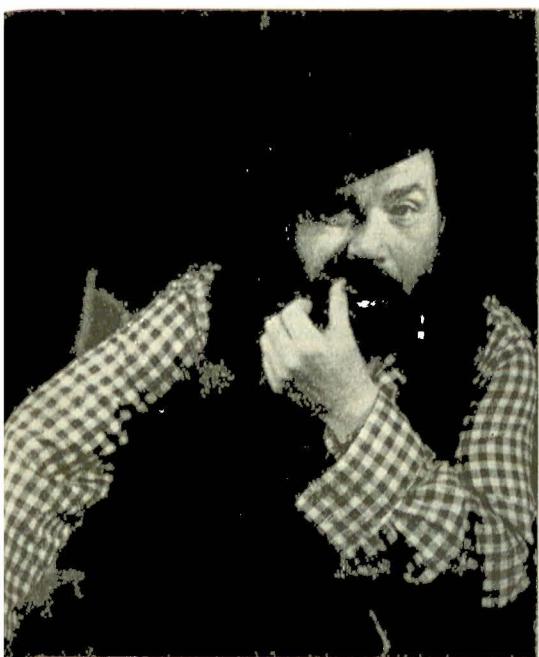


CRONICA DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ



George Constantin



Alexandru Repan și Dana Dogaru

TEATRUL „NOTTARA”

JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei : 23 mai 1979.
Regia : DAN MIHAI. Scenografia :
MIHAI MADESCU.
Distribuția : GEORGE CONSTAN-
TIN (Fată) ; ALEXANDRU REPAR
(Abel) ; DANA DOGARU (Ana) ;
ȘTEFAN SILEANU (Ken)

Imaginea care mi se oferă privitorilor, cu mult înainte de intrarea actorilor în scenă, exprimă cu forță de caracterizare universul literar și regredul dramatic al piesei : un loc ciudat, concomitent sus și jos, o secțiune în topografiile unei lumi pe care o pescuită altfel în stadiul ei final, un loc în care

se unește nelinișitor cerul, cimpul și transoia și care, treptat, devine un purgatoriu pentru cele patru personaje ale dramei, singurii supraviețuitori, de după paradis și infern. Un adăpost sordid, de piatră, o subterană invadată de cenușă, ea și pământul secetos de deasupra, a cărui vegetație pare pietrificată, sub cerul plumburui de unde soarele a dispărut. Decorul lui Mihai Lovinescu, excelent creator de ambiante și de metafore ale spațiului teatral, are, precum spuneam, puterea de a materializa un anume registru dramatic: acela al dilemei existențiale, generată de angoașe și condeină, prin zone de terifiant și grotesc, către teritoriul situației-limită. „O apocalipsă bufoasă” a caracterizat criticul Nicolae Manolescu această piesă, raportând-o la opera lui Dürrenmatt și Günter Grass, la literatura (en voyage) a situațiilor catastrofice. S-au făcut referiri și la unele filme (Stanley Kramer – *Ultimul tărm*; am putea adăuga și *Quintet*, recenta peliculă a lui Robert Altman, despre o mină de supraviețuitori ai unui dezastru ecologic), analogiile sănt la însemnă, fiindcă Horia Lovinescu a dovedit – cu întreaga sa operă, din care *Jocul vieții și al morții...* reprezintă doar un capitol, important – că este dramaturgul român contemporan cel mai legat de temele și motivele teatrului universal. Parahola, adusă abia acum la rampă de Teatrul „Nottara”, se integrează într-o „dramaturgie a interogației”, secțiune largă a dramei europene postbelice, sau, mai exact, în seria de piese-avertisment lansate de constituție neliniștită ale epocii, obsedate de cataclismul atomic. Asistăm la o nouă *teodicee* despre Rău și despre Bine, la o reformulare a disputelor dintre Cain și Abel, la o originală interpretare a motivului adamic, în esență, la o dramă simbolică, ale cărei semnificații viziază totalitatea lumii. *Jocul vieții și al morții în desertul de cenușă* este o parabolă despre destinul umanității, inspirată din mit și cristalizată într-o structură modernă, concisă, de o mare frumusețe literară. Ca într-o dramă ibseniană, familia constituie și aici terenul înfruntărilor, însă familia originară, cu un Adam-tatăl, de mult izgonit din Eden și înpovărat de o milenară experiență, cu cei doi fiu ai săi, Abel și Ken, termeni antinomici fundamentali, și cu o nouă Evă, o Ană sortită să treacă prin durerile cunoașterii, pentru ca, în acest sfîrșit al lumii imaginat de scriitor, la capătul șirului de suferințe atroce și de bestialități, plătind cu propria-i inocență, să poată genera un nou început al vieții.

Extrem de bogată în sugestii, cu trimiteri – săși sau rafinat stăcurate pe sub replici – la motive de largă circulație în filozofie și în istoria culturii, cu referiri de antropologie culturală, piesa este o dramă a revelațiilor capitale, dezvăluite inițial. Înțitul, în accepțiunea lui simplă, de model, este o constantă în opera lui Lovinescu (*Omul care și-a pierdut omenia, Paradisul*

etc.). Dar, aici, funcția lui avertizatoare o evidențiază. Interrogărilor tragicе, disperate, concluziilor sceptice sau irevocabil pessimiste ale confrăților săi din Apus, Lovinescu le opune, polemic, un răspuns diferit. Diferit, fiindcă în prag de apocalipsă, cind echilibrul valorilor morale pare pulverizat, speranța nu mai există, instințele brutale și macularea triumfă, sacrificiul consumă (Abel), deci puternul conștiinței, poate stabili o nouă ordine. Necesitatea morții, intelectuală, naște o libertate acceptată care permite triumful vieții.

Ca o demonstrație riguroasă și implaçabil exactă a unei teoreme se desfășoară spectacolul regizat de Dan Micu, reprezentare de vîrf a acestui an teatral, o performanță actoricească magistral condusă. Am regisit, în acest spectacol, calități moștenite de la una dintre direcțiile evidente cu ani în urmă ale scoli noastre de regie: fulgurația ideilor, ocuparea sensurilor, frumusețea austera a măsurii, simplitatea expresiei decantate pînă la esență. Temelia acestui teatru al realismului poetic, al problematicii plastificate, al conflictului de idei spectaculos încorporat, o constituie, firește, interpretarea, jocul actorilor. Un quartet virtuoz, în care fiecare *solo* se detasează puternic, pentru a se topi, pe nesimțite, în armoniile ansamblului, un quator de voci distinete, inconfundabile, contrapunctic dirijate de o baghetă competent autoritară. După o suitură de monumentale personaje shakespeareane, George Constantini izbutește să surprindă, iarăși, prin diversitatea cîlorilor, prin rafinamentele de clar-obscur ale compoziției sale. Alternând variate ipostaze și măști, el își se arată, pe rînd, ca un patriarch îmbătrînit în ticăloșie, dar și ca un candid, un matusalem căzut în copilărie; ca un Adam histrionic ce se joacă cu patimile lui Iisus și cu trădările lui Iuda, ca un rege Lear (la apogeu trufiei paternale) și ca un Bufon (dedat la măscări); ca un pionier al Vestului, colonist al unei Lumi odinoioare Noi, și ca o epavă a istoriei moderne, supraviețuitor al unui infricoșător cataclism; contaminat de virusul fatal al indiferenței animalice, el dă glas pe rînd nebuniei și ratării, încheind această ultioare paradă de măști cu gestul de neputință al Actorului gorkian, ce se spinzură în azulul alt ei nopti... În Abel, Alexandru Repan fixează cu finețe o imagine a virtușilor „celui care nu se plătisește niciodată”, un veșnic suris al atotin-telegătorului, care sfirșește prin a-i plăti și pe ceilalți prin sterilitatea perfecțiunii sale, iritându-i prin neîmpotrívarea la violență, prin ceea ce numim „complexul lui Abel”. Prin Abel ni se demonstrează insuficiența idealismului, zădărnicia, lipsa de rodnicie a trăișilor platoniciene; aerul se rarefiază parcă în jurul acestui chip frumos, dar incapabil să perpetueze speța – cu alte cuvinte, să trăiască. Cain (sau Ken), în schimb, a trăit din plin; în personajul construit de Stefan Silleanu se adună un ghem de con-

tradiții și el emană farmecul otrăvit al celui căruia nimic din cei omenești nu-i este străin, fiindu-i proprii, mai ales, acele trăsături ce împing spre înapoi, spre omul cavernelor. Si în jocul lui Sileanu conceptele sunt sensibilizate scenice prin detaliu de comportament: regizorul, nevăzut, dar prezent, punе accentе exacte pe „frigul”, pe „greață”, pe starea de permanentă „plătisală” a eroiului, însemnă cunoștere ale unor personaje din familia celor descrise de Sartre, de Camus, dar și de Dostoievski și de Thomas Mann; prin aceasta, Ken trece, cu subtilitate, din caracter în simbol. Un caracter și o idee se întrupează, pe scenă, prin Ana, personificare glorioasă a Femeii, realizată de Dana Dogan: plămăduă de inocență și de forță vitală, amestec de copilărești curiozități în față misterelor vieții și de sănătoase, fără resti, reacții omenești. Copilă, nevastă și mamă, această Ana, purificată prin umilitoare chinuri, urcând și coborând treptele iubirii, ne apără nemu ca un mare personaj loviștean, ca posibila soață a lui Manole, *că care nu apare în Omul care și-a pierdut omenia*, dar despre care noi am bănuit că există. Cu tipărat ei, prevestind durerile sacraiei, se sfîrșește jocul morții în desertul invadat de cenușă plătiselii timpului său istorie, cu tipărat ei va sfenepe jocul vieții, și acest tipărat e nu numai durere și teamă, nu numai chin și noliniste... Spectacolul, ca și piesa, e lipsit de happy-end, dar are un final robust, incedințos spectatorul că nici o forță din lume nu poate anihila omenești, că viitorul există.

