios, de joc, trăirea de mască. Mariana Mihuț e o Zoe voluntară, seducătoare și senzuală, cu „accese de nervi”, leșinuri, simulate, de femeie slabă și „iubitoare”. Comicul rezultă din această discrepantă, căci, printre suaviități și slăbiciuni psihice de clorotică, transpare, cu „fervoare rece”, Mița republicană.

O apariție de un comic enorm este, în Dandanahe, Fory Etterle. Enormul sălășluiește, desigur, în paradoxul personajului, conceput de Caragiale a fi mai senil decât Trahanache și mai șiret decât Cațavencu; dar actorul împinge senilitatea până la forma sa clinică, demonstrând că, și în acest caz, alterarea psihică și dezorientarea mentală nu împietrează asupra unei tare morale. Actorul joacă amnezia senilă până la limitele demenței, căci nu uită nicuic omucii și relațiile dintre ei, sau cuvintele pe care le rostește, dar și gesturile pe care le face. Vorbire și mișcare pline de solitudine, dar fragmentate și viscoase. Un singur punct de concentrare, de vigilență, în această huiă-voință de somnambul: amintirea întâmplării și gestului reprobabil care i-au adus sinucida politică, rostită nu cu cinism, cum s-ar crede, ci tot cu zăbărită automulțumire.

Spuneam că și jocul celorlalți actori s-a îmbogățit cu detalii ce compun mai pregnant tipologiile. Petre Gheorghiu face mai expresivă înțepenia onorabilă, de demnitar, a personajului său, Trahanache. Bosumflarea bătrânească și izbușirile minoase, poticnite într-o bilbulă precipitată, indică un psihic labil, aglutinat în clișee verbale. Senilitatea, ce se instalează și la el, ține de procesul degradării vieții, fiind o formă a prostiei, cu motivație biologică. Dar *Homo stultus*, ne spune spectacolul, este mult mai complex. Prostia își poate avea rădăcinile și în gândire, dând acele forme ale comicului absurd ce țin de limbajul formalizat, strict operatoriu, lipsit, adică, de sensuri ciletice. Fizionomia prostului absurd are, în felul său, grandoare (grandomania), ca în jocul lui Dem Bădulescu în Farfuridi, sau, dacă e însoțită de pandantul său, șiretenia, ia forma luncioasă, ușuratică, vitalitatea neastîmpărată a animalului, ca în jocul lui Octavian Cotescu în Cațavencu. Prostia poate să-și aibă motivația într-un psihic sărac — omul sărac cu duhul, cum se spune în popor — într-o diminuare sau lipsă a sentimentelor, căpătînd atunci formele stupoarei. Prostul stupid realizat de Mircea Diaconu, în Brînzovenescu, este punctul comic fix al spectacolului. În vizioleala generală, Mircea Diaconu, prin nemișcare, dă impresia unei prostii minerale. Din cînd în cînd, buzele lui repetă șoptit ceea ce spun ceilalți, cu scopul înțelegerii, fără, însă, ca harul acesteia să-i lumineze o clipă fața, căci ochii clipește des, a nepriecere. Mai există și prostia ca dezordine mentală provocată de drog, ca aceea a cetățeanului turmentat în interpretarea lui Aurel Gioranu. Anulîndu-și, prin drog, ordinea interioară, ebrilul este invadat de dezordinea lumii aparente, în care el va căuta, cu obstinație, sprijin; negăsindu-l, i se accentuează starea de vertij. Semnificativ rămîne scena-gag cînd Aurel Gioranu rămîne singur în fața balanșorului părăsit de Zoe și care se clatină. Bețivul imită legănarea scaunului, în dorința de a-și regăsi echilibrul. Mai este și prostia comună, a funcționarului cu voință

anulată de ordinele superiorului, precum aceea a lui Pristanda, interpretat de Ștefan Bănică. În servilismul său, Bănică are atîta precipitare, înclît gesturile sale provoacă încrețituri comice, gaguri mărunte, ce subliniază conținutul această dominante psihică.

Fără îndoială, spectacolul este unul al tipologiei prostiei, în consens cu spiritul piesei. Dacă acceptăm teoria operii deschise, această deschidere nu poate fi rolul unei ambiguități. Dovadă că interpretările ei sînt cu atît mai bune, cu cît pătrund mai adînc, pe pantele sensurilor, către esență. Această pătrundere întru relevarea esenței este însăși bogăția de viață a interpretării, căci esența nu este schița, forma moartă, ci viața ritmurilor creatoare de forme și de fenomene.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL GIULEȘTI

A CINCEA LEBĂDĂ

de Paul Everac

Data premierii: 28 februarie 1979.

Regia: TUDOR MARĂSCU. Decorațiile: GEORGE DOROȘENCO. Costumele: EUGENIA BASSA-CRIȘ-MARU.

Distribuția: CORADO NEGREANU (Vasile Mirea); IRINA MAZANITIS (Duffy); GEORGE BĂNICĂ (Tit Mirea); AGATHA NICOLAU (Marta Mirea); OLGA BUCĂTARU (Hortensia Pocrovian); SABIN FAGĂBAȘANU (Nicki Pocrovian); RADU PANAMARENCO (Secretarul Stavăr); ATHENA DEMETRIAD (Tovarășă Jimblea); NICOLAI IVĂNESCU (Directorul Bădicu); ION COLOMIET (Blaslu Dohotaru); MIRCEA DUMITRU (Profesorul din vecini); MARIAN LEPĂDATU (Un chelner); S. MIHAILESCU-BRĂILA (Tovarășul Uică).

Între „Riga Crypto și Izpona Enigel” și Silică Mirea și A cincea lebadă există diferența că, acolo, personajul alegoric al faulei e El, iar Omul e Ea, în vreme ce, aici, Omul e, pasămite, El, iar personajul alegoric



Irina Mazanitis (Duffy) și Corrado Negreanu (Vasile Mirea)

inzeștrent cu grai omeneș e Ea, lebăda. Diferență pur formală, căci versurile barbiene care te izbesc, ca un adevărat prolog, încă de la început, din prima scenă unde se prezintă personajele: „În pat de rîn și-n hurnă unsă, / Împărătea peste bureți / Crai Crypto, inimă ascunsă” — și „În țări de gheață urgisită / Pe același timp trăia cu el”... ar putea puncta cu niște leit-motive întreaga piesă a lui Paul Everac, al cărei caracter ne duce a mai stărui la subtilul barbian cu cît accepția medievală, originară, a „baladei” era strins legată de ideea de dans. Iată, în viața searbădului și gospodărosului director (comerțul?) Mirea, apare Duffy, modestă membră a corpului de balet. Apariția, și cu atât mai mult intruziunea în viața lui Mirea a unei alte femei pare, încă din principiu, absurdă, cu atât mai absurdă cu cît femeia cu pricina se situează la antipodul structurii lui sufletești.

Dar, cu tot disprețul ei pentru orice preocupare de perspectivă, cu toată moralitatea ei dubioasă, sau, mai degrabă, cu perfectă ei amoralitate, cu întreg comportamentul și vocabularul ei de „bagaboantă”, această giză a coregrafiei, adică a artei desprinderii de sol, a plutirii, măcar că momentane, într-un spațiu de eter și pocie, e construită dintr-un material de cleștar, „la lămpi de gheață, sub zăpezi, / tot polul ei un vis visează”... Pentru omul cifrelor, al realității exacte, ea reprezintă nu numai acel „demon al amiezii”, care-i surchidește pe bărbații de-o anumită

vîrstă, ci însăși revelația unei alte lumi. Sorbind din fîntina Juvenciei, Mirea cunoaște o nouă tinerețe sufletească, replicile aparent cînice ale „frivolei” balerine îi zguduie sistemul de valori, invitația ei către imponderabilitate, către o nebănuită Cytheră de ferie și vis e cît p-aci să-i distrugă fortăreața de rigoare și pragmatism. „Dar printre ei birfeau bureții...”, fiindcă Vasile Mirea, în timpător, e și înșurat, iar soția lui e o femeie realmente împodobită cu toate meritele. În conflictul ce se iese, astfel, între fericirea personală și morala socială, adus de împrejurări, dar și pentru „că-i greu mult soare să îndure / Ciupercă crudă de pădure”, Mirea abjură. Duffy se vede, într-un chip aparent aidoma de absurd, zdrobită sufletește atunci cînd (și altfel nu putea fi) e izgonită de Cetatea în care, nu pe ușa din dos, ci, ca o adevărată zburătoare, pe ferestra primului etaj, se deprinsese hotește a se strecura. „Dumnezeu să te ierte”, îi spune ea, cu năduf și cu milă, și îl părăsește într-o împertinentă umilintă, desculță și în combinezon, lăsînd acolo pantofii și rochia și culegîndu-și de pe fotoliu (remarcabilă metaforă scenică) doar trenciul și poșeta.

Dar, cum spunea, altfel nu putea fi. E „cinstit” ce a făcut Vasile Mirea, băgîndu-și ibovnicia în casă în timp ce soția lui era în spital? E mai „cinstit” impecabilul me-naj al lui Nicki Petrovan cu soția sa Hortensia, care nu l-a iubit niciodată, care își înăbușă cu ienet o veche dragoste pentru un altul și își interzice, totodată, și orice deschidere sufletească? E „cinstit” boenul frate Tit, poetul amator, cam certat cu munca, „raisonneur” nonconformist și adesea seducător? Dar toți ceilalți „judecători”? Iată, Paul Everac, magistrat prin formație și moralist prin structură, lasă, programatic, în scama noastră „pronunțarea”.

În regia lui Tudor Mărășcu, care, desigur în colaborare cu autorul, a extrapolat și a interpolat în chip fericit unele texte față de cel publicat în revista „Teatrul”, spectacolul are forță și suspens. Să fie, oare, o invitație spre perspectiva unei strivitoare „ananké” de tragedie greacă situarea aceea la amănitoare înălțime a membrilor prezidiului ce judecă un biet om aflat la nivelul podelei, și ale căror vorbe ajung la spectatori reverberate prin amplificator?

Bîruind în lupta împotriva unei distribuiri ingrate (ne împacă mai greu, cumva, la teatru, decît la operă, cu actori al căror fizic nu prea corespunde cu ideea ce ne-o facem despre personaj), Corrado Negreanu a jucat cu bună economie de mijloace un Vasile Mirea sobru, mereu mai descumpănit de nemaipomenita lui întîmplare, care îi depășește, parcă, tot timpul, posibilitățile de înțelegere, Irina Mazanitis (Duffy) a trăit cu dăruire un rol cu adevărat generos, purtînd în frivolitatea ei (mai mult sugerînd-o și oprindu-se, cu bun-gust, dincoace de margi-

nea trivialului — în expresie și gest, convingătoare, dacă nu întotdeauna în aspectele de lirism, în orice caz, în dramatismul scenei finale. O paritură la fel de generoasă a cîntat „con brio”, smulgînd adesea aplauze la scenă deschisă, George Bănică (Tit, fratele lui Vasile), Implacabilă în cartezianismul ei, Agatha Nicolau (Marta Mirea); prezentă scenică agreabilă ca întotdeauna, poate puțin prea sarjată în partea întâi, Olga Bucătaru (Hortensia Pocerovan), Corecți în radurile lor: Sabîn Făgărășanu (Nicki Pocerovan), Athena Demetriad (tovarășa Jimblea), Radu Panamarenco, Nicolai Ivănescu, Ion Colomiță, Mircea Dumitru, Marian Lepădatu. După un lung șir de personaje comice sau de gangsteri ai ecranului, I-am revăzut cu plăcere pe S. Mihăilescu-Brăila într-un rol în care buna lui experiență de profesionist l-a oprit să depășească limitele prevăzute de autor.

Funcționale, profitînd cu inteligență de mijloacele tehnice avute la dispoziție, decorațiile lui George Dorogăncu. Un cuvînt bun pentru ilustrația muzicală (se pare că astăzi nu se mai poate, și gata, nici o piesă de teatru fără ilustrație muzicală) a ing. Lucian Ionescu.

Radu Albala

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

SCAUNUL

de Tudor Popescu

Data premierei: 9 februarie 1979.
Regia: CONSTANTIN DINISCHIO-
TU. Scenografia: EUGENIA TARĂ-
ȘESCU-JIANU.

Distribuția: LUCIAN IANCU (Oni-
ra); JEAN IONESCU (Blanda); RO-
MEL STĂNCUĞEL (Avram); EMIL
SASSU (Tudor); VIRGIL ANDRIES-
CU (Sandu); EMIL BIRLĂDEANU
(Groză); ILEANA PLOSCARU (Trina);
EUGENIA LIPAN-PETRE (Mina);
CRISTINA MINULESCU (Zamfira);
LONGIN MĂRTOIU (Dima).

Se cuvine să începem prin a scoate din nou în evidență interesul statornic pe care Teatrul Dramatic din Constanța îl arată dramaturgiei contemporane originale, interes care s-a trădus, de-a lungul anilor, prin nume-
roase și interesante spectacole cu piese noi.

Beneficiarul direcției în aceste politici reper-
toriale stăruitoare au fost mai cu seamă Horia
Lovinescu și Dan Tărbilă, după care ur-
mează (în ordinea hărniciei și a propriei lor
reușite) dramaturgi ai meștegurilor dobro-
gene și, mai rar, Mircea Radu Iacoban sau
Aurel Baranga, Paul Everac sau Dumitru
Radu Popescu nu sînt dramaturgii „casei”,
dar aceasta e doar o constatare, și nu are
nici o umbră de reproș, cîtă vreme, con-
stant, aici se vedește interesul ridicat pentru
creația originală, de care vorbeam. Tudor
Popescu e constăntean. Faptul în sine nu
are importanță, dar a contribuit la promo-
varea piesei sale pe scena constănteană. Să
treacă peste acest detaliu cu valoare afectivă,
pentru a vedea că această stagiune a impus,
cel puțin pînă la această dată, numele unui
nou dramaturg. A debutat pe scenă, în anii
treceți, cu un con local, ca să spunem așa,
la Baia Mare și la Piatra Neamț. Prozator
larg răspîndit și mult gustat printre ado-
lescenți, cu cele vreo douăsprezece romane
ale sale, abia în această stagiune se desprinde
din exilianonimat (ca dramaturg, firește)
odată cu premierele piesei sale *Băiatul cu
florarea*. Tot despre adolescenți e vorba și în
această piesă, ca în cele mai multe dintre
romanele sale. Și, dintre-o dată, un salt, un
are peste vîste, pînă în lumea „vîrstei a
treia”; și, deopotrivă, o înnoire surprîn-
zătoare a uneltelor sale. Nu mai e o piesă a
faptelor de viață în succesiune, fiecare dintre
ele semnificînd ceva, altceva, ci o piesă a
semnificațiilor generale, desprinse din cu-
mulul faptelor de viață consumate demult.
Nu e o piesă de acțiune, în orice caz, nu
de acțiune exterioară, ci de meditație, de
aderare și cernere a problemelor vitale, în
planul conștiinței, de bună-seamă.

Cu o singură excepție, personajele piesei
sînt oameni care au părăsit categoria denu-
mită curent „populație activă”. Sînt pension-
nari. Toți au dreptul să se bucare de o
rază de soare, pe o bancă, în Cișmîgin. Au
libertatea nelimitată să se bucare de timp
care le-a rămas. Și au datoria să-și pună
— unui altora, sau lor înșile — întrebări:
cître ce se îndreaptă? Ce e moartea, ce sem-
nifică trecerea în neființă? Cum au trăit?
Mai ales, cum au trăit? Sînt oamenii care
au traversat o epocă de prefaceri revoluțio-
nare, sînt oamenii care au făcut acea epocă,
de înalte idealuri, de aspirații luminoase, dar
și de greșeli, uncori ireparabile, altcori greu
de vindecate, întotdeauna imposibil de uitat.
Nu e la îndemîna fiecăruia să se înalte peste
sine pînă la înțelegerea sensurilor majore ale
acestei epoci care a fost totuna cu existența
lor. Dar nici unul dintre ei nu poate scăpa
întrebărilor grave care se pun, pe care și le
pun, acolo, în aparent cîrmă lumea a soarelui
blînd, pe o bancă din Cișmîgin: Cum am
trăit? Am fost fericiți? Ce a însemnat feri-
cirea noastră? Am avut dreptate? N-am
avut? Am fost buni, drepiți, generoși? Sau
egoști, răi, meschini? Am fost pe măsura

epocii noastre? Sau am străbătut-o indiferenți, preocupați doar de mica noastră mulțumire personală? Suma acestor întrebări, cărora fiecare le dă răspunsul său, pe măsura ființei sale, pe măsura trecutului său, pe măsura vieții sale întregi, suma acestor întrebări alcătuiește substanța filozofică a piesei, iar ideea dominantă care se impune este că întreaga existență a fiecăruia, până în cea din urmă clipă, trebuie închinată binelui omenirii și fericirii omului, cu prețul oricărui efort și al oricărui sacrificiu.

Cum spuneau, acțiunea piesei se consumă în ciumpul ideilor, impulsurile sînt date de întrebările care se nasc firește, scuturînd apatiile, neliniștind, iritînd chiar. Cu măsură, își fac loc observații ironice, malițioase. Ridicolul nu scapă autorului și ridicolul este sancționat prompt, cu poantă fină. Tonul general, însă, este grav și tulbură. Este o piesă interesantă, care incită interesul și obligă la meditație. Este și o piesă dificilă, pentru a cărei punere în scenă se cere o trupă omogenă, de înalt randament, și un regizor cu un anumit temperament artistic. Trupa există la Constanța, regizorul a lipsit. Nu cred că e vorba de un eșec al regizorului Constantin Dinischiotu, cred, mai degrabă, că e o erare în înșușii asumarea răspunderii regizorale. Harnicul autor al atitor spectacole pe care le-am apreciat pentru profesionalismul lor nu a găsit cheia care să întoarcă areul mecanismului acestei piese.

Acțiunea se derulează greoi, momentele se leagă fragil și se destramă lesne, lipsește ecoul grav, adînc. Detaliul, aparența, izgonese, destramă, spulberă atmosfera. Decorul Eugeniei Tărășescu-Diamu nu e un cadru potrivit problematicei piesei. Este recompus Cîmîzîiul, cum îl știm, cum îl cunoaștem, cu alci, podețe, bănci și trunchiniri de arbori înalți, dar lipsește lumina caldă a soarelui, taina acestui colț retras. În absența atmosferei de spiritualitate, ce puteau dobîndi interpretii? La cît puteau năzu? La schițarea unor portrete, fapt izbutit de fiecare în parte; cu mai multă subtilitate și rafinament la Jean Ionescu (Blandu), Heana Plăseanu (Irina), Emil Birlădeanu (Groză), pe cîi mai directe, mai deschise percepții imediate, la Lucian Iancu (Onira), Romel Stăncuțel (Avram), Emil Sassu (Tudor), Virgil Andriescu (Samdu), Eugenia Lîpman-Petre (Mina), Cristina Mînculescu (Zamfira) și Longin Mărtin (Dinu).

Impresia finală rămîne că această trupă, alcătuită din actori dotați, prea cunoscuți pentru a le mai clogia meritele și realizările, ar fi putut realiza cu piesa lui Tudor Popescu un spectacol înălțat mult peste limita corectitudinii, dacă, așa cum spuneam...

Virgil Munteanu

**TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI”
DIN PETROȘANI**

PETRU RAREȘ **de Horia Lovinescu**

Data premierii: 24 februarie 1979.

Regia: FLORIN FĂTULESCU. Scenografia: BOGDAN ULMU.

Distribuția: MIHAI CLITA (Petru Rareș); VIRGIL FLONDA (Rosca); AVRAM BIRĂU (Diacul); MIOARA MIREA (Maria); ȘERBAN IONESCU (Ioniță); NICOLAE GHERGHE (Mihu); DUMITRU DRĂCEA (Trotușan); ILIE ȘTEFAN (Dumșa); FLORIN PLĂUR (Burn); COSTIN ILIESCU (Grozowski); ALEXANDRU ANGHELESCU (Soliman); ROSMARIN DELICA (Alexandru Vodă); CORVIN ALEXE (Ostaș I); MIRCEA ZABALON (Ostaș II); VASILE BOAZĂ (Ostaș III).

După zece ani de la premiera pe țară, so reia, în sfîrșit, singura piesă istorică scrisă de Horia Lovinescu, cum autorul însuși o subliniază. Și, totuși, textul n-a fost trecut cu vederea de critică. Articole și pasaje de carte au stabilit valoarea noului mod de abordare a cronicii celor două domnii ale lui Petru Rareș. Numeroasele tablouri, în care personajele realcătuiesc o imagine a epocii diferită de cea cunoscută din *Luceafărul* lui Delavrancea, să fie îngreunat, oare, vreme de un deceniu, urecarea *Locuitorului* în constelația repertorială?

Piesa, prin structura complexă a personajului central, prin modul subtil de interpretare a faptului istoric, prin prelungirea semnificației lui dinpre trecut, în plan estetic și extraestetic, spre o înțelegere proprie spectatorului de azi, realizează, printre primele, o deschidere în planul posibilităților de revigorare a dramei de inspirație istorică. Regizorul Florin Fătulescu, în decorul funcțional conceput de Bogdan Ulmu, a construit o reprezentare în care replica lui Horia Lovinescu pune în valoare calitățile colectivului actoricesc și trece rampa firesc. Spațiul scenic apare acrisit, în ciuda multitudinii personajelor care îl populează, acțiunea se derulează limpede, secvență de secvență, sensurile sînt decupate cu precizie și cu meșteșug. Tonul este aspru, relațiile conving, în raport cu identitatea personajelor, cronica mișcată a vremii este restituită în consens cu ideile textului. Semnele teatrale sînt puține și clare, tensiunea este menținută în scenă

aproape pe tot parcursul spectacolului. Pornind de la o concepție clară, tinărul regizor a reușit să stimuleze creativitatea actorilor, să o integreze gîndului său de spectacol, să producă o reprezentație care onorează scena. Se disting actori din generații diferite: Mihai Clita, în rolul titular, prin forța cu care susține dificila partitură a lui Petru Bares; Virgil Flonda, parecă decupat dintr-o frescă; Adrian Birău, reînviind într-un același sens personaje ca Diacon, Peresvetov, Tălmăciul; Nicolae Gherghel, în Milin, șef de partidă boierească trădătoare de domn și de țară, apoi Șerban Ionescu (Ioniță), Florin Plaur (Buru).

Grupul boierilor acționează unitar, Alexandru Vodă și tandemul ostașilor nu trece deloc neobservați, un moment cum este cel al „ritualului Călușarilor” depășește pitorescul, roluri restrinse în care apar Costin Hiescu, Mircea Pinișoară, Alexandru Anghelescu, Felix Anton Rizea, Rosmarin Delia, Corvin Alexe, Mircea Zabalou stabilesc, cu bună măsură, un cadru de epocă, fixînd o atmosferă în care interpretii lui Petru Bares, lui Grigorie și Diaconul găsesc punctele de sprijin necesare pentru a-și evidenția personajele.