Mira Iosif

A TREIA TEAPĂ

de Marin Sorescu

- TEATRUL NATIONAL DIN CLUJ-NAPOCA
- TEATRUL NATIONAL DIN BUCUREȘTI

Hotărindu-se să scrie drame istorice, Marin Sorescu nu s-a gândit nici o clipă să reia, fie și în formule modernizante, structurile melodramatismului romantic. *Râceleala* și *A treia teapă* se dispensează de vechea retorică sentimentală, datorindu-și, însă, originalitatea nu altă ironismului neconformist (adoptat fără de Shaw, în teatrul său „istoric”), cit, mai cu seamă, *inovările discursului lirico-dramatic*. Piesele „cronicaști” ale lui Sorescu dezvoltă o tensiune poetică finală, la incidență scăpărării ironice cu metafora filo-

zofică. Ca și în eseistica din „Teoria sferelor de influență”, unde, tâlmacindu-l — la un moment dat — pe Ilegel în glumă, sfîrșește prin a filozofa în serios, poetul-dramaturg gîndescă îndrăzneț numind sfială și sprinjindu-se pe forță de sugestie a cuvintului poetic.

A treia teapă, ca și *Râceleala*, nu urmăresc, în materialul istoriografic, paraleisme superficiale cu prezentul. Aluziile la contemporaneitate abundă, dar ele devin substanțiale numai atunci când aparțin relației eterne dintre omul care face istorie și înaintarea ineluctabilă a timpului. Dialogul imită fluența limbajului cotidian, rezultind însă, dintr-o elaborare poetică, o savantă alternare a „țărăniei” de duh cu neologismul care trimite, zîmbind echivoc, către subsolul filozoficес.

Este firesc să ne întrebăm de ce a scris Marin Sorescu două piese diferite utilizind aceeași perioadă istorică. Nu găsim, între *A treia teapă* și *Râceleala*, vreo relație de continuitate a acțiunii. Capitolul respectiv din istoria națională i-a apărut, însă, autorului caracteristic punctu opoziția dintre tendința de ordonare a lumii și haosul dependenței. Ca intr-o nouă variantă a mitului prometeic, Tepeș însearcă, sub pavăza idealului național, o ridicare a Țării Românești la treapta autonomiei și a durabilității. Precum eroul mitologic, Vlad Drăculea este un titan (în accepție morală), adică o ființă capabilă să se opună „conjururilor” inerte, deschizind perspectiva protestului. Luptând pentru oameni, el intră în conflict cu forțele erodării perpetue a existenței: cupiditatea turcilor și a boierilor, necinstea și lenevia, întunericul poftelor primare. Prima dramă (*Râceleala*) urmărește această luptă mai ales prin analiza critică a laberei lui Mohamed, supunind-o sarcinșmului. Cel care dirijează rezistența împotriva armelor silei rămâne, deocamdată, nevăzut. În *A treia teapă*, regizorul-titan al victoriilor valăie trece de ceealetă parte a cameriei de luat vederi și ni se dezvaluie ca erou tragic.

Nu este cazul să divagăm asupra îndreptățirii istorice a cruzimii lui Tepeș. În această privință, procesul a fost cîștigat de istoriografia modernă în termeni definitivi. A vedea în piesa lui Sorescu încă o pleoapă în această direcție ar însemna să-i reducem intențile. *A treia teapă* pleacă de la înțelegerea exactă a politicii lui Vlad, preocupându-se, nu de îmbogățirea argumentației, ci de analiza tragicului implicat în fiecare decizie sanguinară. Pentru a rezista vrăjmășilor din afară, Domnul este nevoie să-și ia răspunderea judecătrii celorlații, cu o grabă care exclude insufilabilitatea sentințelor. Tepeș se vede obligat „să dea cep situației”, vărsind sânge și provocind spaimă. Noblețea esfertului său supraomenesc este însoțită de viațele victimelor. Livida îndoială tîveste flamura luptelor dintre titani și zei. Piesa lui Sorescu încadrează în linii ferme, dar fără lamentații, caracterul dureros al misi-

Teatrul Național din Cluj-Napoca

Data premierei : 28 decembrie 1978.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : T. TH. CIUPE.

Distribuția : ANTON TAUF (Vlad) ; OCTAVIAN LALUT (Papuc) ; BUGUR STAN (Tenea) ; MARIN D. AURELIAN (Dan) ; ION MARIAN (Români) ; PAUL BASARAB (Turcul) ; MIHAELA GAGIU (Domnica) ; PETRE BACIOIU (Pictorul) ; MARIA MUNTEANU (Joita) ; DOREL VISAN (Mineci) ; PETRE DONDOȘ (Chiorul) ; RADU ITCUȘ (Pirvu) ; MARIANA POPOVICI (Marita) ; CONSTANTIN ADAMOVICI (Aga Carasol) ; OCTAVIAN TEUCA (Suleiman) ; EUGEN NAGY (Ologul) ; GHEORGHE JURCA (Ciungul) ; RADU BĂDILĂ (Gingavul) ; VICTOR NICOLAE (Gură Strimbă) ; EMILIAN BELCIN (Orbul) ; STELA CRUCULESCU (Cocosata).

unii lui Tepeș. În cecurile de restrîște, Tepeș oscilează între eurajul umanist și mila umanitaristă.

Imaginea scenică dominantă a piesei o constituie cele trei tipuri simbolice, care revin în scenele de comentare filozofică a istoriei. De trei ori, pe parcursul dramei, acest tablou hieratic provoacă și menține contactul fenomenelor cu ideile generale. Românul și Turcul, „occupanții” șefilor laterale, fixează două ipostaze (confundabile) ale *omului esențial*, avid de cunoaștere, plătindu-și curiozitatea ancestrală cu supremul preț. Primul a dorit să arunce o privire dincolo de orizontul știut, celălalt a vrut să se confrunte cu atmosfera patriei sale originare, căci, șiu de valah, a fost dus, în copilărie, cu sila, la Poartă. Tepeș însuși a refuzat, pentru el și pentru român, reducerea orizontului la „văgăuna” supunerii. Împărțind șefii celorlalți, și-a rezervat una sieși, pentru expierea eroilor inerente războiului său total. Teapa din mijloc străjuiește peisajul ca o altă stincă care-și aşteaptă Prometeul. Cind eroul dramei își epuizează inițiativa epuizându-se pe sine, triumghiul lucid al martirilor devine efiga unei ţări și a unei vremi care-și ieșiseră din țărini.

Nu trebuie să credem că dramaturgul, scriind o nouă „tragedie a omului”, a neglijat descrierea epocii în care și-a instalat parabolă. În *A treia teapă*, numeroase întâmplări ale domniilor lui Tepeș sint prelucrate conștiincios, potrivit normelor trecerii de la particular la general. Nu lipsește din piesă

campania pretendentului Dan, nici arderea milogilor sau încarcerarea lui Vlad la Buda. Uneori, faptele istorice sunt conduse către semnificații, prin suprapunere (înciderea soției turcești, contopită cu praznicul macabru al cădincilor), alteori, prin convertire în grotesc (trecerea cometei). Cind și cind, scenele din istorie sunt traversate de acțiuni insolite sau paroxistice (ca lupta ca şobolanii din închisoare). Această coexistență a realului cu fantasia degajă intenții subtile, amplificând rezonanța replicilor. Fără indoială, cel mai reușit produs al acestei mixturi este tărâmul Mineci, „un fel de bagiu, plecat în viitor, la sfintul bine”. Intrupăt într-un Păcală cu limbaj sofisticat, acest emisar al dorinței omului simplu de a găsi locul în care istoria intersecțează fericeirea prilejuiește unul dintre dialogurile esențiale ale piesei. În con vorbirea sa cu Tepeș ieșe puternic în relief tragicismul luptei Domnitorului cu timpul. Prin contrast cu tărâmul care străbate, imaginar, viacurile. Drânclea se vede întemeiată în frântura sa de timp și, ascultindu-l pe Mineci, pare a zimbi propriului său vis de evadare din tărul vremii. Remarcabilă, în textul lui Mineci, este și împlinirea dintre conștiința răului inconjurător și optimismul său incurabil, cel impinge către acel „virf de munte” pe

Teatrul Național din București

Data premierei : 15 iunie 1979.

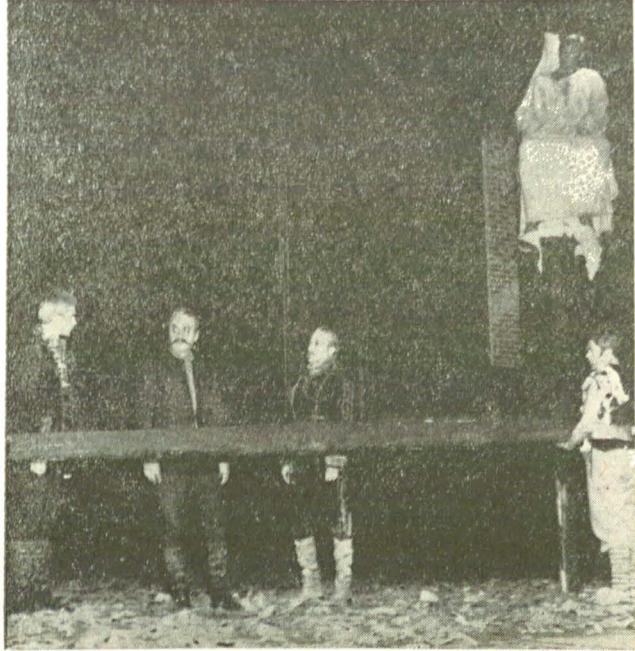
Regia : SANDA MANU. Decorul : PAUL BORTNOVSCHI. Costumele : CONSTANTIN RUSSU. Muzica : CORNELIA TÄUTU.