Este un spectacol de echipă; discursul regizoral și monologele lui Bares-Clita nu și-ar fi atins adresa și nu și-ar fi dobîndit ecoul, în alte condiții. Acest fapt apare cu atît mai evident cu cît interpretele rolurilor feminine, „mobilind” doar distribuția și spațiul scenic, derutează prin grația lor desuetă, alterînd ritmul și tonul reprezentației, jocul actorilor cu care intră în replică. Ilustrația muzicală nu reușește să salveze nesiguranta prelungită a „tablourilor boicitoarelor”. Este singurul compartiment care nu funcționează firesc, ca să nu spunem că funcționează împotriva spectacolului.

Antoaneta C. Iordache

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE—SECȚIA ROMÂNĂ

ANOTIMPUL SPERANȚEI

de Viorel Cacoveanu

Cu cîteva ani în urmă, am văzut la televizor o anchetă tulburătoare, dintre acelea ale căror tilcuri nu le uiți ușor. Era vorba despre un tinăr inginer de pe un șantier hidroelectric, care, într-o împrejurare deosebită, a dispus, cu de la sine putere, tăierea unor copaci ce împiedicau lucrările, con-

Data premierei: 23 ianuarie 1979.

Regia: MIHAI RAICU. Scenografia: KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția: STEFAN MIREA (Mihai Dorna); VIORICA MISCHILEA (Anca Dorna); CONSTANTIN DUMITRA (Pompiliu Săndulache); ION TIFOR (Radu Livada); CAROL ERDŐS (Dinu Florescu); MARCEL MIREA (Simion Simion); CORNEL FRIMU (Marin Stănică); CONSTANTIN MIRON (Aurel Cernat); PETRE PANAIT (Cezar Oțet).

știent că fapta ar putea fi interpretată ca un delict. Cu alte cuvinte, un om respectă legea în situația dată, caracter legic avînd lucrările șantierului, dar intră în conflict cu legi ce pot deveni caduce sau pot fi greșit interpretate. Piesa lui Viorel Cacoveanu este inspirată din cazul acela. Fără a diminua meritele lucrării, trebuie din capul locului să ne exprimăm regretul că piesa, în loc să lărgescă, a restrîns semnificațiile faptului de viață brut, lute-am interviu publicat în caietul-program, autorul însuși recunoaște că faptul care l-a inspirat apare „atenuat din păcate mult în piesă”, iar în altă parte se plînge de „observațiile, tăieturile, micile schimbări mari pe ici pe colo... variantele ș.a.m.d.”. Nu știu cum va fi arătat versiunea inițială, dar e clar că — raportînd-o pe cea finală la faptul de viață inspirator — s-a trecut pe dinăun șansa unui personaj excepțional, un meșter Manole pe care patina și vocația îl aduc în situația de a-și oferi propria viață spre a fi zidită în corpurile opereii.

Piesa *Anotimpul speranței*, așa cum ne-a apărut pe scena Teatrului de Nord, este centrată pe un conflict de natură etică. Eroul său, Mihai Dorna, își asumă riscul unui act, în aparență, în afara legii, pentru că privește viața cu ingenuitate, ciuștea fiind pentru el dănd fundamental al existenței în colectivitate. Abia după ce asupra sa vor plana grave acuzații, omul va înțelege că nu e destul să ai de partea ta adevărul, atîta vreme cît nu poți s-o și dovedești. În cazul dat, adevărul lui Mihai Dorna va răzbi cu multă greutate de sub straturile de lașitate, calomnie sau teamă.

Un personaj interesant este Dinu Florescu, a cărui lașitate se deghizează în întransigență. Comod în gîndire, în stare să se lepede cu ușurință de un om a cărui ciuște avusese, totuși, timp să o emonasea, el se dovedește lipsit de pasiunea adevărului, o infirmitate nocivă, în general, și dăunătoare profesiei sale, în particular.

Spectacolul realizat de Mihai Raicu s-a axat pe ideea responsabilității. Net diferențiate prin natura lor, cele două personaje principale, Pompiliu Săndulache și Mihai Dorna, sînt trăsături opuse în spectacol, care



Petre Panait, Marcel Mirea, Ștefan Mirea și Ion Tifor în „Anotimpul speranței” de Viorel Caroveanu

se încheie în ton deschis agitatoric. Interpretarea tinărului actor Ștefan Mirea s-a distins printr-un zbucium dramatic sincer, de-a lungul unui drum simos. În interpretarea lui Constantin Dumitra, directorul Săndulache a apărut ca un individ excesiv de superficial, chiar flustrat, denaturând astfel imaginea aristocratului dur, lipsit de scrupule. Carol Erdős (Dinu Florescu) și-a scutit personajul de zbatere lăuntrică, instalându-l într-o inexpressivă neutralitate. Un tip de robustă onestitate erezionează Ion Tifor (Radu Livada), iar Petre Panait (Cezar Oțel) are haz și naturalitate, în rolul unui tinăr în curs de reabilitare: funcția sa dramatică în spectacol ar crește dacă s-ar renunța la tenta melodramatică. În rest, interpretările sînt corecte, integrate ansamblului: Viorel Mișchilea (Anea Dorna), Marcel Mirea (Simion), Cornel Frimu (Stănică), Constantin Miron (Cernat), cu toții descurcîndu-se onorabil, pe o scenă ocupată aproape în exclusivitate de decorul greci conceput de Kemény Árpád, într-o desconsiderare totală a necesităților spațiului de joacă.

Dar, dincolo de orice alte observații, spectacolul sătănărean se recomandă prin acuitatea dezbaterei etice.

Dumitru Chirilă

TEATRUL „ION CREANGĂ”

CINE SE TEME DE CROCODIL ?

de Alecu Popovici

Întă a patruzecoa piesă-viz (mai bine zis, traducînd realitatea în imagini de tipul visu-lui), care nu se deosebește prea mult de celelalte 39 de lucrări, mai bune sau mai slabe, ale lui Alecu Popovici. Ca și alți cro-

Data premierei : 15 februarie 1979.

Regia : OLIMPIA ARGHIR. Scenografia : ELENA SIMIRAD MUNTEANU. Muzica : ION CRISTINOIU. Mișcarea scenică : VICTOR VLASE. Acrobația : ALOIS KRATEYL.

Distribuția : ALEXANDRINA IALIC (Daa) : NEOFITA PATRAȘCU (Bunica) : JEANINE STAVARACHE (Măi) : DUMITRU ANGHEL (Gore) : ROMEO STAVĂR (Leți) : BORIS PETROFF (Leon) : GABRIEL IENCEC (Robi) : LUCIAN MUSCUREL (Dilo) : VASILE MENZEL (Tarzan) : NICOLAE SPUDERCA (Doctorul) : PAULA FRUNZETTI (Pappa).

nicari, mă simt ispitită să nu iau comedia muzicală *Cine se teme de crocodil ?* drept una dintre cele mai bune serii ale productivului și talentatului autor de literatură pentru copii.

Reîntind un pretext favorit — călătoria pe tărîmurile fantastice, în căutarea fie a unui ciutee, fie, în cazul de față, a unui tată, plecat să extragă petrol în... jungla africană —, fără să se lepede de unele ticuri (de pildă, de a confrunta personaje-copii din zilele noastre cu eroii ai cărților de căpății ale copilăriei), Alecu Popovici ne oferă, de data aceasta, un cocktail de motive literare legate, într-un fel sau altul, de interferența dintre cotidian și fabulos. Ceea ce se vede pe scenă — peripețiile fetiței Daa, într-o junglă antropomorfizată — este ardeabil, viu, optimist, are moart. Pornind cu încredere în forțele binelui, nu se poate ca ne-gura abătută asupra întîmplărilor din viața fetiței Daa să nu se destrame repede, alungată de ritmurile vesele. „Păcatele” de care trebuie să se ferească orice copil sînt mustate limpode pe calea divertismentului grațios, morala e servită în învelișul dulce al magiei teatrale.

Închinat Anului internațional al copilului, spectacolul montat de Olimpia Arghir, cu

ZBOR DE STICLEȚI

de Dumitru Bobircă



Paula Frunzetti, Vasile Menzel și Alexandrina Halie

fantezie, cu bun-gust, cu știința armonizării elementelor musicalului, demonstrează că la Teatrul „Ion Creangă” există un mănușchi de actori excelenți, apti de performanțe coregrafice, acrobatic și de pantomimă. Lucrătoare este fetița Daa în interpretarea Alexandrinei Halie. Intruchipările de copii buni sau uricioși ale Alexandrinei Halie m-au emoționat întotdeauna, prin caracterul lor luminos; la premiera *Crocodilului...* au triumfat, încă o dată, gingașia, sensibilitatea, inocența acestei actrițe, pe care trecerea vremii pare să n-o atingă. Am admirat-o din nou pe Jeanine Stavarache, pentru agilitatea ei ieșită din comun, pentru performanțele acrobatic realizate în năzbitile maimuței Mai. Foarte amuzantă, compoziția lui Gabriel Iencee, dezvoltă parodie la adresa lui Tarzan. O figură umoristică, de „monstru adorabil”, creionează, cu haz și seninătate, Lucian Muscușel (*Crocodilul*). Bonomia populară a Leni, înfățișat de Boris Petroff, cunoscându-l Elefantului, realizat de Romeo Stăvăr, sint născușe în sine și originale ca soluție de „caractere”. Robinson Crusoe, așa cum și l-a închipuit Vasile Menzel, se arată a fi omul cel mai sugubav și mai comunicativ din lume, iar Papagalul colorat al Pauliei Frunzetti se distinge ca o notă de pitoresc. În roluri cum ingrate, siluete fără consistență, Dumitru Anghel, Neofita Pătrașcu, Nicolae Spudercă s-au descurcat fiecare cum a putut, în limite onorabile, spre a sluji ideea de echipă.

Într-o junglă colorată și poetică imaginată de Elena Simirad-Munteanu, atmosfera este animată de melodiile sprintare ale lui Ion Cristinoiu.

Valeria Ducea

Data premierei: 1 martie 1979.

Regia: DEM. RADULESCU. Scenografia: ADRIANA LEONESCULESCU.

Distribuția: PETRE MORARU (Directorul); MONICA GHUȚA (Sora); DEM. RADULESCU (Ignat); JEAN LORIN FLORESCU (Căraul); DAN CONDURACHE (Lică); IOANA PAVELESCU (Lia); TATIANA BEKEL (Amandina); JEANA DUNAREANU (Lăpica); MARIA POTRA (Leana); JEANA GOREA (Meri); DOINA SERBAN (Cici); ANDI ȘTEFANESCU (Măndel); FLORIN VASILIU (Grigui); ELENA POP (Bucătoreasa); ADRIANA ȘCHOPU (Lăliana); DOINA FAGADARU (Pufica); MIHAIL DINVALE (Ristică); SORIN MEDELENI (Băiatul cu flori, Băiatul cu dulciuri, Băiatul cu curcani); STAMATE POPESCU (Nașul); ANA ȘCARLAT (Nasa); ION CIPRIAN (Șoferul); VASILE PUPEZA (Timărul); ANDREI MÜLLER (Ionchide).

Dacă am face abstracție de *conținutul* celei de-a cincea premiere a Teatrului Mic, am putea spune că momentul a avut un înțeles aparte: pentru că, în vecinătatea uneia dintre importantele întreprinderi industriale ale Capitalei (Fabrica de confecții și tricotaie București), a fost dat în folosință un modern club, cu o sală aptă să găzduiască spectacole ample, iar premiera Teatrului Mic, susținând solemnitatea inaugurală, a avut loc în acest club.

Așadar, gestul are o anumită semnificație politică: artistul vine în mijlocul producătorilor de bunuri materiale nu întâmplător, cu reprezentări relativ „obosite”, ci le oferă lor, tinerilor — și nu publicului îndătinat al premierelor — clipa creației, spectacolul dinții.

Dar să vedem și despre ce este vorba. Într-un așa-numit „hotel cu bază de recuperare”, ai căruia oaspeți sînt, se pare, reumatici și astenici, unul dintre pacienți, tehnicianul veterinar Căraul, șeful unei misterioase secte religioase, reușește, prin intermediul unei rețele de complici, să escrocheze, probabil timp destul de îndelungat (din moment ce reușește să facă din sora-șefă, mina dreaptă a directorului-medec, o zelată slujitoare a sectei), populația din respectivul teritoriu balneoclimateric. Demascat (nu se știe prea

bine cum, așa cum nu se știe nici cum a reușit să-și înjghebeze „organizația”). Caraulă va fi dat pe mîna miliției. Dar piesa nu-și găsește aici sfîrșitul, pentru că urmează încă un act. Fără nici o legătură cu restul, în care unul dintre pacienții corcoci ai hotelului (actorul de estradă Lieă) va prileji o mîntă cu bucluc.

Această fragilă construcție de vodevil apelaază la peste douăzeci de personaje; dar nici unul dintre ele nu oferă actorului posibilitatea întruchipării onorabile, fiind false, neîntărite dramatic; replicile lor nu au tangență cu literatura.

Un anunț dintr-un ziar bucareștean ne informa, la ziua premierei, că piesa este o virulentă satiră antimistică. Din păcate, aceasta a fost doar eticheta sub care s-a strecurat în repertoriul Teatrului Mic un text care nu ar fi fost acceptat nici spre lectură la un conacli de dramaturgie.

Dar, să trecem peste evaluarea lucrării: **dacă** se poate concepe așa ceva, într-o cronică), presupunînd că ea acoperă o parcelă de realitate. Din păcate aceasta nu se întîmplă. Autorul, în intenția firească de a milita pentru convingeri ateist-științifice, scapă din vedere, totuși, că misticismul, atunci cînd acționează, cînd este veritabil, izvorăște din straturi prea profunde ale psihicului pentru a încerca să-l combată caricaturizînd-l, fără să știe nici să deseneze.

Firește, chiar pornind de la hazliile cazuri de „vrăjitorie”, un scriitor ar fi știut să infiripeze măcar o comedioară bine construită, în stare să ofere un pretext de spectacol. Cît de grea a fost, în cazul de față, încercarea de a descoperi un motiv regizoral, este lesne de înțeles. Actorul Dem. Rădulescu a testat, credem, toate soluțiile posibile, inclusiv modificarea unor replici: *Zborul de sticleți* nu l-a ajutat cu nimic. În asemenea ocazii, regizorii apelaază, pur și simplu, la forfecuță, încep cu sfîrșitul, inventează încă

trei personaje, numai să iașă ceva. Dem. Rădulescu nu are, după cîte știu, acest obicei; și, dară e adevărat că a preluat spectacolul „din mers”, de la alt regizor, nu avea nici cînd s-o facea. Cum toate împrejurările au fost sub semnul grabei, a ieșit așa ieșit: un spectacol foarte, foarte lung (două ore și un sfert), în care doi actori talentați (Dan Condurache și, bineînțeles, Dem. Rădulescu) sau străduint să sunghă aplauze și uneori chiar au reușit.

Alți actori, deși evoluînd sub auspiciile unei scenografii cumpănite, profesionale (Adriana Leonescu) și ale unei ilustrații muzicale cuminți (ing. Lucian Ionescu), au fost, socotim, victime inocente ale rolurilor. De pildă, nu-i putem reproșa nimic Ioanei Pavelescu: a fost convingătoare, exact atît cît a fost convingător personajul. La fel sa întîmplat cu Jean Lărin Florescu, cu Tatiana Iekel, cu Mihai Dînvale. În apariții episodice (Liția și Băiatul cu flori, dulciuri și cureanți), Heana Dumăreanu și Sorin Medeleni au fost inspirați, depășind limitele date și aducînd o notă proaspătă, de autenticitate. Vasile Pupeza (actor, se pare, încă nedescoperit de regizori) a punctat cu naturalețe cele cîteva momente.

Nu putem încheia fără a ne întreba: ce fel de premiere prezintă teatrele din Capitală muncitorilor, „la ei acasă”? Un gest similar a săvîrșit, nu de mult, Teatrul „Nottara”, tot cu un text de îndoielnică valoare literară semnat de un debutant. Nu putem ști dacă Teatrul Mic va adopta aceeași atitudine de „discreție”; trebuie totuși spus că, din asemenea „descinderi” „în mijlocul clasei muncitoare”, nu se înțelege bine dacă este vorba de un joc „de-a premierele”, vizînd o simplă bifare a cifrei planificate, sau de intenția sinceră de a servi o sănătoasă politică culturală.

Paul Tutungiu

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

ÎNSEMNĂRILE UNUI NECUNOSCUT

dramatizare de Ion Cojar
după F. M. Dostoievski

Ne face plăcere să fim întîmpinați de Teatrul Național cu opere durabile, cu autori redevabili, ne face plăcere să reîntîlnim pe

prima scenă a țării — fiindcă, dincolo de inegalități, de ezitări, de erori, de neîmpliniri, Naționalul rămîne, așa cum se și cuvine, prima scenă a țării — ne face, așadar, plăcere să-i știm, alături de clasicii noștri, pe marii scriitori universali. Ne bucură să-i aflăm, alături de Caragiale, Alecsandri, Camil Petrescu, pe Shakespeare, pe Plaut, pe Dürrenmatt... și, acum, pe F. M. Dostoievski. Printre-o dramatizare, totuși, pe F. M. Dostoievski, prin dramatizarea unui roman nu chiar de tînerțe, precedînd marile sale opere, totuși, pe F. M. Dostoievski.

Bucuria noastră este alimentată și de constatarea că dramatizarea — cea dîntîi realizată de un autor român după o operă dostoevskiană — este de o excelentă calitate. Ion Cojar reușind o foarte echilibrată im-



Scenă din spectacol

Data premierei : 6 februarie 1979.
Regia : ION COJAR. Scenografia :
DAN JITIANU și DANIELA CODAR-
CEA.

Distribuția : MATEI ALEXANDRU
(Egor Ilici Rostanov) ; GRIGORE
GONTA (Foma Fomici Opiskin) ;
ADRIAN PINTEA (Serghei Alexan-
drovici) ; CONSTANTIN DINULESCU
(Evgrai Larionovici Ejevikin) ; COS-
TACHE DIAMANDI (Gavrila) ; OVI-
DIU MOLDOVAN (Falalei) ; RADU
GHEORGHE (Pavel Semionovici Ob-
noskin) ; BOGDAN MUȘĂTESCU (Ivan
Ivanici Mizincikov) ; SIMONA BON-
DOC (Generăleasa) ; CELLA DINA
(Anfisa Petrovna Obnoskina) ; ILIICA
TOMOROVEANU (Nastenka) ; DIDO-
NA POPESCU (Ana Nilovna Perepe-
lișina) ; CATIȚA ISPAS (Tatiana Iva-
novna) ; MITZURA ARGHEZI (Pras-
kovia Ilinișna) ; TINA IONESCU (O
bătrână scârpătată) ; ILEANA IOR-
DACHE (O călugăriță) ; ARIANA OL-
TEANU (O doamnă în vârstă) ; LA-
MIA BELIGAN (Sașa) ; ADRIAN
MUNTEANU (Ilișna).

binare a rigorilor genului cu esența *Insemnă-
rilor...*, eliminând prisosul epic fără a sărăci
conținutul, concentrând fără a produce sim-
cope în acțiune, esențializând fără a sche-
matiza. Regizor cu o bogată experiență și
cu realizări remarcabile, Ion Cojar se do-
vedește și un om de cultură cu spirit fin
și pătrunzător, și un condeier înzestrat, ast-
fel că dramatizarea lui, desprinsă de spec-
tacolul Naționalului, are, cu siguranță, o
existență proprie. Dar ea dobândește, în spec-
tacolul lui Ion Cojar, o strălucire aparte,

spectacolul însuși fiind, după părerea noastră
(oricite observații s-ar putea face, oricite
rezerve s-ar putea formula), de o valoare
sigură și de demnitate prinși noastre scene.
„Satul Stepancikovo și locuitorii săi” pre-
cede și prevestește operele de mai târziu
ale marelui prozator, personajele importante
ale romanului vor renaște, prin datele lor
esențiale, în „Demonii”, în „Crimă și pe-
deapsă”, în sfârșit, în „Frații Karamazov”.
Lucru evident în structura psihologică a ce-
lor două personaje centrale ale dramatizării,
colonelul Rostanov și Foma Fomici Opiskin.
Lucru evident și în atmosfera cu totul par-
ticulară de la conac, populată de oameni
care aparțin exclusiv universului dostoeiev-
skian. În această atmosferă, cu samovar,
clopote de biserică, coruri grave, atmo-
sferă destrămată de istericalele genera-
lesei și de forfota suitei sale, recompusă pe
alte temeiuri, clădită pe ceremonialul boie-
rese și pe vidul sufletesc al acestei lumi
de conac, elevatoare și veninoase, pașnicul,
bunul, generosul, ospitalierul colonel Rosta-
nov are de înfruntat dubul rău al lui Foma
Fomici, demonul acesta fără nici o virtute,
care atrage, fascinează, terorizează, instalează
ca un despot în casa oaspeiului său. Piață-rea,
om fără valoare, cu un trecut cețos, cu un
prezent de parazit, cu exaltări mistice, Foma
Fomici exercită asupra celor din jur o atrac-
ție surprinzătoare, uluitoare, prin mimie ex-
plicabilă după canoanele obișnuite, parazit
ca iedera, ca visul, trăitoare pe trunchiuri
sănătoase. În fond, acest raport neobișnuit
l-a interesat pe Ion Cojar, această stare ge-
nerală care tolerează, ba chiar cultivă un
spirit distrugător, situație într-un totul co-
respunzătoare esenței povestirii lui Dostoievski:
în fond, pe această relație se edifică spec-
tacolul însuși, masiv, grandios, dar și agi-
tat, iute, trepidant. Lumina conacului din
Stepancikovo, cea care generează și întreține
un monstru cu chip omeneș e cum e Foma

Fonici, e prezentată colorat, cu accente grotesti, și, dacă-i năim pe actorii care au în-suflețit această luncă (și-i năim, subliniind-i, pe Simona Bondoc, Gella Dima, Didona Popescu, Călița Ispas, Mitzura Arghezi, Tina Ionescu, Heana Iordache, pe Constantin Dinulescu, Costache Diamandi, Ovidiu Moldovan, Radu Gheorghe, pe Ilina Tomoroveanu și Lavinia Beligant), o facem cu adinecă știință pentru dăruirea anonimă, pentru credința lor, pentru disciplina cu care s-au subordonat ideii de ansamblu, într-un spectacol cu două partituri solistice coplesitoare, interpretate remarcabil de Matei Alexandru și Grigore Gonta. Matei Alexandru, interpretul colonelului Rostanov, are o nesfârșită blindețe, care merge pînă la umilită, e generos și mărginit, dornic să împace pe toată lumea, momentele lui de violență sînt ale demnității rănite, dar violența lui are și patetismul sufletului rus. Matei Alexandru e albit, e năncit de ceea ce se întîmplă în jurul lui, e incapabil să ia o hotărîre potrivnică firii lui blajine, sau e incapabil s-o ducă pînă la capăt; Matei Alexandru însuși e creație în cariera sa, azi ajunsă la maturitate, Grigore Gonta este o surpriză. Și este o surpriză prin inteligență, vervă, fantezia, ferocitatea cu care a dat înfățișare acestui personaj monstruos care e Foma Fomici, anchuros și violent, exaltat sau placid, prost, înalt și arrogant. Poate că a apăsat necori linia desenului, poate că a scăpat, alteori, prea multă pastă, dar a izbutit, în ansamblu, o creație care-l împune. De unde se vede că, dacă actorii pot face mult pentru ca un text să strălucească, și un text generos poate sluji actorilor ca să-și depășească condiția de interpreți și să se afirme, la rîndule, ca vrednici creatori.