Distribuția : FLORIN PIERSIC (Romanul) ; MIRCEA ALBULESCU (Turcul) ; AMZA PELLEA (Vlad) ; CEZARA DAFINESCU (Domnica) ; OLGA DELIA MATEESCU (Joita) ; ANDREI IONESCU (Pirvu) ; GRI-GORE NAGACEVSCII (Chioru) ; TRAIAN STĂNESCU (Papuc) ; GEORGE MOTOI (Pictorul) ; GHEORGHE CO-ZORICI (Mineci) ; DAMIAN CRİŞ-MARU (Dan) ; VICTOR MOLDOVAN (Tenea) ; MIRCEA COJAN (Găgăuță, Riiosul) ; OVIDIU MOLDOVAN (Dragavei) ; CRISTINA BUGEANU (Marita) ; ADRIAN PINTEA (Ciungul) ; RADU GHEORGHE VISU, ELI MĂGULEANU (Ologul) ; GEORGE AVRAM (Gingavul) ; LIVIU CRĂCIUN (Gură strimbă, Braniște) ; ELENA SEREDA (Cocosata) ; DOREL IACOBESCU (Leprosul) ; GABRIEL DÂNCIULESCU (Suleiman) ; ALEXANDRU HASNAŞ (Aga Carasol).

care, odată suit, „va da chioț”. Temeritatea sunbră a Domnului înținește, astfel, credința populară în sensul ascendent al istoriei naționale.

Cu puține excepții, scenele-cheie ale piesei sunt construite în dialog simplu, de fapt cu mijloacele monologului dialogal. Autorul lui Iona și al *Paracriserului* rămâne credincios acestei modalități care favorizează obiectivarea discursului liric. Este ușor de observat că Tepeș este mereu în scenă, fie ca rol prim în convergere cu alții, fie ca subiect obsesiv în discuțiile unor terți. Într-o piesă care consemnează eroismul tragic al luptei unei națiuni pentru autonomie, conducătorul iluminat se subdivide, firesc, în reprezentări de o mare varietate, care includ — ca elemente din conștiință — pînă și umbrele adversarului. Dialogind cu alții, Tepeș vorbește cu sine și, lipsind chiar, el este absorbit în confruntările dintre Turc și Român, dintre Domnica și Pictor. Acest subiectivism superior, al Omului în efigie, stimulează monologul dialogal, desprîndându-l pe Erou în cîte două jumătăți gemene: Tepeș și Papuc. Tepeș și Minică, sporind resursele lirismului, care caracterizează această dramă coloelială. În final, monologul dialogal revine, în forma sa pură, într-o concentrație antipatetică: „Numele? Vladislav. Ocupația? Domn... Cine răspunde pentru oamenii tăi? Este cine” ș.a.m.d. Autoprocesul eroului, ajuns pe pragul concluziilor, desprinde în mod necesar personajul în cele două ipostaze interioare, fără a mai provoca dedublarea fizică.

Există un moment în piesă care a stîrnit oarecare neliniști printre critici și spectatori. În finalul actului IV (penultimul), Tepeș îl ucide pe credinciosul său adjutanț Papuc. Este adevărat că, înainte de a-l străpunge, Domnul „se montea”, spunându-și (fără convingere) că omul care l-a urmat din devotament în închisoroare este un trădător. Odată actul comis, Vlad revine la adevăr: „Singurul care m-a iubit cu adevărat... Mai mult decât un frate”. De fapt, costumindu-l pe Papuc ca turc și omorindu-l, Vodă reîntră în condiția să firescă, ieșind, printr-un gest brusc, din inerția detenției. Pentru aceasta, el este nevoie să lovească în „fratele” său bun, de fapt, în el însuși. Suprimearea lui Papuc devine preludiul simbolic al războiului care va urma și — în același timp — exorcizarea prin care Domnul se eliberează de „Turcul” care-l pindește în proprie salo temeri. Ca și Iona, din prima dramă a lui Sorescu, Vlad întoarce arma către sine (prefigurînd supliciul final), pentru a deschide un nou front, pentru a elibera cauza de o stăvilkă muritoare. Vlad Drăculea este un Iona implantat în istorie și împovărat cu responsabilitatea eliberării unui popor întreg.



Sus, Traian Stănescu, Amza Pelca, Victor Moldovan, Florin Piersic, Gr. Nagacevski (Teatrul Național din București). Jos, în centru, Anton Tauf-Vlad (Teatrul Național din Cluj-Napoca)

Între transpunerea scenică a piesei lui Sorescu la Teatrul Național din Cluj-Napoca și versiunea Naționalului bucureștean distingem mai întii o deosebire de tonalitate. Mircea Marin, unul dintre cei mai serioși regizori tineri, a imaginat în Cluj-Napoca un spectacol aproape exuberant, în orice caz de o mare vivacitate ironică. Antrenul cuprinde mișcarea (vie și neîntreruptă), comunicindu-se rostirii și „tempo”-ului dialogic. Interpretii par deci să utilizeze din plin resursele rîsului, de la efectul burlesc pînă la sarcasmul biciuitor. „Poantele” se aud puternic, costumele, de o mare simplitate, estompează culoarea de epocă, iar spațiul de joc, limitat, interzice impresia de „mare montare”. Apropiat de sală, textul își dezvăluie înțelesurile și subînțelesurile pînă la exces. Un fundal de lumiuni electrice se stinge și se aprinde, semnalizând schimbările din tensiunea dramatică. Rezultă un spectacol captivant prin vitalitatea satiricii. În același timp, potențind toate efectele comice, regia își reduce posibilitățile unei ierarhizări a nuanțelor.

La București, Sanda Manu, fără a exila surîsul, a organizat un spectacol grav. Actorii principali nu pierd ocazia să rotunjească puințele fraze retorice, reducînd sau uniformizînd nuanțele ironiei. Un suflu „academizant” domină scena, cu o sacadare a scenelor care desparte episoadele dramei. Decorul sobru și de o frumoasă funcționalitate (Paul Bortnovski) adăpostește o costumație pitorească și chiar romantică (semnată de Constantin Russu). Culoarea de epocă este aici vie, spre deosebire de spectacolul clujean, care dă acțiunii un contur generic, în scenografia de stilizare folclorică a lui T. Th. Ciupă.

Ceea ce dă înălțime viziunii de la București este profesionalitatea actorilor. Consecvenții cu linia întregului spectacol, interpretii dau un aer solemn chiar și scenelor comice, dar fac acest lucru cu autoritate, încercînd să valorifice textul printre-o răsturnare a relației dintre ironie și tragicism, cu efecte — pe alocuri — interesante.

Aniza Pellea în rolul lui Tepeș are, neîndoicînic, noblețe și ținută. Surprinzătoare este, însă, masca rigidă pe care și-o impune în primele acte. Începînd cu scena „discuției despre cometă”, textul lui Sorescu începe să erodeze această încrincenare (care nu ține de piesă) și, mai apoi, în răstimpuri, interpretul descoperă succulența echivocului filozofic din partitura eroului. Un excellent actor de dramă și de tragedie, Gheorghe Cozorici, a dat rolului acidulat al lui Minică o sfătușenie blindă, nepotriviță acestei „năluci” care vorbește „în doili“. Mai aproape de adevăr ni s-a părut a fi, în haina aceluiasi personaj, Dorel Vișan, care oferă spectacolului din Cluj-Napoca unul dintre cele mai bune momente, cu treceri repezi de la ironic și maliție la iluminare și săntenie. La același teatru, interpretul lui Vlad (Anton Tauf) a condus cu o nestăvilită energie sarabanda satirică, sim-

plificînd, însă, momentele de vibrație dure-roasă și, mai ușes, finalul.

Actor adecvat teatrului de mișcare, Tauf știe să și „spună”, dar nu posedă o gamă variată de accente, utilizînd un registru redus al vocei. Este păcat că un regizor inteligent și plin de săntenie ca Mircea Marin nu a găsit nici de data asta (cu unele excepții) actorii capabili să-l urmeze în volutele grațioase pe care le imaginează. Interpreti fără îndoială dotati, dar încă monocorzi, ca Octavian Lăluț (Papuc), Mihaela Gagiu (Domnica), Maria Munteanu (Joia) și încă alții s-au înădrut în vizinărea direcției de scenă cu credință, dar nu și cu mijloace suficiente pentru a valorifica toate ideile la diapazonul cerut. Actori cu practică îndelungată, ca Marin D. Aurelian (Dan) sau Constantin Adamovici (Aga Carasol), nu luminăt satiric rolurile lor, mici, cu o dexteritate care le-a lipsit altora, mai cu seamă lui Petre Băcioiu, care a dezamorsat, cu un calm impasibil, toate petardele din rolul Pictorului.

Po scena Teatrului Național din București, dimpotrivă, au fost distribuiți actori de o mare experiență, incapabili să devină neinteresați, chiar și într-o punere în scenă care, temindu-se, poate, de trivialitate, să-a încruntat excesiv. Acei să-a jucat cu doxă retoricească, dar cu puțin huz și cu un interes moderat pentru zăcămintele din replică. În deosebi Traian Stănescu, în rolul important al lui Papuc, să-si închișă într-o mochoreală uscată, vorbind slab și pușind fără vlagă. Actori ca Damian Crășmaru (Dan), George Motoi (Pictorul) sau Olga Delia Mateescu (Joia) s-au sunțit mai bine în textul lui Sorescu, în vreme ce Victor Moldovan (Tenea), Ovidiu Moldovan (Dragavei) și Cezara Dafinosecu (Domnica) și-au ilustrat aparițîile în linia tipologică comice săgalnice și liniare din vechiul teatru românic.

Fără îndoială că această cronică „în paralel” urez supremă sa treaptă în confruntarea variantelor fascinantului dialog dintre cei doi „trași în țopă”. Desfășurarea orchestrație de sensuri și efecte din acest naînă prolungit reclamă o deosebită virtuozitate. Doi mari artiști (Florin Piersic și Mircea Albulescu) acordă, pe scena Naționalului bucureștean, celor trei etape ale discuției dintre Român și Turc o caligrafie verbală plăcută. Fără stridente, dar și fără diferențieri prea mari de ton, se dezvoltă un recital de bună condiție, în care Piersic deține, neîndoicînic, vîoara intîi. Ceea ce lipsește acestui duet de prestigiu este oscilarea între amărăciunea cugelării și convertirea acesteia în comic enorm. La Cluj-Napoca, rolurile sunt deținute de doi actori despre care, personal, nu știu mare lucru: Ion Marian (Românul) și Paul Barasab (Tureul). Fără a poseda strălucirea de dicție a colegilor lor bucureșteni, acești interpreți — așezăți de regizor mai aproape de public — nu trădează aproape deloc naștele textului. Recitalul de bravură se trans-

formă, aci, într-o conversație truculentă cu vibrații dureoase. Înadvertentele nu lipsesc cu totul, dar textul lui Sorescu se audă mai bine.

Nu ne putem mira că o piesă ca *A treia ţepă* ridică variate dificultăți în lata oamenilor de teatru, care au întâlnit mai rar compozиții în care persiflarea vechilor forme de expresie însoțește rejuvecarea filozofiei a istoriei. Ceea ce mărește coeficientul de efort în tâlmăcirea scenicii a dramei lui Marin Sorescu este imbinarea largilor disponibilități ale limbii populare, înrănești, cu inteligența articulațiilor gândirii. Este caracteristic faptul că, în nici unul dintre spectacolele pe care le-am văzut, scena praznicului milogilor — astăzi de adine legată de concepția întregii piese — n-a căpătat contur corespunzător. Asemenea neîmpliniri, și încă multe, legate de recordul dintre spectacol și textul inovator, mi trebuie să ne sperie. Pe măsură ce dramaturgia românească pune probleme mai complicate creatorilor din scenă, sașele ridicării acestui gen la nivelul întregii literaturi cresc simțitor și ne tulbură plăcutele presimțirile.

V. Mîndra

■ TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

Data premierei : 5 mai 1970.
Regia : LETITIA POPA. Scenografia : VITTORIO HOLTIER.

Distribuția : CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Tepeș) ; DUMITRU PALADE (Papuc) ; MOT NEGOESCU (Tenea) ; HORIA GEORGESCU (Dragavei) ; EFTIMIE POPOVICI (Dan) ; MARIUS IONESCU (Românul) ; ANDREI BURSACI (Turcul) ; ELENA ALBU (Domnia) ; EUSEBIU ȘTEFĂNESCU (Pictorul) ; EUGENIA LAZA (Joia) ; SILVIA NĂSTASE (Cocoșata) ; CORNELIU REVENT (Minică) ; MIHAI FILIPESCU (Chiorul) ; GEORGE GEORGESCU (Aga Carasol) ; NICOLAE PRAIDA (Soleiman) ; ȘTEFAN PISSOCHE (Ciungul) ; ALEXANDRU PANDELE (Orbul) ; VICTOR BUCURESCU (Gingavul) ; NORA POPESCU (Gură Strîmbă) ; ȘTEFAN CHIVU (Ologul) ; LUPU BUZNEA (Riiosul) ; MIRCEA HIENDRICH (Gâgăuță) ; VERA VARZOPOV (Marița) ; RADU DUMITRESCU (Pirvu) ; VICTOR STĂNESCU (Oșteanul).

Spre deosebire de *Răccala* (care nu a beneficiat decât de o singură versiune scenică), *A treia ţepă* a văzut lumina răunpei, re-

cent, pentru a patra oară. Deci, în continuare, o să eludez analiza textului, acordind prioritate concretizării sale în spectacol. Satisfăcătoare, de data aceasta, și, mai ales, eloventă pentru posibilitățile reale ale trupei, prea puțin puse în valoare de-a lungul stagiușii recent încheiate. Regizoarea Letitia Popa și scenograful Vittorio Holtier, împreună cu actorii întregii secții dramatice, ne-au oferit o reprezentare fidelă tuturor nuanțelor textului, alternând cu dinamism scenele comice cu cele tragicе. Într-un decor compus nu doar din tepi („sulițele dacilor, care au crescut în timp”), ci și din schelările care au servit la montarea lor, într-un eclaraj minuțios supraveghet, spectacolul se derulează curgitor. E drept, scenele în care domină personajele feminine par căm lungi, iar cîteva costume au un aer opereticist...

În rolul lui Tepeș, Constantin Drăgănescu (unul dintre cei mai buni actori ai trupei) a avut toate calitățile necesare (finalul îl realizează chiar cu o mare forță emotivă), minus aceea a fizicului (dar nu e doar vina sa, ci și a costumului, care-i diminuază prestația). În rolul anaeronautului țăran-vizionar, Corneliu Revent realizează o savurosă miniatură. Cu de obicei, Dumitru Palade și-a să „umple” scena cu prezența-i eloventă, cu privirea-i sugestivă. Lupu Buznea, Silvia Năstase, Ștefan Chivu, Eugenia Luza, Nora Popescu, Cristian Pisoschi, Alexandru Pandele „au cintat” în corul omogen, perfect sincronizat, al calicilor ; e drept, au avut sansa unor partituri cu un surplus de pitoresc și a unei soluții regizorale-scenografice expressive, în sevența focului (un grilaj care coboară peste ei, obligându-i la o plastică zvîrcodire agonică). Apariții notabile mai au Nicolae Praida, Eusebiu Ștefănescu, Mot Negoeșcu, Marius Ionescu, Vera Varzopov. Andrei Bursaci și Elena Albu — două prezente foarte plăcute — din păcate își reduceau forța de seducție în momentele cînd aveau de rostit un text mai lung.

Bogdan Ulu

P.S. Deși, în după-amiază cînd am văzut spectacolul, acesta se juca abia a cincea oară, sala era plină de copii aflați în primul deceniu de viață, deci, caracterizati prin excesivă predispoziție pentru ludecă. Aș se face că, după ridicarea cortinei, spectacolul nu putea începe din cauza vacarmului din sală. După ce unul dintre actorii care stăteau în ţepă a început să ţuiere, sperind că se va face liniste, celălalt... a coborât din ţepă, s-a dus în culise și a cerut să se tragă cortina. Reprezentăția a reînceput abia peste zece minute. Am recomandat serviciului de organizare a spectacolelor din cadrul secției dramatice a teatrului să-și ia măsurile necesare ca să se evite asemenea „prologuri”, oricăt de hazardate ar fi ele...

SCOICA DE LEMN

de Fănuș Neagu

Data premierei : 26 mai 1979.
 Regia : DAN NASTA. Scenografia :
GEORGE DOROȘENCO.
 Distribuția : STEFAN RADOF (Radu
 Palela) ; LILIANA TOMESCU (Lidia) ;
 EMILIA DOBRIN-BESOIU, CATRINEL
 PARASCHIVESCU (Iris David) ; FLO-
 RIEN PITTIS (Mihai Palela) ; ION
 POPA (Sergiu Famagusta).

Nu, nu vom confunda barocul cu baro-
 chismul. Barocul e un stil, barochismul, o
 manieră, și, ca orice manieră, ține de exces.
 În baroc, ținutul formelor relevă cu os-
 tentație continuturi vii; în barochism, for-
 mele redă continuturile, în scopul de a uimi.
 Fănuș Neagu ne uimește cu limbajul său
 metaforizat, într-o operă de pitoresc al cui-
 lorui, în care se cuprind și singura sa dramă
 cunoșteată pînă azi, *Scicoa de lemn*. Dacă
 metaforele sale ar fi, toate, revelatorii, ar-
 bundența lor ar sfîrși prin a ne obosi in-
 tellectual; dar ele sunt doar plastice, și ne
 obosesc psihic.

Nu idei se ascund sub hăitîul de meta-
 fore, ci stări susținute. Dîntr-un anumit
 punct de vedere, Fănuș Neagu e un manie-
 rist. Continutul viu, stările susținute adică,
 sunt erodate prin exces de metaforizare. În
Scicoa de lemn găsim, totuși, ceva carne.
 Autorul nu să îngheță cînd a spus — prin
 intermediul unui personaj, desigur — că
 doar o scicoa de lemn ar putea reține ceva
 din viațel lumii. Acest viață al lumii se
 face viață, îndeajuns de particulară și îndeaj-
 uns de reală, pentru a se lăsa surprinsă
 aperceptiv. *Scicoa de lemn* e o casă pe malul mării,
 în care trăiesc : un tată jochei, îndrăgostit
 de cai; un fiu, îndrăgostit de sine; soția
 tatălui (venită de pește ocean, trei zile pe
 vară, să și vadă fiul), îndrăgostită de bani;
 și proprietarul casei, îndrăgostit de meseria
 sa de „ginere pentru fotografii de ocazie”.
 Oamenii au o morală tulbure, dar viața le
 este tulburătoare. Nu e un joc de cuvinte;
 voit sau nevoit, autorul a dat glas unor
 adincimi ale conștiinței. Bărbații aceștia de
 la marginea de lume, de la marginea de sor-
 citate, din marginea pămîntului românesc
 și din marginea celui european, iubesc pă-
 mintul de sub ei, aproape mistic, într-o
 dăruire totală, și viscază, în același timp,
 că evadă (miraj cu rol compensatoriu ?) :
 tînărul, într-o insulă cu mulți americani bo-

gați ȣmiraj al bogăției, al străluceirii ?), tatăl,
 în exaltare panescă sau bănică, cînd zeul
 elipește din ochi printre struguri și ziua se
 îndragostește cu altă zi, crescînd în strălu-
 cire de cîte ori elipește zeul (poemul, în
 sine, e splendid). Tînără cintăreață, venită
 la mare să vadă fantoma unui vas răsărit din
 valuri (actorul ne lasă să bănuim o
 dramă cu un logodnic inecat), se pătrunde,
 încet, de atmosferă ce plutesc în jurul bă-
 baților și se îndrăgostește de fiu. Fiul ghie-
 cește în ea o altă, care îi promis — tră-
 nită promisiune — să se dea împreună în
 serină, în noaptea Anului nou. Tînără cintă-
 reață, care ar vrea să facă o „prostie ră-
 sunătoare” — eventual, chiar să se mărite —
 are, însă, o dublură, care pretinde să ea să
 se mărite cu fiul. Fiul și tatăl rămîn ne-
 dumieriți, cu atât mai mult cu că fetele
 seamănă ca două picături de apă, revendică-
 cînd fiecare identitatea celeilalte. (Dedubla-
 rea și dubbel sint elemente specifice baroco-
 lui tîrziu). Nedumerirea fiului e întreruptă
 tragic, căci e împușcat de înaină, care în-
 cercase zadarnic să o determine pe cintă-
 reață să-l părăsească, pentru că, astfel, dez-
 legat de iubire, să poată să-l ducă cu sine
 în America.