Am apreciat intenția lui Ion Cojar de a face din Serghei Alexandrovici comentatorul (mai mult mut, mai mult prin atitudine) al întîmplărilor din piesă (și spectacol). N-am înțeles, însă, de ce era nevoie de Adrian Pintea pentru acest rol, cînd, slavă cerului, Naționalul are destule resurse proprii pentru a nu fi silit să recurgă la un actor care, după cîte știm, trebuia să se afle în stagiu la Iași. Dar, cîte lucruri de neînțeles se petrec cu absolenții...

Încă un cuvînt: barbaieul, neobositul Dan Jitman adaugă un nou decorație realizărilor sale din ultimele două stagii. Nu e un decorație oarecare, dimpotrivă, e un decorație pregnantă sugestie, de atmosferă, cu o serioasă contribuție la succesul spectacolului. Tinăra Daniela Codreanu își confirmă valoarea, mai ales prin felul cum a știut să-i croiască vestimentele lui Foma Fomici: un costum care ajută substanțial la definirea personajului.

Virgil Munteanu

TEATRUL MIC

PLURALUL ENGLEZESC

de Alan Ayckbourn

Data premierei: 5 ianuarie 1979.
Regia: SANDA MANU. Decorurile: VIRGIL LUSCOV. Costumele: TEO-DORA DINULESCU. Traducerea: RADU NICHITA RAPAPORT.

Distribuția: TATIANA HEKEL (Jane Hoperoff); MITICA POPESCU (Sidney Hoperoff); RODICA TAPALAGĂ (Marion Brewster-Wright); VISTRIAN ROMAN (Ronald Brewster-Wright); MAGDA POPOVICI (Eva Jackson); DAN CONDURACHE (Geoffrey Jackson).

După drama de alcov și comedia de salon, iată, acum, și comedia de bucătărie. După ce Wesker a reabilitat, într-un fel, bucătăria, făcînd-o vrednică de a deveni spațiu de desfășurare a unei acțiuni dramatice, un alt dramaturg, tot britanic — Alan Ayckbourn, 40 de ani, autor a peste 15 piese, actor și regizor —, își plasează acțiunea în ambianța cratițelor, tigărilor, răcitoarelor și mașinilor de gătit. Nu este vorba, așa cum s-ar putea presupune, de o intrigă comică urzită de vreo menajeră în complicitate cu soferul-valet-grădinar al unei case cu pretenții aristocratice, care încep prin a-și birfi șoptit stăpînii, în aromele fripturilor înăbușite, și sfîrșesc prin tentativa — nereușită, bineînțeles — de a-l otrăvi. Inșiși stăpînii casei și invitații lor sînt cei care se învîrtesc de colo-colo, conversează și golesc cu rivnă paharele cu scotch și cu gin, în cele trei bucătării (cîte una de fiecare act) ale *Pluralului englezesc*. Exadate din livingurile alăturate, personajele, pășind pragul bucătăriei (o adevărată oază, după plietiseala de dincolo) se scutură de prejudecăți și de convenții și se destăinuie fără reticențe, așa cum se descalță, ușurați, de pantofii care-i string, sau își desface nodul de la cravata care e gata-gata să-i stranguleze. Cu toate acestea, nu asistăm la dezvoltări spectaculoase, la imprevizibile îndepărtări de mășii, ci doar la simple dueli verbale, înțepături, schimburi de observații malițioase. În spectacolul semnat de Sanda Manu, toate acestea capătă o desfășurare alertă, spirituală, notațiile pe care le face autorul pe marginea parvenitismului capătă acuitate, iar satira ipocriziei, obsedanții pentru autor, depășește perimetrul anedo-



Vistrian Roman, Rodica Tapalagă și
Magda Popovici

licii, întrucit Ayckbourn nu pare să fi fost preocupat într-o prea mare măsură de construirea unei intrigi complicate, personajele sînt lăsate să se recomande singure, într-o serie de scurte confesiuni: fiecare act, cum expositiv, aduce la rampă ceea ce s-a petrecut în afara scenei, în intervalul de timp dat: primul act, cu un an în urmă, actul II, astăzi, actul III, anul viitor.

Primul act, prima bucatărie — cea a soților Hoperoft — îi caracterizează excelent pe locatari, datorită decorului precis conceput, cum aglomerat totuși, al lui Virgil Lascov. Totul înstruit cu niște alămuri de faianță, aseptice, dezodorizate, ordine de farmacie, uși și sertăre numerotate cu grija de arhivar maniac, multe dintre „piesele grele” ale societății de consum, pagini frumoase colorate într-un catalog de mobilier. Ea, doamna Hoperoft, nu face dovada unor prea strălucite virtuți intelectuale, în compensație, însă, are vocație pentru artă (cea culinară, desigur). El, domnul Hoperoft, mic negustor în pragul ascensiunii, întreprinzător, ofensiv, are o, nu s-ar putea zice delicată, deviză: „Am să le dau peste bot la mulți”, iar ca aforism preferat: „La comerț, ori ești lup și-i halesți pe alții, ori te halesc lupii pe tine” (traducere în slang a legii junglei, cunoscută într-o altă formulare). Mitică Popescu, în rolul acestui personaj, parcurge lin, fără hopuri, plasarea pe orbită a unui „jeune loup”, de la zîmbetul onctuos, umil și servil, la siguranța de sine și autoritatea (chiar dacă tinctorată cu jovialitate) pe care le capătă datorită banului. Este secundat excelent de Tatiana Iekel (Doamna Hoperoft), care interpretează, cu un comic ce se asociază cu ingenuitatea, prostia și vulgaritatea și este infatigabilă în executarea unui adevărat maraton de acțiuni scenice.

Cea de-a doua bucatărie, cea a soților Jackson. Cam păgînă. Dezordine, mîndrie, impresie de dezolare. Magda Popovici,

doamna Jackson, construiește, cu mijloace cunice delicate, chipul soției ce joacă martiriul, în prada unei disperări tragicomice, cu voința amălată, plînd, aeriană, năura și testind gustul barbituricelor și al gazelor metan, ascuțitul cuțitului de tăiat ceapa etc. Toate, cu destulă precauție pentru a putea fi salvată, înainte de a fi prea tîrziu, de el, domnul Jackson, soț infidel, dar infirmier fidel al propriei sale victime, amestec de candoare și cinism, în interpretarea lui Dan Condurache.

A treia bucatărie: cea a soților Brewster-Wright. El, bancher nu tocmai mare, cu afaceri nu tocmai prospere. Ea, ușor alcoolică, cu o structură nervoasă nu tocmai echilibrată. Rodica Tapalagă schițează cu ironie, în câteva linii sigure, portretul acestei femei, ciudua frumoasă, și care trăiește acum drama frumuseții apuse, dar, nu îndestul de completată de această dramă, mai găsește resurse pentru a cochetă din cînd în cînd și a nu scăpa, în același timp, nici un prilej de a înfinge cîte un ac veninos în cine-i cade la îndemînă. În rolul Ronald, Vistrian Roman alternează, obținînd bune rezultate comice, detașarea și eleganța în mișcare, cu starea de confuzie și ridicol din actul al II-lea și cu hipotonia și aereala din final. În această a treia bucatărie, decorată cu rafinament, rece, însă, ca un sloi de gheață, stăpînii și invitații sînt într-o dispoziție funebă, pe jumătate neurastenizată, otrăvinduse reciproc cu încredințări. Apariția carnavalescă a cuplului Hoperoft, ce risipește în jur serpentine, confetti și mitocăni, are darul de a-i trezi din amorteală. Negustorașul obscur de mai ieri, cu afaceri din ce în ce mai prospere, și de care atîrnă acum bunăstarea celorlalți, îi va sili să fie veselii, să danseze și să facă pe bufonii. Ei se vor supune, pentru că nu au încotro, regulilor unui joc la fel de stupid ca și acela pe care îl joacă în viață.

Ilie Rusu

TEATRUL DE COMEDIE

CINEMA

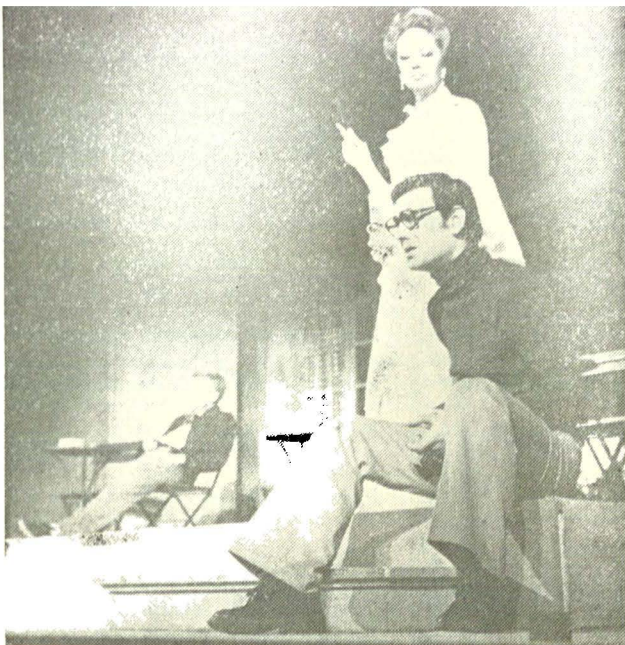
de Jean Anouilh

Dacă dorim cu tot dinadinsul să-l jucăm pe Anouilh, scriitorul dramaturg, faimos în Europa anilor '50-'60, avem la îndemînă piesele sale „negre” sau „trandafirii”, „scrișuite” sau „strălucitoare”, și putem alege multe din seria dramelor sau comedilor celebre, citate în manualele franceze și reprezentate pe mai toate scenele lumii. Jean Anouilh nu și-a pierdut prolificitatea — fiecare nouă stagiune aduce pe afiș cîte o

Data premierei : 8 februarie 1979.

Regia : HOREA POPESCU. Scenografia : SANDA MUȘATESCU. Versiunea românească : ANDREI BALEANU și HOREA POPESCU.

Distribuția : MIHAI PALADESCU (D'Anthès) ; DAN TUFARU (Paluche) ; ANCA PANDREA (Jeanette) ; SANDA TOMA (Marie-Hélène) ; AUREL GIURUMIA (Bătrînul localnic) ; DEM. SAVU (Patronul) ; VIVIAN ALINZACHE (Ludmillia) ; ION LUCIAN (Louben) ; VLADIMIR GĂITAN, GHEORGHE ȘIMONCA (Von Spitz) ; MELANIA CÎRJE (Lisa).