Autorii au dat viață și un plus de far-
 mecă acestei fîciuni dramatice, materializind-o
 astă că se poate materializa visul. În-
 treaga echipă a jucat sărată scăderi : Stefan
 Radof, un tată jovial, lăndru, copilăros, cu
 gesturi de magnificență șăzute în năuceală; Flori-
 an Pittis, fiul — blaznat (poză), ironic (real), mișcându-se cu o anumite leue felină
 și își îndreptățește impetuos; Liliana To-
 mescu (Mama), mișcare prolinsă, de reptili, cu
 cărci amenințătoare și cu replici sur-
 prinzătoare ; tînără cintăreață — strînsă în
 sine, cu absențe îndelungă, din care ieșe cu
 o acuită nevoie de atașament, cu tristeții vagi
 și cu exuberanță derutante (expresivitatea
 rolului și-o dispută, ca și personajele, identi-
 tatea, două actrițe — Emilia Dobrin-Besoiu și
 Catrinel Paraschivescu); în fine, gazda,
 Ion Popa, siluetă ciudată, insinuantă, pre-
 cipitându-și întrările, pentru a-i surprinde pe
 ceilalți, și precipitându-și ieșirile, pentru a
 nu fi, la rîndu-i, surprins de vreun cîvînt
 de ocară aruncat de oaspeți.

Regizorul Dan Nasta a imprimat specta-
 colului fluență visului, cerînd actorilor o
 mișcare plătită, somnambulică, dar care
 nu sugerează somnolență. Actorii se com-
 porță ca în vis, nu ca în somn, apărind în
 costume bizare, aproape clovnesci, într-un
 decor viu colorat în galbenuri, maroniu-
 roșcat și gri, plin de plase și volucuri de
 primă pește. Desigur, ei sunt prinși în plasa
 visului, smulși apelor somnului sau ale sub-
 conștiinței, și se zbat ca niște pești, ex-
 punindu-și, pentru noi, viață — pentru noi,
 că la fel de prinși în a arunca asupra lor
 plasele (a se citi sistemele de relații) înțe-
 lesurilor noastre — uneori orientații, altele
 dezorientații ; pînă la final, cînd ultima plasă
 se ridică în scenă, îndepărțindu-ni-i și tri-

miindu-i către fundal, spre întunecimile din care au ieșit. Noi rămînem să medităm mai departe, la lumina trezicii, deopotrivă nimitti și derușăți, supra acestei logici a vis-ului. Logica visului! — file rupte, la întâmpinare, dintr-o carte ce se serie vigil, cum ar sunte Descartes. Mănerismul produce uimire și incintare, dar nu mai puțină deruță. Căci măneristul visează și ne invită la vis. Logica visului vine abia pe urmă, cind explicătem visul, pierzindu-i ce are el mai adevărat — fărmeul său superfluu.

Constantin Radu-Maria

PARADIS DE OCASIE [CUIBUL]

de Tudor Popescu

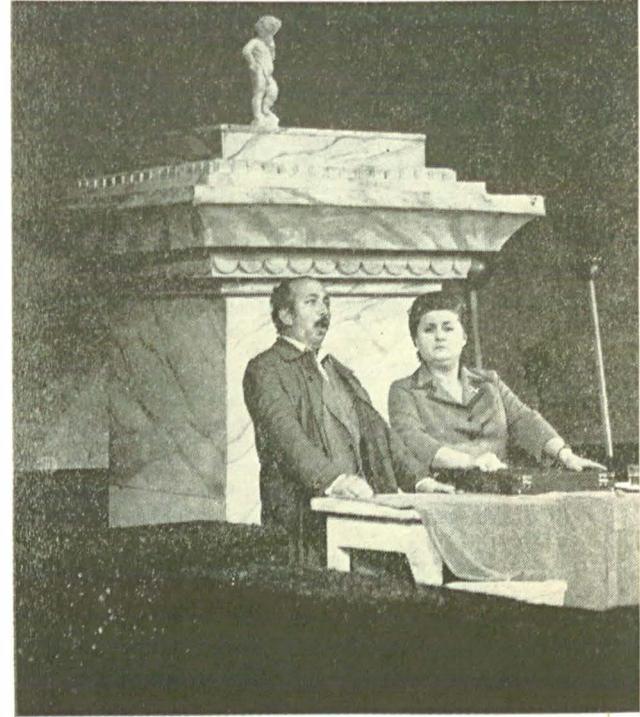
■ TEATRUL „ION VASILESCU”

Data premierei : 16 mai 1979.
Regie : ALEXANDRU TOCILESCU.
Scenografia : FRANÇOIS PAMFIL.

Distribuția : HAMDİ CERCHEZ (Dincu) ; MIHAI DOBRE (Răduceu) ; ILEANA MAVRODINEANU (Mioara) ; TAMARA BUCIUCEANU-BOTEZ (Frîncu) ; CONSTANTIN RÂȘCHIITOR (Vițcu) ; SORIN POSTELNICU (Liețu) ; SANDA MARIA DANDU (Fiorentina) ; DIMITRIE DUNEA (Stănel) ; MARIUS MARINESCU (Duducel).

Plăcută seară am petrecut la Teatrul „Ion Vasilescu”, urmărind premiera *Paradisului de ocazie* (Cuibul) de Tudor Popescu. Hotărît lucru, stagiunea în care ne aflăm le-a purtat noroc, și colectivului teatrului, și autorului. Colectivului, pentru că i-au sosit deodată (ocazie rară !) doi regizori noi, unul cu vechi state în meserie, pasionat pentru cauza dramaturgiei originale și având vocație de animator — Sorana Coroamă, celălalt, în plină ascensiune — Alexandru Tocilesco. Unite, aceste forțe i-au fost de bun augur lui Tudor Popescu, care a reușit să lanseze în București, cu succes, la numai cîteva luni după *Băiatul cu floarea* (la Teatrul „Creangă” și la I.A.T.C.), cea de-a doua sa piesă, *Cuibul sau Paradis de ocazie*.

Paradis de ocazie este locul moale și călduț dintr-o întreprindere a industriei ușoare, unde s-au acușit niște neisprăviti, care, în loc să-și vadă de trebă și să dea poporului produse la nivelul tehnicii mondiale, bat toată ziua apa în piuă : chipurile, „dezbat” înalte principii și grave probleme de muncă. În fapt, ei nu dezbat nimic, ci doar își dezvăluie,



Hamdi Cerchez și Tamara Buciuceanu-Botez, în „Paradis de ocazie” de Tudor Popescu

într-o orgie de vorbe goale, vidul lăuntrie, incapacitatea, lichelismul.

Intr-o acțiune nu prea iscusit compusă (totul se petrece într-o lungă ședință) se consumă disputa dintre grupul acolitilor lui Dincu, directorul imbatrinit în rele, și tinerul inginer cinsit și curajos Răduceu. M-am întrebăt de unde provine atraktivitatea acestei comedii, în care substanța dramatică e atât de puțină. Răspunsul e simplu, ca și piesa. Spiritul de observație al autorului surprinde anomalia cuihărită în ambalajul îngrijit, neted, al frizeologicii ; dar vocația sa de ironist îl înădămnă să nu se grăbească a o demasă — desigur, bineînțeleș, știe că are de-a face cu indivizi tarâți moral ; el se prefacă a lua drept bune argumentele împriuinaților, reproducindu-le ca atare. Rezultă o energică diatribă la adresa formelor fără fond, cu un efect acid, proaspăt, invigorător. Comicul se naște din efectul de acumulare produs de avalanșa replicilor plate și demagogice. Caracterul nociv al fenomenului vizat apare limpede, dar — acesta e meritul piesei — demascarea nu-și pierde farnecul voios.

Contribuie la vitalitatea serierii și tipologia savuroasă, a cărei reușită majoră e un excellent personaj, Frîncu : o minte îmbîcălită de prejudecăți, blocată de precepte dogmatice, un limbaj înțesat de clișee, o atitudine fals-binevoitoare reprezentă dotația ei pentru viață, și

personajul se agita cu disperare, folosindu-se de această dotăre cum se pîncepe, spre a supraviețui.

Am fi preferat, desigur, din partea unui autor care a dovedit asemenea însușiri de co-mediograf, să ne fi dat o operă mai construită, în special sub raportul conflictului. Dar, și așa, „descusută” și statică, cu momentele ei facile, în mina lui Alexandru Tocilescu, comedia lui Tudor Popescu și-a dezvăluit neașteptate virtualități teatrale. Transpunerea scenică e admirabilă, reliefind, cu originalitate, tipurile și situațiile comice.

Regizorul a înțeles că răspunde unei cerințe cetățenești dind publicului ocazia să-și ia revanșă, prin ris, față de cei care-i înveninează viața. De aceea, personajele sunt aşezate sub lentiile ridicoulului absolut, caricaturizate cu vîrvă tinerească.

Am urmărit cu interes caligrafia mișcării scenice, ingonionsa, sugestiva plimbare a personajelor printre-un labirint de verdeță, tunz și aranjări geometric, „spațiu-verde unde se trăiește la ciunci”. Scenografia lui François Pamfil, simplă și inventivă (un gard de beton, un labirint de boschetă, cîțiva pari cu globuri colorate în virf, o masă, o bancă, norișori pe cer) sprijină concepția regizorală. Grăbitoare, prin detaliile lor realiste, sint și costumele.

Alcătuindu-și bine distribuția, Alexandru Tocilescu a beneficiat din plin de calitățile ei, și în primul rînd de plăcerea nedisimulată de joc a echipei. Scene de haz autentic (ca „brigada” întreprinderii, ritualul „auto-critic”, aparte-urile directorului, care fugă la „locul alienării”) au deschis montării drumul spre succes. În capul listei, excepțională creație a Tamarei Buciuceanu-Botez, o compoziție antologică în registrul satirei, o interpretare strălucită. Bun și convingător a fost și Hamdi Cerchez, în directorul impostor, fals intelectual înarmat cu multe cuvinte, și dezarmat, în final, în fața adevărului. Fiecare oferindu-și momentul său de efect, Sorin Postelnicu, Sanda Maria Dandu, Constantin Răschitor, au impus trei tipuri comice savuroase, Marius Marinесcu și Dimitrie Dunea au fost, eu aplaud, locuitorii „paradisului” în dizolvare. Dezavantajați de puținătatea substanței dramatice a rolurilor lor, Mihai Dobre și Ileana Mavrodineanu au făcut tot ce le-a stat în putință ca să reziste cu voioșie agresiunii bandei de impostori.

Valeria Ducea

■ TEATRUL DE STAT DIN SIBIU — SECTIA ROMANA

Deși aici, la Sibiu, a avut loc premiera pe țară a satirei comice *Cuibul sau Paradis de ocazie*, jucată și pe alte cîteva scene, întrâia ediție n-a izbutit să dea textului relieful

Data premieră: 8 martie 1979.

Regia: NICOLETA TOIA. Scenografia: MARIA BODOR.

Distribuția: MIRCEA HINDOREANU (Dîncu); NICOLAE CALUGARITA (Răduțu); GERALDINA BASARAB (Mioara); ANIȘOARA POPA (Tovanășă Frîncu); CONSTANTIN STĂNESCU (Vicu); DAN TURBATU (Lică); EUGENIA DIMITRIU-BARCAN (Fiorentina); NAE FLOCA-ACILENI (Stănel); ION GHIȘE (Duducel).

necesar, nu i-a intuit miza și nici nu i-a scos la suprafață țileurile morale. Spectacolul regizat de Nicoleta Toia, în decorurile corecte și impersonale semnate de Maria Bodor (cadru de joc — cabinet de director — sală de ședință), emană banalitatea și plăciseala unei montări de serviciu, unei „sarcini de plan” executate cu aceeași indiferență față de esența problemelor ce se pun, cu care acționează și personajele incriminate de autor.

În ciuda unor eforturi actoricești doar construind personaje și a sfîrni haz, am găsit în această grevoie reprezentare, ca într-o expoziție de mostre, toate tarele ce grevează asupra activității unor colective teatrale: mediocritate regizorală, o întăritătoare lipsă de profesionalism, insuficient antrenament de joc, apel la clișee, la trucuri comice, la „cîrlige”. Iar dacă această comedie e considerată doar la nivelul pretextului ei, nivelul întîmplărilor, fără a i se reliefa substratul, adică atacul la adrosa „formelor fără fond”, rechizitorul împotriva inflației, a invaziei de cuvinte, demitizarea frazologiei, sfîșierea cortinei de vorbe și de false principii în care se drapează incompetențe și tieșăloșii, dacă, repet, spectacolul nu ne dezvăluie semnificația satirei, reținând doar situația scenică, rămînem cu impresia că asistăm la o interminabilă și obositore ședință despre gustul cumpărătorilor privind portjartierele și alte detalii vestimentare de ordin intîu. Așa cum s-a și înțipat. Au încercat să schiteze tipuri Mircea Hindoreanu, Constantin Stănescu, Nae Floca-Acileni, izbutind, în ceea ce-i privește, să dea personajelor consistență comică, particularități tipologice, chiar haz. Nu e destul. Ideea spectacolului nu există, scheciurile s-au risipit și *Cuibul* a rămas un spectacol neessențial pentru Teatrul din Sibiu și periferic în stagiune, deși a introdus în repertoriu un text original valoros.

M. I.

TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE

VASILE LUCACIU de Dan Tărichilă

Data premierei : 16 noiembrie 1978.
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia
fia : DRAGOȘ GEORGESCU.
Distribuția : ION SĂSĂRAN (Vasile
Lucaciu) ; MAGDALENA CERNAT
(Paulina) ; VIRGIL FĂTU (Mihai) ;
TEOFIL TURTURICA (Tudor) ; AU-
REL MAZILU (Szabo Arpad) ;
GHEORGHE LAZAROVICI (Dejimutu-
tol) ; RADU DIMITRIU (Paznicul) ;
VASILE CONSTANTINESCU (Badea
Cîrțan) ; MIRCEA GRAUR (Funcționarul) ;
SIMON SALCA (Judecătorul) ;
IOAN NAGY (Jandarmul).



Vasile Constantinescu și Ion Săsăran

Viața lui Vasile Lucaciu, memorandistul, e cunoscută aproape oricărui român ardelean, cunoscută nu mai puțin și celor do dinoace de muști. Acest preot de țară nu a fost șeful mișcării revendicative a memorandiştilor, dar a fost înima ei. Simbol al demnitatei naționale, el era iubit de mulți înmece celor de un neam cu el și admirat de adversari politici. Ca îndreptățire, neîntrecutul portretist care a fost Nicolae Iorga prelungește trăsăturile portretului fizic pe care îl face, în lumina valorilor spirituale, căci toate documentele rămase vorbesc despre un om ce unea pasiunea luptătorului politic pentru drepturi naționale și sociale cu blindetea și înțelepciunea cărturaru lui, tot atât de calități care au stat la baza formării unui caracter iare, făcut pentru luptă deschisă a ideilor și a argumentelor și pentru rezistență fizică și morală în fața opresiunii austro-ungare. A avut norocul să aibă și o soție demnă să-i stea alături, sprijin în viață de privațiuni și lipsuri, prin care și-a plătit alegerea drumului.

Dan Tărichilă a situat în centrul dramei sale toamna comununa sufletească dintre soț și soție (atestată documentar), dar construcția portretului lui Vasile Lucaciu mai lastă de dorit. Intenția autorului a fost să contopescă părintele sufletește și tribunul național, dar situațiile dramatice găsite sunt exterioare. Prea multe vizite și vizitatori ne reamintesc că Vasile Lucaciu este un erou. Lăsurul acesta il cunoaștem de mult; el ar fi trebuit să reiasă cu deosebire din fapte, căci drama este acțiune și nu vorbire despre acțiune.

Față de această scădere în planul situațiilor dramatice, regizorul Ioan Ieremia a procedat înțelept, dând spectacolului o mișcare de ceremonial. La aceasta participă și decorul lui Dragoș Georgeșcu — emblematic — rezolvind alternarea de scene (la inchisoare-acasă) cu două elemente de decor ingenioase și, totodată, profund semnificative. Zidurile celulei în care este internat eroul sunt aripile cu luciri de plumb ale unei uriașe acvilă bicofale. Casa și biserică sunt reprezentate — tot simbolice — într-un singur element de decor, care, după cum este intors spre spectator, este cind o poartă țărănească, cu pălimari și acoperis, cind o ușă de altar, altar al neamului, altar politic! căci pictura de pe timplă ni-l arată pe Mihai Viteazul pe col alb, alt simbol al unității tuturor țărilor românești.

In rolul lui Vasile Lucaciu, Ion Săsăran a avut de înfruntat, unicori, retorismul replicii. El a rousit, în parte, să-l depășească printr-un joc reținut, sobru (poate, cam studiat), cu o voce caldă și atitudini pline de bună-cuvîntă și blindețe. Crezul patriotic îl rostește interiorizat — din păcate, nu întotdeauna — și noi suntem nu atât aprinderea revoltei, cât țaria credinței aceluia ce slujește idealului politic național. Magdalena Cernat, în rolul Paulinei, are unele momente de dramaticism, dar într-un registru interpretativ minor. Dintre celelalte personaje, se distinge Badea Cîrțan, de o masivă jovalitate, în interpretarea lui Vasile Constantinescu.