Mihai Pălădescu, Sanda Toma și Dan Tufaru

„ultimă” piesă a barnicului scriitor —, dar, din păcate, nici una dintre recente sale lucrări nu se ridică la valoarea *Antigonei*, a *Sălbaticii* sau a *Călătorului fără bagaje*. Adică, la valoarea celor dintii, a celor scrise între cele două războaie sau imediat după 1945. Fiindcă Anouilh, „scriitorul născut în seră” — după justa opinie a lui Pierre de Boisdeffre, în a sa „Istorie vie a literaturii de azi” — aparține, prin formație, gust și spirit, unei anumite epoci. Personajele sale, tipurile, temele, conflictele vin dintr-o lume care pare acum livrescă, desuetă, decolorată ; dar, în același timp, ele s-au păstrat, prin soliditatea și atracțiozitatea meșteșugului său teatral, vii și originale, de neconfundat. Lumea lui Anouilh poartă sigiliul unei viziuni baroce, care aliază idei filozofice și atitudini etice cu metafore violent teatrale, critica, contestația înbracă alose veșminte pitorești, șocînd prin ineditul situației. O lume fixată, în piesele de maturitate, ca în ramele unor pinze celebre ; reproducerea sau autopastigarea sînt pline de riscuri. Anouilh își asumă acest risc și, după părerea noastră, pierde.

Le Scénario, scris în 1977, e un asemenea pariu pierdut, o piesă pe care nu putea-o denumi „cecușie”, ducă am raporta-o la vechile lui clasificări cromatice. Tradusă cu titlul confuz *Cinema*, ea pare alestită din rămășițele multor alte piese. Apar eroi favoriți, tipuri și situații frecventate altădată, se spun cîteva „mots d'auteur”, într-o tentativă de adaptare la cerințele publicului actual, mai politizat și familiarizat cu problemele celui de-al doilea război mondial. Ne aflăm din nou în lumea culiselor (ale filmului, nu ale teatrului), asistăm la unele „cenzuri de conștiință” ale artiștilor, aflăm cîteva anecdote din viața lor intimă și sîntem martorii acțiunii nefaste, distrugătoare de valori, a banului. Așadar, teme dragi : falimentul iubirii, alterarea purității, pervertirea talentelor, într-o lume dominată de atotputernicia Capitalului, totul, pe fundalul Franței din ajunul ultimei conflagrații mondiale. Descifrăm, în straturile mai adînci ale piesei, o atitudine protestatară : critica moravurilor, persiflarea amoralismului din cercurile

filmului se subordonează unei viziuni critice asupra istoriei. Piesa unor tribulații livrești, cu eroi cam vîlăguți și cam abulici, care se căzușe cu greu să lege firele unei acțiuni (oricum plicticoase), poate fi interesantă pentru noi în măsura în care denunță inconștiența unor intelectuali, a unor artiști, într-un moment istoric dificil, în măsura în care demonstrează caracterul derizoriu al unei arte factive și ridicolul unor scenarii născocite la un pahar de Pernod, față de scenariul amplit al istoriei. Lectura scenică a iscusitului regizor Horea Popescu dezamăgește prin apatie, prin locurile comune ale mizanscenei, prin absența ideilor. Rezultatul : o montare „franțuzească”, cu o atmosferă acid-spumoasă și cu o localizare în primul rînd sonoră — prin nelipsita muzică însoțind, în trei timpi valsați, orice evocare nostalgică a Parisului ; cu decorul (Sanda Mușatescu), așijderea, localizat — o fațadă de „bistrot”, scenografie cam banală, nepersonalizată și fără „stare”, cu elemente ce nu joacă (scara de la arlecchin sau o deschidere-fereastră la care nu apare nimeni), fapt uimitor, din partea unei scenografe renumite pentru talent și originalitate ; cu personaje atrăgătoare (însă urît îmbrăcate), descinzînd din automobile (nevăzute) ale „timpurilor normale”, plecînd în bandă să supeze, sărbătorindu-și, cu iere negre și cu șampanie, bucuriile și decepțiile, evocînd lumea „anilor nebuni” și nebunia acelei lumi... S-a obținut, în primul rînd, o paradă de tipuri, majoritatea foarte bine compuse de talenții actori ai Teatrului de Comedie. S-au reliefat cîteva personaje, se rețin cîteva portrete, deși nu apar limpede nici miza piesei și nici finalitatea reprezentației. Tilcul, atît cît este, s-a risipit

ca un fum, dezamăgindu-i pe admiratorii autorului *Ciocirliei* și îndepărtându-i de el definitiv pe acei spectatori care n-au apucat până atunci să-i vadă piesele pe scenă.

Ion Lucian a fixat un tip, cel al rapacei și vulgarului magnat al filmelor de serie. Personajul e compus în diferite tonuri de negru, cărbunele alternează cu penița, lacomia, agresivitatea, aerele dictatoriale sînt disimulate în ducegării și comicării și cu toate că reputatul artist abuzează de pantomimele-i favorite, îngroșînd liniile portretului, el ne demonstrează că în catalogul exemplarelor primejdioase există o ierarhie: față de un Hitler, producătorul adevăratului film de groază al secolului, Louben e un mic producător, jaluie, în fond.

Mihai Pălădescu desenează cu fină ironie, cu elegantă nonșalanță, figura unui intelectual laș, a unui capitularul cu sînge albastru, subțiat de prea multe lecturi și de prea multă băutură. Între-un rol aleătoit mai mult din tăceri, Sanda Toma împune o prezentă, ea emite tulburătoare radiții ale ființelor liniștite, care știu totul despre lume. Galeria micilor portrete are diversitate și e realizată cu grijă pentru detaliu: Dem, Savu joacă o feroce bonomie, Melania Cirje, o candidă felonie, Aurel Giurumia e pitorese cu măsură, Vladimir Găitan are impecabila (îmbrăcată și elaborată artificialitate a unui neam aristocrat, Anca Pandrea picură tonurile licențioase ale subreței, Vivian Alivizache (studentă adusă în reprezentatie!) se vede în postura femeii-vamp; singur, în afara stilului de joc al trupei, și exterior personajului rămîne, din păcate, Dan Tufaru, cel care trebuia să ne convingă că în Franța umilită la Vichy existau conștiințele ce pregăteau Rezistența.

Mira Iosif



Marcel Iureș, Silvia Ghelan și Raluca Zamfirescu în „Menajeria de sticlă” de Tennessee Williams

Data premierii : 7 decembrie 1978.
Regia : ADAM LA ZARRE (S.U.A.).
Scenografia : MIRCEA MATCABOJI.
Distribuția : SILVIA GHELAN
(Amanda) : RALUCA ZAMFIRESCU
(Laura) : MARCEL IUREȘ (Tom) :
ROMEO POP, EMILIAN BELCIN
(Jim O'Connor).

nu obsesia personală, ci efortul de desprindere dintre-o conjunctură socială nefavorabilă (această desprindere apărînd mai importantă decît rezolvarea suferințelor psihice). Elementul unificator al spectacolului îl constituie, potrivit unui artificiu regizoral, personajul absent, soțul și tatăl Wingfield, cel plecat, care, prin abandonul său moral, îi constrînge pe cei rămași la moralitate. Adam La Zarre îl menține în scenă simplu, printr-un portret în permanență luminat. Adorația soției, mai presus de acuzație, păstrează o vreme aparența unității familiale. Dar discrepanța dintre aparență și realitate acționează asupra celor doi copii, determinîndu-l pe Tom Wingfield să evadeze, iar pe Laura, să capituleze în fața iluziei și să se retragă în menajeria ei de sticlă.

Silvia Ghelan (Amanda) creează un rol în stilul ei personal, bazat pe tonuri vocale și pe rapide modificări de stare psihică. Raluca Zamfirescu (Laura) se înscrie în datele personajului, oscilînd cu discreție între disperare (ori resentiment) și vis. Marcel Iureș (Tom) se achită corect de obligațiile scenice ce-i revin, reușind să susțină sistemul de relații dintre celelalte personaje, în pofida neînțelegerii unor replici.

Adăugînd scenografia (Mircea Matcaboji), oarecum neutră, adecvată concepției regizorale simple, concretizată în interpretarea celor trei actori, ar fi rezultat un spectacol care,

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

MENAJERIA DE STICLĂ

de Tennessee Williams

Adam La Zarre (actor și regizor din S.U.A., invitat a pune în scenă la Naționalul clujean *Menajeria de sticlă*), sesizează, pe bună dreptate, că această piesă este mai puțin „americană” decît altele. De aceea, concepe și realizează pe scena teatrului-gazdă o dramă pereză, adecvată oricărei deprăsiri social-economice, de pe orice teritoriu și din orice timp. Regizorul procedează, în consecință, la denominalizarea personajelor, la concentrarea comportării lor, renunțînd la gesturi și la prominențe specifice. Tipurile piesei sînt cercetate la nivelul psihologiei grupului, esențială fiind

fară a produce senzație, s-ar fi detașat de atelele din stagiunea trecută a Naționalului prin acuratețe și corectitudine. Din păcate, un personajelchie al piesei, cel care oferă iluzia realizării și apoi o retrage, cel care introduce speranța, dar provoacă rapid rupturi psihice celorlalte personaje, Jim O'Connor, nu reușește, în interpretarea lui Romeo Pop, decît să banalizeze pînă la capăt sensurile (și așa fragile) ale piesei. Distribuția inoportună a tinărului actor împiedică realizarea bunelor intenții ale spectacolului.

Din nou se confirmă faptul că o opțiune repertoriară depinde de forța actoricească existentă, la un moment dat, într-o trupă de teatru.

Valentin Tașcu

P. S. Preluînd rolul lui Jim O'Connor, Emilian Belean a dat oarecare contur personajului și i-a restituit o parte dintre funcțiile dramatice. Spectacolul, îmbunătățit în grabă, mai suferă, însă, de lipsă de coeziune.

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

Prin teatrele din țară

Cînd, în august anul trecut, l-am intervievat pe regizorul Dan Alexandrescu, directorul Teatrului din Tîrgu Mureș, despre repertoriul stagiunii în curs, nu bănuiam că, trei luni mai tîrziu, teatrul va primi, prin Decret prezidențial, demanirea de Teatru Național. Promisiunile făcute la început de stagiune au fost onorate pe deplin, astfel că, în intervalul pînă la noua investitură, la cele două secții ale teatrului s-a produs un mai puțin de patru premiere, cu piese valoroase din dramaturgia națională și universală. (Pînă la data apariției revistei, numărul premierelor s-a ridicat la nouă.)

Cu ocazia solemnității care a mănat întregul oraș am văzut cîteva spectacole, care au confirmat nivelul înalt al celor două colective, exigența profesională care domnește aici, seriozitatea și consecvența în elaborarea artistică. Teatrul din Tg. Mureș este un teatru al experiențelor, în care inovația și tradiția se împletesc în spectacole echilibrate și clare.

■ FLORIILE UNUI GEAMBAȘ de Sütö András

Data premierei : 12 octombrie 1978.
Regia : DAN ALECSANDRESCU.
Decorul : MIRCEA MATCABOJL. Costumele : EDITH SCHIRANZ-KUNOVITS. Versiunea românească : TUDOR BALTES.