Constantin Radu Maria

**TEATRUL DE STAT
DIN ORADEA
—SECȚIA ROMÂNĂ**

INIMA

de Mircea Bradu

Mai bogată în fapte, piesa lui Mircea Bradu, *Inima*, reușește să ne transpună în miezul unui conflict între înalții funcționari ai administrației maghiare și luptătorul pentru edificare națională Vasile Lucaciu. Din păcate, și aici, memorandumul ne apare izolat, fără tovarăși săi de luptă. Autorul poate să renunțe la unele personaje episodicice, ca Bacița, Maria, Aschenzi sau Rouquette, și chiar la altele generos înzestrate cu replici, precum Lorenzo — un fel de *raisonneur* (pentru cine?) —, personaje care nu contribuie cu nimic la dezvoltarea acțiunii dramatice. În locul lor puteau să apară alți cijiva memoranți. Așa, spectatorul, dacă nu cunoaște ampla activitate a Partidului Național din Transilvania, poate să rămână cu impresia că întreg Imperiul Austro-Ungar s-a lăsat intimidață de acțiunea unui popor și a editoria săteni. Desigur, referințe se fac, dar nu e de ajuns. Eam cerut aceasta lui Mircea Bradu, tocmai pentru că el a utilizat mai mult documentul și a încercat să încheie, totuși, o acțiune dramatică ce ne impune cîteva caractere. Acestea, de fapt, sunt și cele noi bine interpretate.

Să începem cu Vasile Lucaciu : Liviu Rozoreacă, excelent — siluetă nervoasă, natură de luptător cu arma cînvîntului, de-abia stăpîndu-și pasiunea politică, frazind, mai întîi, egal, calm și sfîrșind în izbucuri vehemente, cu repezișuri și tonalități acute, penetrante. În compoziția sa, Liviu Rozoreacă nu ne mai aduce aminte de preot, ci de revoluționarul ce se exprimă de la tribună. Jean Sândulescu (Ministrul) e o apariție impunătoare, cu gesturi studiate, de demnitar imperial. Grosolană și disprețul personajului pen-

Liviu Rozoreacă, Jean Sândulescu și Simona Constantinescu



Data premierii : **24 martie 1979.**
Regia : **ALEXANDRU COLPACCI.**
Scenografia : **ROMULUS PENEŞ.** Co-
stumele : **MARIA HATEGANU.**

Distribuția : **JEAN SÂNDULESCU** (Ministrul) ; **EUGEN HARIZOMENOV** (Verböczy) ; **ION MIINEA** (Szabó) ; **LIVIU ROZOREACĂ** (Vasile Lucaciu) ; **MIRCEA CONSTANTINESCU** (Lorenzo) ; **CRISTINA SCHIOPU** (Maria) ; **EUGEN TUGULEA** (Mera) ; **ANCA MIERE-CHIRILĂ** (Bacița) ; **DARKO ISTVÁN** (János) ; **SIMONA CONSTANTINESCU** (Paulina) ; **RADU VAIDA** (Rouquette) ; **MARCEL SEGARCEANU** (Procurorul Cserna) ; **ION MARTIN,** **TECSÍ SÁNDOR** (Președintele) ; **ION ABRUDAN** (Gáborffy) ; **LAURIAN JIVAN** (Troyai) ; **NICOLAE BAROSAN** (Aschenzi) ; **NICOLAE TOMA** (Contele) ; **MARCEL POPA** (Wallner) ; **ALLA TAUTU, GRIG SCHITCU** (Ju-
decători).

tru toți ei ce depind de puterea sa, actorul le face vădite prin gesturi lipsite de orice esihioe. Demnitatea îa repede chipul grandumaniei Szabo — episcopul român trădător —, interpretat de Ion Miinea, căruia i-am mai reproșat și cu altă ocazie teatralitatea (voce și mișcare), nu este decât solemn — gama personajului este, însă, mai largă, de la plecăinile slujbasului supus, pînă la frică, de la atitudinea solemnă, de înalt prelat, la furile ierarice ale celui ce-și vede luncarea și cădere.

Prezentele notabile rămîn : Eugen Tugulea — Mera, invățător tăran, simplu și dirz ; Simona Constantinescu — Paulina, cu unele momente de patetism retinut ; Laurian Jivan — Troyai, caricată figură de bacuninist ; Nicolae Toma — Contele, un tip pitoreșc de hoț ; Eugen Harizomenov — Verböczy, siluetă teapănă de militar excentrant, realizată în roluri, totuși, prea sugar creionate.

În ciuda deficiențelor de construcție, spectacolul are unitate și relief compozitional, mișcarea scenică are ritm și nerv, interesul spectatorului fiind continuu solicitat de scene ce nu trenează o elipsă, intrătîi simțul acordării timpului real cu timpul scenei și are acest talent regizorul care e Alexandru Colpacci. Spațiul scenei urează în pantă, dînd impresia unei prelungiri ca-n oglindă, arătindu-ne, pe rînd, un cabinet ministerial ; cu birou greu, florentin, și cu uși închise în structuri de ostentație greco-egiptene ; interiorul unei biserici — pamouri vesel pictate cu scenele biblice cunoscute, precum cea a cărărilor păcătoșilor în iad ; un tribunal cu foarte înalte tribune judecătorescă ; o înebișoare cu pricinuri largi — decoruri semnante de Romulus Peneș.

C. R. M.

OBSEZIA

de Ștefan Berciu

**Data premierei : 16 iunie 1979.
Regia : CONSTANTIN DICU. Scenografia : VALERIA STOLERU.**

Distribuția : SEBASTIAN COMĂNICI (Ion Pleavă) ; JEAN MAYDICK (Radu Gorun) ; ELENA LIGI (Ana Sipoș) ; MIHAI PAUNESCU (Dan Bora) ; BORIS PEREVOZNIC (Ene Faur) ; CONSTANTIN MĂRU (Telu Volten) ; DORU BUZEA (Judecătorul) ; GHEORGHE SIMIONICĂ (Sentinela).

Trebuie spus că Ștefan Berciu ocupă, în contextul serișului dramatic românesc contemporan, o poziție unică : orișt ar părea de cîndat, este singurul care oferit scenei, cu consecvență, de două decenii incoace, lucruri cu tematică polițistă. Că e vorba despre comedii sau tragedii, piese „psiho” sau „pseudo” polițiste, acurate în epoca de dinainte sau de după 23 August 1944, datele problemei rămîn aceleași, ele justifică admirarea și, de ce n-am spune-o, chiar recunoștința noastră. E ceea să ignori prejudecățile și să-ți aperi fanatic reduta literaturii-tale-cea-de-toate-zilele.

Ultima piesă a lui Ștefan Berciu (a cîmprezecea din cariera sa teatrală și, totodată, a patra care î se montează pe scena botoșaneană), *Obsesia* — publicată chiar în paginile acestei reviste — ar trebui discutată sub semnul cuvintelor lui Paul Morand : „Înseamnă să calomniezi genul polițist dacă îi dorești să nu alunecă în analiză ? Ce importanță mai are psihologia falsă sau arbitrară, dacă ne-a intrigat, ne-a extremitat și ne-a lăiat încordăți pînă la capăt ? Nu-i rolul său să sondeze tenebrele sufletului, ci acela de-a actiona marioneta după un desăvîrșit mecanism de ecazonnicărie”. Asadar, reproșurile care î se pot aduce textului (legate de inabila psihologizare a intrigii) vor trece în umbra recunoașterii

meritelor lui : mină sigură cu care este condus story-ul, suspensulabil construit, leitmotivul pendularii (casul, leagănul, piozru), ingenios inclus în dezvoltămint. În plus, eroii piesei caută adevărul cu o pasiune misericordioare, neliniștitioare, devorantă — zbaterea lor, firește, nerăminind sărac rezultate...

Jucată în premieră absolută la Botoșani, *Obsesia* a beneficiat de aportul a doi realizatori cunoscute de pe genericele TV : regizorul Constantin Dicu și scenografa Valeria Stoleru. Contribuție deosebit de ignorată, deși realizată într-o manieră risipită : pentru că piesa urmănd să fie preluată de către Televiziune (și, deci, decupată ad-hoc), spectacolul conține, în afară unor imagini teatrale, în general, inspirate, și detalii ce se pot desluși doar cu ajutorul camerei de lucrat vederi. Am apreciat foloarea excelentă a celerajului (vezi scenele confruntării actriței din piesă, Ana Sipoș, cu publicul) și transformarea spațiului de joacă de la prima scenă, a războiului, la următoarele. Dar n-am înțeles secvența procesului (ilogică) și ritmul inadmisibil de lent al reprezentăției.

Din distribuție, i-am remarcat pe Jean Maydick (sigur pe el, cu prestația, convinsă și pe Sebastian Comănicu (ca de obicei, expresiv, intelligent). Mi s-a parut eronat distribuitorul Elena Ligi ; iar Mihai Păunescu și Boris Perevoznic ar fi fost bine să-și nuanceze mai mult textul, evitând monotonia.

Bogdan Ulmu



Elena Ligi și Sebastian Comănicu

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

CREDINȚA de Ion Coja

Data premierei : 18 mai 1979.
Regia : CONSTANTIN DINISCHIOTU.
Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.
Distribuția : ILEANA PLOSCARU (Autorul) ; MARIA NESTOR (Ioana) ; ROMEL STĂNCIUGEL (Carol) ; EMIL BIRLADEANU (Kogălniceanu) ; JEAN IONESCU (Brătianu) ; LONGIN MÄRTOIU (Poetul) ; ANA MIRENA (Curtezana I) ; RODICA NIȚESCU (Curtezana II) ; VIORICA FAINA-BORZA (Curtezana III) ; VIOREL POPESCU (Necunoscutul) ; VASILE COJOCARU (Figurantul I) ; EMIL SASSU (Figurantul II) ; EUGEN MAZILU (Figurantul III) ; GEORGE STANCU (Tărâmul) ; CONSTANTIN DUICU (Oficerul) ; LUCIAN IANCU (C. A. Rosetti) ; TITUS GURGULESCU (Candidat) ; IOSIF BUBBAS (Maiorescu) ; ION ANDREI (Ghica) ; VIOREL BALTAG (Băruștiu) ; FLORIAN STAVAR (Carp) ; VIRGIL ANDRIESCU (Bismarck). În alte roluri : GHEORGHE ENACHE și MINODORA CONDUR.