Distribuția : MIHAI GINGULESCU (Michael Kohlhaas) ; MICHAELA CARAGAS (Lisbeth) ; ION FISCUTEANU (Nagelschmidt) ; CRISTIAN IOAN (Herse) ; LIDIA ROȘCA MARINESCU (Maria) ; CORNEL POPESCU (Baronul Wenzel von Tronka) ; ION RETHI (Baronul Günther) ; DAN IVĂNESCU (Franz Müller) ; NICOLAE URS (Kallheim) ; DAN GLOBANU (Hinz) ; EMIL SCHMIDT (Kunz) ; DAN GLASU (Zauner) ; RADU CAZAN (Eibemeyer) ; AUREL ȘTEFĂNESCU (Vameșul) ; DOINA PREDA (Sora Antonia) ; ADRIAN MAZARACHE (Martin Luther) ; ȘTEFAN MOISESCU (Mann).

Sütö András face teatrul de idei, în drama sa *Floriile unui geambaș*, reuare în registru dramatic a nuvelei „Michael Kohlhaas” de Heinrich von Kleist. Subiectul e simplu, însă de o mare forță de generalizare istorică. Prin abuz de putere, geambașul Kohlhaas este păgubit de către baronul Wenzel von Tronka ; el caută o cale legală pentru a obține reparații economice și morale ; dar soția plecată cu jalba în întîmpinarea prințului-guvernator moare, lovită de un miner de halebardă, de unul dintre ostașii care îndepărtau mulțimea din calea prințului. Accidentul e purtător de semnificație : lumea celor sus-puși e păzită nu numai „în cercul ei de legi”, dar și de brațe înarmate. Kohlhaas hotărîște să reaprindă focul răscoalelor, de-abia stîns după înfringerea lui Thomas Münzer, făcîndu-și singur dreptate. Lateran fiind, el este chemat la ordine de pateticul predicator al Reformei, care îl mustră pentru nesupunere în fața legilor divine și omeneste și-i cere să depună armele. Kohlhaas se supune. În fața unui tribunal al prinților, i se acordă dreptul de a-l chema în judecată pe baronul Wenzel von Tronka. Geambașul cîștigă, redobîndindu-și bunurile prădate de baron, iar acesta e pedepsit cu închisoarea ; dar, la rîndul lui, Kohlhaas este condamnat la moarte, pentru atentat împotriva ordinii de stat.

Lovitura de teatru din final e „autentificată” de loviturile de teatru ale istoriei. Inegalitatea și cruzimea cîrmuitorilor lasă un gust

a-our. Dar ideea piesei e limpede : pentru ca dreptatea să nu rămână o iluzie și să nu devină un simulacru, omul nu trebuie să demună niciodată armele. Fiindcă dreptatea, atita cită este, rezidă în practica radical-revoluționară, nu în ideologiile reformiste, oricind gata să se pună în serviciul păturilor conservatoare, întorcând — cum spunea Marx — „noul vechi regim”.

Piesa conține replici incisive, puternice. Autorul are un deosebit simț al expresiei frumoase, în sens literar, fără să impieteze, însă, asupra rostirii scenice : el nu literaturizează, ci prelucurează o limbă în care atitudinile personajelor își află expresie pregnantă în aforisme și în paradoxuri, dar fără ostentație și luciu. Replicile (în, mai degrabă, de sfera argumentației — implicită, aici — în corectarea (și dezbaterea), pe o parte, a condiției de victimă a sistemului social și a limitelor răbdării opresivii, pe de alta, a condiției de stăpîn și a limitelor exercitării puterii.

Regizorul Dan Alesandrescu a reușit un foarte bun spectacol, reliefînd fîria replicii și tragicul situațiilor. Prin distribuție, el i-a asigurat subtilitate și forță ; prin mișcarea scenică — suplete, ordine și gravitate de ceremonial. Căci un ceremonial este acest spectacol al ispășirii greșelii celui ce nu merge pînă la capăt, pentru că dă ascultare glasurilor blinde ale sirenelor falsei împăciuirii, care au răsunat atît de des în istorie.

Mihai Gîngulescu, în Michael Kohlhaas, și-a construit rolul din linii ferme, fără umante psihologice. Nu s-ar fi cuvenit așa : actorul, fusă, a optat, se pare, pentru o interpretare statuară, înfățișînd eoul, și un traiectoria eroicului. În Lîsbeth, Micăela Caracac e o apariție plină de noblete și de grație : rolul, cam linear, nu i-a permis să vadă mai mult în jocul actriței. În schimb, Ion Fîscuteanu a beneficiat de un rol — ea s-a spus așa — pe măsura, actorul reușind o foarte bună compoziție de caracter, pe latura malițios-joială a personajului.

S-au făcut remarcări, de asemenea, Adrian Mazarache (Martin Luther), sacerdotul, în limitele unei retorici ușor desuete, și Dan Ivănescu (avocatul Franz Müller), onctuos, sub logica rece a scolasticii de jurist.

Se cuvine reținută și scena baronilor reuniți la o petrecere barbară, unde cade victimă sora Antonia (Doina Preda), scenă lucrată de regizor în registru grotescului, cu stîința organizării ritmice a spațiului scenic, evocînd maniera picturii flamande.

Decorul lui Mircea Matcaboji — interioare fruste de castel, cu birne cioplite grosolane — accentuează impresia de epocă virilă. Costumele Editheei Schranz-Kunovits au linii frivol-elegante, pentru lumea stăpînitorilor, grosolane, pentru aceea a țărănilor și a ostentilor : na lipsește aici faldurile pelerinelor albe ale clerului, ori albastru-violeten, ale oamenilor de drept : lume pestriță, de cv mediu, în care cruzimea, grosolană, sărăciea și opulența se exprimă și vestimentar.

■ INTERVIU

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 15 octombrie 1978.
Regia : RALUCA IORGA MINDRILA
Scenografia : TEODORA DINULESCU.
Distribuția : MELANIA URSCU (Reporteră) ; ALEXANDRU MOHARIU (Reporterul) ; LIVIA GÎNGULESCU (Tuți de la pupite) ; IOLANDA DAIN (Sudorița) ; DORINA PĂUNESCU (O femeie la fin) ; MARINELA POPESCU (Nuția) ; MARCELA ANDREI (Cate-luța) ; LIVIA DOLJAN (Avocata) ; VALENTINA IANCU (Primărița) ; ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (Stingaciul) ; DAN GUGA (Secundul).

Raluca Iorga Mindrilă semnează la Tg. Mureș un spectacol excelent cu piesa *Interviu* a Ecaterinei Oproiu. Regizoarea se remarcă prin preocuparea susținută pentru detaliu, conlucrînd cu actorii la realizarea unor adevărate portrete de gen, caracterizate prin fină observație psihologică. Cele mai bune pe care le-am văzut în acest spectacol sînt, poate, al Femeii la fin (Dorina Păunescu), al Avocatei (Livia Doljan) și al lui Stingaciul (Alexandru Făgărașan). Desenul Dorinei Păunescu e executat, ea s-a spus așa, în penită subțire. Gesturile sînt pline de delicatese și de bun-simț țărănesc : mîna dusă la gură exprimă mîiereea ; din, cînd în cînd, își netezește cite o cută a îmbrăcămintii, cu mișcări moi, gînditoare, adîmîndu-și, apoi, mîinile în poală, ca două păsări oboșite ; atitudinea de blîndă deferență față de interlocutor (Reporteră) rezumă, astfel, întreg felul de a fi al țărăncii din cîmpia muntenă.

Livia Doljan dă expresie grotesc-stranie Avocatei, descoperindu-ne-o ca pe o victimă a limbajului golit de sens. Clișeele verbale, arate prin jocul său Livia Doljan, îl pot stăpîni intr-atît pe om, îi pot obnubila intr-atît viața interioară, autentică, încît pierderea de sine se poate datora și uzurii morale provocate de modurile mecanice ale limbajului.

Alexandru Făgărașan nu se sfiește să facă din Stingaciul un dirz misogin rural, cu un auzat sentiment de frustrare a demnității virile. E al doilea portret original al țărănilor (în ipostază ardeleneseă), care se însere, alături de cel al lui Costache Babii, din spectacolul de la Brașov, printre cele mai interesante realizări actoricești ale acestui rol episodic.

Realizările celorlalți actori dau, în cînda unei interpretări, impresia de ceva deja văzut. Executate curat, îngrijit — așa cum am spus, pînă la detaliu —, le lipsește o puternică implicare sufletească. Cîteva cuvînte ne rămîn, totuși, pentru cuplul Reporterul-

Reporter. În Reporter, Alexandru Morariu a părut să practice un joc înfructiv exterior: aceasta s-a datorat, poate, și tendinței sale de a-și asculta replica — rostită, e adevărat, cu un timbru viguros, la un' recomandă să-și păstreze vigoarea și să renunțe la inflexiunile retorice. Melania Ursu, în Reporteră, pe rind, insinuantă, aridă și delicat învâluitoare, a fost citeodată ușor crispata, ceea ce nu i-a stat rău; o amune ezitare provine din insuficiența acoperire psihologică a așa-zisei dileme femininism-feminitate — dar acesta e, în fond, personajul.

Rămâne să mai remarcăm flueta, atât teatrală (din acest motiv, rolurile Tuți de la pupitrul și Secundul au fost mult estompat), cât și pe planul demonstrației de idei: căci nu s-a sugerat, prin mijlocirea textului Ecaterinei Oproiu, o dispută mereu deschisă, privind dialectica împlinirilor și a dezbinărilor — idee, recunoaștem, prețioasă și subtil exprimată de regizoare.

■ NOAPTEA PE ASFALT

de Theodor Mănescu

Data premierei: 13 octombrie 1978.
Regia: HUNYADI ANDRÁS. Scenografia: ADORJANI ISTVÁN. Versiunea maghiară: OLÁH TIBOR.

Distribuția: FERENCZY CSONGOR (Eugen); MÓZES ERZSÉBET (Marina); BORBÁTH OTILIA (Ecaterina); TÓTH TAMÁS (Valentin); GYURFFY ANDRÁS (Soferul); ÁDÁM ERZSÉBET (Mireasa); SZÉKELY ANNA (Mirabella); GYARMATI ISTVÁN (Giontea); BEDŐ FERENC (Ospătarul).

Ceea ce aduce nou Theodor Mănescu în piesele sale de investigație detectivistă este ideea implicării morale, în accepție simpatetică, a celui ce caută adevărul mobil al unor acte omenești încriminate prin principii de drept, explorând sfera motivațiilor, pentru a demonstra teza (cunoscută, dar neexploată, în dramaturgia noastră) că, dincolo de caracterul lor reprobabil, anumite fapte se pot dezlega în mișcări psihice ce modifică perspectiva. În *Noaptea pe asfalt*, detectivul este reporterul, înțeles ca raportor sufletesc, căci el raportează pentru adevărul vieții în particularitatea lui și intervine spre a face dreptate acestui adevăr.

Drama lui Eugen, reporterul amator, este și o dramă a cunoașterii: a înțelegerii limitelor implicării, a riscurilor pe care și le asumă cel ce încearcă să desfacă adevărul — cum am spus, în particularitatea lui —

nu din coaja aparenței (căci faptele rămân fapte), ci din generalitatea vagă a tezelor și principiilor care îl pot, uneori, escamota sau trăda. Aripa indiferentismului flutură moale peste familia sa — soția, sora, viitorul cumnat, înhămat în mod rutinier la carul funcției sale de redactor-șef al unei publicații oarecare. Pentru acesta din urmă, reportajul nu este viață, ci vorbe. *Răspunzi pentru tine cit poți răspunde pentru celălalt* — este ideea ce a născut această dramă, și sentimentul responsabilității pentru ceilalți, ca autodeterminare, este trăit intens de Eugen.

Spectacolul de la Tg. Mureș, lucrat cu acuratețe de regizorul Hunyadi András, se remarcă prin echilibrul și sobrietatea, în ciuda faptului că scena nouă a fost rezolvată printr-o secvență filmată.

Înțelesurile piesei au fost redute cu fidelitate, scoțându-se în evidență, cu precădere, frământările personajului principal; Ferenczy Csongor are o bună prezență scenică, însă, din păcate, rolul său e prea construit, din punct de vedere caracterologic. Actorul l-a avut prea mult în vedere pe Eugen cel din final, scăpându-i elementul surpriză; el n-a știut să sugereze profunzimea trăirilor, sub masca ușuratic-glumeață a personajului, așa cum apare el în partea întâi a piesei. Așa că ne-a înfățișat un personaj bine definit în totalitatea sa gravă, dar cam linear. Tóth Tamás, în Valentin, e mai complex; el a arătat stângăcia ușor greoaie a îndrăgostitului matur, ce a nădit de mult exuberanța gestului exprimând dorința; de asemenea, atitudinea „paterună”, de șef de clan, sau prestația cu totul specială a funcționarului cu responsabilități sociale, fientă din aere de om preocupat și binevoitor-indiferent față de cei din preajmă. Atitudini rupte de derute și furii repezi, când tânărul Eugen încearcă să-și limpezească statutul său social și moral.

Ferenczy Csongor și Borbáth Otilia



N-a surprins plăcut și jorul actriței Adám Erszébet, în rolul Miresei, jor plin de solicitare pentru partener și cu atita intensitate a afectelor, încât stârnește, dincoace de rampa, simpatia.

Au mai interpretat curat, dar cu mai puțină angajare psihică, Mózes Erszébet (Marina), Borbáth Ottília (Ecaterina), Györfly András (Șoferul), Székely Anna (Mirabella), Bedő Ferenc (Ospătarul).

Decorul și costumele, în cea mai comună accepție a realismului, aparțin lui Adorján István.

■ EMIGRANȚII de Slawomir Mrožek

Data premierei : 29 aprilie 1978.
Regia și scenografia : MIHAI MANOLESCU.
Versiunea românească :
IOANA și TUDOR SAVU.
Distribuția : ALEXANDRU MORARIU (AA) ; ION FISCUTEANU (XX)

Spectacolul lui Mihai Manolescu cu *Emigranții* de Mrožek pune în evidență, mai ales, vanitatea celor ce nu-și recunosc eroarea, nesăbuința de a se simule din organismul social și etnic cărui îi aparțin, în scopul unei iluzorii împliniri personale. Doi oameni goi sufletește emigrează : unul, din dorința de a avea, de a stringe, pentru a se întoarce bogat — și-și hrănește vanitatea prestid muncii epuizante, pentru bani, care nu ajung niciodată să fie suficienți ca să se întoarcă ; celălalt se vrea liber de orice determinare, liber la modul absolut, nutrind, ca atare, un dispreț profund pentru partenerul și conaționalul său, dar dovedindu-se la fel de limitat ca acesta, de vreme ce activitatea sa intelectuală se reduce la observarea reacțiilor sufletești ale partenerului. Vanitatea intelectualului constă în a diseca vanitatea omului simplu.

În această ecuație și-au gândit rolurile și Alexandru Morariu (AA) — intelectualul și Ion Fiscuteanu (XX) — omul simplu. Dialogul lor reține spectatorul ca un ceremonial crud, al jupuirii sufletului de mișcările cel machiază. Jocul luncos, insinuant, al lui Alexandra Morariu este un bun pendant la fătura greoaie, frustă, nedumerită, nehotărâtă, mereu temătoare, pe care o închipuie Ion Fiscuteanu. Ce rămâne în urma vanității pe care, continuu, AA i-o rănește lui XX ? Disperarea acestuia. Dar dacă intelectualul e atât de fidelă oglindă a sufletului celuilalt ? Amândoi află că disperarea e starea lor adevărată. Vanitoșii nu erau decît exponenți ai unei lumi disperate. Aceste idei sînt cu pregnanță redată în spectacolul lui Mihai Manolescu și bine slujite de cei doi actori, care și-au construit rolurile cu inteligență și, uneori, cu farmec.

■ FEDRA de Racine

Data premierei : 8 iunie 1978.

Regia : DAN MICU. Scenografia : ANNA TAMAS. Versiunea românească : TUDOR MANOLESCU.

Distribuția : MIHAI GINGULESCU (Tezen) ; MELANIA URSU (Fedra) ; CORNEL POPESCU (Hipolit) ; MARINELA POPESCU (Aricia) ; LIVIA DOLJAN (Enona) ; ADRIAN MAZARACHE (Teramen) ; LIVIA GINGULESCU (Ismena) ; VALENTINA IANGU (Panopa) ; FRANCISC BEDU (Paznicul).

Faguet releva, în „Arta de a citi”, că replicile lui Racine, perfecte și din punct de vedere teatral, nu-i permit actorului să se miște cum vrea el ; replica dictează și mișcarea scenică. Actorul, aici, e silit de text să i se supună. Ca să nu greșescă.

Din păcate, în spectacolul cu *Fedra* pus la scenă de Dan Micu, nu s-a întimplat așa. Cu excepția Melaniei Ursu, singura din distribuție care s-a dovedit capabilă să ne redea, cu timbru limpede și cu o mișcare scenică adecvată, cadențele racinene, avînd totodată noldetă, grația și patetismul cerute de rol, ceilalți actori au evoluat fiecare de unul singur, cu mai multă sau mai puțină înțelegere și, prin urmare, la oarecare distanță de personaj. Lecturii scenice lipsindu-i rigoarea, atît în ce privește o idee unificatoare cît și în ce privește stilul, era firesc ca ea să se dizolve în deruta unor interpreți, de multe ori apreciați pentru performanțe profesionale, ca Marinela Popescu (Aricia) și Livia Doljan (Enona), de data aceasta, destul de scarabe. Adrian Mazarache, în Teramen, nu și-a putut regla intensitatea vocală, intrînd mereu în contradicție, atît cu rolul cît și cu situația dramatică. Cornel Popescu a făcut un Hipolit cam dezorientat, iar Mihai Gîngulescu, un Tezen grosolan. S-a simțit intenția regizorului de a da un sens politic spectacolului, dar, intenția nefiind finalizată, nu știm dacă mai degrabă n-a diminuat, astfel, sentimentul Fedrei și, prin aceasta, însuși caracterul său tragic.

Costumele Annei Tamas reflectă efortul de a sugera măreție prin linii elegante, dar ele sînt departe de ținuta clasică și nu corespund nici decorului frust, semnat tot de ea. În întregul său, spectacolul lasă o impresie de neclaritate și nemulțumire prin lăntoare. Protagonista nu-l poate salva de plictiseala ce se instalează încet, dar sigur, pe parcursul vizionării.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

PESCARUL ȘI NOROCUL

scenariu de Cristian Pepino
după Anton Pann

Data premierei : 31 ianuarie 1979.
Regia : IRINA NICULESCU. Scenografia : ANTONIO ALBICI. Muzica : VASILE ȘIRLI. Mișcarea scenică : MALOU IOSIE.

Interpreți : BRINDUȘA SILVESTRU, ȘTEFAN SANDULESCU, MELANIA PETRESCU, ANA VLĂDESCU ARON, CRISTINA POPOVICI, SONIA GIBA, VALERIU SIMION, COSTEL POPOVICI, MIHAI PRUJINSKI. Voci : JORJ VOICU, ANDI ȘTEFĂNESCU, ION LUCIAN.

Anton Pann, acest „fin al Pepei, cel isteț ca un proverb”, a ispitit cu înșistentă și de multă vreme condeiul dramaturgului, fie prin zlucciunata sa viață, fie prin scrierile în care prind contur o multitudine de caractere și de fapte năstrușnice, înfățișate cu debordantă vervă. Pann nu e folclorist, dar reușește să sintetizeze expresia spiritului popular, nu își propune un tablou social al epocii, dar lumea sa este concretă, istorie determinată, prin moravuri și prin atmosferă. Cristian Pepino propune Teatrului „Țândărică” un scenariu care preluează liber opera originală, păstrându-i, însă, esența,

într-o construcție autonomă, menită să îngăduie realizatorilor spectacolului alegerea mijloacelor de expresie. Intenție laudabilă, de altminteri, sub rezerva de a se fi asigurat cursivitatea și claritatea textului. Or, tocmai în acest sens, scenariul s-a dovedit fragil, canavaua fiindu-i cam rară, iar urzeala, prea groasă. Nu contestăm pitorescul unor replici și al unor situații, culoarea verbului și evitarea tonului vulgar-moralizator ; trana se urmărește, însă, cu dificultate.

S-au străduit să ne ofere un spectacol pitoresc, bogat în metafore, liric, pe alocuri de un umor frust, îmbinând cu vizibil efort modalități de expresie diverse, regizoarea Irina Niculescu, scenograful Antonio Albici, compozitorul Vasile Șirli, autoarea mișcării scenice Malou Iosif și trupa de virtuozii artiști-minuitori. Măști uriașe se perindă alături de interpreți cu măști sau de păpuși construite în spiritul tradiției populare, mișcându-se grațios în scenă, ca într-un dans de epocă ; gesturile și situațiile sînt punctate de efecte sonore, vocile sînt bine alese și sună clar, fie că aparțin unor cunoscuți actori, ca Ion Lucian, sau unor păpușari care știu să fie artiști compleți — Brindusa Silvestru, Valeriu Simion, Costel Popovici. Scenle în care apar nevasta pescarului și pescarul (Brindusa Silvestru și Valeriu Simion) sînt exemplare pentru valorificarea tradiției genului ; remarcabile contribuții la spectacol aduc Ștefan Sandulescu, Mihai Prujinski, Melania Petrescu, Ana Vlădescu Aron, Sonia Giba, Cristina Popovici. Umorul lui Jorj Voicu este însă, de astă dată, cam liniar.

Fără îndoială că Vasile Șirli este un compozitor de talent, cu un real simț al ritmului scenic și al situațiilor dramatice. Sperăm, însă, ca sursa inspirației să fie, în acest spectacol, muzica de epocă, lăutărească, pe care putea s-o prelueze apoi și în forme de expresie moderne. Oare, Anton Pann n-a fost și compozitor și interpret, ba chiar profesor de muzică și de canto ? Asta, cu atât mai mult, cu cît decorul plasează acțiunea în timp și în spațiu, prin acea gravură de epocă ce înfățișează Bucureștii începutului de veac 19.

Mihai Crișan

telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

(Continuare din p. 33)
dante, dolidora de informații
ușile. Are dreptate poetul,
● Alexandru Tocilescu a
fost angajat regizor la Teatrul „Ion Vasilescu”. ● La Teatrul pentru copii și tineret din Iași, se pregătește un spectacol intitulat Iarmarocul

poveștilor după Ion Creangă. Regizor este Sergiu Tudosă. Tot aici se repetă Fram, ursul polar. Regizor este Constantin Brehulescu. Ursul lui Cezar Petrescu prinde viață și la Teatrul de marionete din Arad. ● Ce fac păpușarii din Tg. Mureș ? Cei de

la secția română pregătesc Iarmarocul piticului Clip de Al. T. Popescu și Capra cu trei iezi după Ion Creangă. Regizoare : Maria Mierluț. Mierluț și iezi, sună frumos. Bine că nu pune spectacolul Adrian... Lupu. Cei de la (Continuare în p. 35)