Așteptat cu nerăbdare, spectacolul *Credința* — prezentat în premieră la Constanța, poate și (sau în primul rînd) pentru că dramaturgul (universitar la catedra de lingvistică a Facultății de limbă și literatură română din București) este constanțean, adică născut la Constanța, în ciuda frumoaselor cuvinte din caietul-program, a splendidei prefețe semnate de Laurențiu Fulga, a minunatelor argumente ale secretarului literar și ale directorului de scenă, în ciuda chiar a sincerei noastre convingerii că scriitorul Ion Coja, după un volum de teatru și un roman, amândouă publicate la „Cartea românească”, este nu un oarecare scriitorăș, ci un membru al valo-roasei promoții pe care cei născuți imediat după 1940 au impus-o și o impun încă — că bine, în ciuda tuturor acestor premise favorabile, spectacolul *Credința* a fost, în scara aceea a premieriei, o deziluzie completă : și

în ce-l privește pe Ion Coja, și în ce-l privește pe Const. Dinischiotu și chiar în ce privește Teatrul Dramatic din Constanța, ai cărui merituosi actori au putut simți, fără să aibă vreo vină, răceala publicului.

Un spectacol ratat, care ne nedumerescă. Pentru că Ion Coja este un talent care nu trebuie să și asume riscul de a apărea în public cu un text atât de lipsit de substanță dramaturgică. Pentru că regizorul Const. Dinischiotu este un practician recunoscut în rîndul scriitorilor ca unul dintre acei oameni de teatru care au un respect funciar față de opera serioasă, arătindu-se, de cele mai multe ori, apărătorul vizionului celui care să strădui să dea la lumină textul, neavând, adică, veleități de co-autor, sau, cum se prea obișnuiește, nefăind tentative de a impune neapărat o vizionare proprie, opusă.

Greșeala dintii a lui Ion Coja pornește din construcția bibridă a piesei. Personaje din epoci distinute (din secolul trecut și din zilele noastre) se întâlnesc pe scenă, anulind bariera timpului, pentru a discuta și a repuna în altă lumină istoria românilor, în adevărată ei lumină, o excelentă idee dramaturgică, o idee pe care Coja ar fi putut s-o ducă pînă la capăt cu succes ; dar, întă că dialogul dintre cei de azi și cei de altădată (nu pot spune că Brătianu sau Carol de Hohenzollern au trăit ieri) are loc prin citate patetice, într-adevăr poenatice, într-adevăr plăcute, dacă ar fi apărător unui montaj literar cu temă patriotică, dar sufocante într-o piesă care se vrea dramaturgio a secolului XX. Greu, dacă nu imposibil, de realizat ironia unei replici, cind este precedată de un antologic fragment dintr-o vibrantă cuvintare a patriotului revoluționar Rosetti.

Caracterul bibrid al compozиiei a fost subliniat cu prea multă servosare de direcția de scenă. Contînd, poate, pe sâptămăna că ideile piesei anunțau un spectacol demn de Festivalul de teatru politic, Const. Dinischiotu a pus accentul nu pe intrigă, totuși, interesantă, ci pe rostirile poetizante ale personajelor din secolul trecut. Partea de „montaj literar” a învins scenele de teatru veritabil (și teatru veritabil e întregă parte cu Bismarck), impresia generală — după ce am fost întâmpinați și de muzica de epocă din filmul lui Paul Anghel despre Războiul de Independență de la 1877 — fiind de serbare, și nu de dezbatere dramaturgică. Înfruntarea do-

idei, conflictul puternic la care ne invită, în principiu, orice spectacol de teatru politic, au trecut în umbra solemnului, a oedi.

Iucările în roluri, actorii — chiar atunci când nu au căzut în cursa patetismului, înțină de regie — nu au putut impresiona pe măsura posibilităților lor de expresie. Ba, pu-

nind „sare pe rană”, Longin Mărtin a fost un poet atât de nepot în ton, mimică și pantomimă, încit — ne pare rău să spunem — nici montajul literar (dacă spectacolul intră în această specie) nu-a strălucit.

Paul Tutungiu

TEATRUL MIC

NU SÎNT TURNUL EIFFEL

de Ecaterina Oproiu

Data premierii : 6 iunie 1979.
Regia : CĂTĂLINA BUZOIANU. De-
corurile : ANDREI BOTIL. Costumele :
LIANA MANTOC. Coregrafie : COR-
NEL PATRICIU. Muzica : ION CRISTI-
NOIU și MIHAI DUMBRĂVĂ. Textele
cîntecelor : ECATERINA OPROIU și
MIHAI DUMBRĂVĂ.

Distribuția : STEFAN IORDACHE
(El) ; CARMEN GALIN (Ea) ; LEO-
POLDINA BĂLANUȚĂ (Femeia cu
ouă) ; MITICA POPESCU (Bătrînul
domn) ; MONICA GHIUȚA (Manjă) ;
ILEANA DUNAREANU (Tantă) ;
NICOLAE ILIESCU, DAN CONDUR-
RACHE (Prezentatori) ; SORIN ME-
DELENI (Cupidon) ; PAPIU PAN-
DURU (Tudorietă) ; ELENA POP
(Silvină) ; MIȘU DINVALE (El) ; IOA-
NA PAVELESCU (Ea) ; PETRE MO-
BARU, DOINA FAGĂDARU, ANDI
ȘTEFĂNESCU, LUCIAN MUSCUREL,
ANGELA IOAN (Poporeni) ; ANDREI
MÜLLER (Pianistul).

Montarea *Nu sunt Turnul Eiffel*, vîșnită din clopotul entuziasmului colectiv al trupei de la Mic, din frenzia jocului teatral, este atât de viaică și de strălucitoare, încit primirea formidabilă pe care î-o face publicul e perfect justificată. Luată de șuvoi, declar că nu mă pot sustrage eu-

forice generale și admit, împreună cu personajul Femeii cu ouă : „Toate se poate, domnișoară, cu semne sau fără semne!“.

Se poate, în primul rînd, că o operă dramatică să treacă de pe un tărîm artistic pe altul fără să-și piardă coezunțea. Cu semnele talentului, inteligenței, lucidității, intuiției, Ecaterina Oproiu a împrinat serierii sale o mișcare de translație dinspre genul dramatic către musical, păstrîndu-i originalitatea și larmecul. Este aceasta o performanță? Fără îndoială că da. Totuși, odată făcut primul efort de „răcire“, în direcția analizei, vom recunoaște că nu dis-

Carmen Galin și Stefan Iordache





...Toată lumea ride, cintă și dansează

locarea, demontarea și remontarea, nici prelucrarea liberă (prin împrospătare cu aluzii și poante la zi, bine articulate pe armătura suplă), ca operații de tehnică dramatică și teatrală, în sine, produc această surpriză și do încântare — căci asemenea încercări s-au mai făcut (chiar la noi, *Pălăria florentină* și *Au fost odată două orfeline* sunt două reușite neîndoilenice). De ce, atunci, atâtă entuziasm pentru *Nu sint Turnul Eiffel*?

Răspunsul poate doscumpăni, într-atât e de simplu: radiația spectacolului nu se datorează, cum s-ar crede, atraktivității potădoabelor, ingeniozității mijloacelor, ci insuși miezului fierbințe al ideii. Ecaterina Oproiu face o demonstrație cu valoare de simbol, pătrunzând triumfal în arena divertismentului cu un subiect actual, dramatic, pulsind de adevăr de viață și avind spațiu de rezonanță în existența spectatorului contemporan. Tinerii eroi trăiesc patetic și curajoș „clips ce le e dată” și, în același timp, se raportează la un ideal moral, indură presiunea uriașă a timpului care trece și eroziunea pe care o produce întrebările ce nu-și

dobindesc niciodată răspunsul definitiv. Fiește, acestea erau calități ale scrierii originare; dar am constatat cu bucurie că valul imaginilor mișcătoare, cascada metaforelor, torrentul găselnișelor scenice, proprii muzicalului, nu încăcă nuanțele fine ale dialecticii „căutării fericirii”; cintat și dansat, sentimentul rămâne viu și liber: exaltare, speranță, elan creator, șovșială, deznaidejde...

Apariția unui nou personaj principal, Femeia cu ouă, de care pomeneam, forțează puțin articulațiile; relația subtilă dintre El și Ea suportă mai greu interferența acestor note de neaosism, oarecum străină atmosferei. Dar, în ultimă instanță, faptul că acest personaj robust, tonic, purător de cuvint al înțelepciunii populare, se încadrează sau nu perfect în structura edificiului dramatic-muzical-coregrafic rămâne secundar. Important e că avem de-a face cu o operă de sine stătătoare, o partitură lirică și gravă, în care versurile cîntecelor, cupletele, chiar scheciurile încastrate fac corp comun, componente artistice din serii diverse se absorb reciproc, într-un produs artistic de calitate care satisfacă o nevoie reală a

publicului, înnobilindu-i desfășarea printr-un aminteitor, printre-o undă de tulburare.

Sub semnul inspirației, la rîndul lor, cei doi compozitori, Ion Cristoiu și Mihai Dumbravă, au demonstrat că se poate compune „muzică ușoară” nu numai sprintenă, voioasă, ci și, cu inflexiuni meditative, cu accente ironice. E drept, la un moment dat, din pricina prea multelor șlagăre care repetă motivul melodie, reprezentarea dă, totuși, sensul de oboselă. Multă fantezie coregrafică dovedește și Cornel Patrichi; unele momente dansate traduc foarte expresiv intențiile autoarei.

Factor esențial într-o asemenea montare, decorul lui Andrei Both creează necesara iluzie de fast. Scenă, în sensul bun, este cadrul monumental, din panouri acoperite cu stanișor gofrat, cu reflexele lor de ape argintii, în contrast cu podeaua neagră lustruită. Dar construcția centrală — modulul simbolizând viitoarele „case solare” pe care le viscază eroul, dar și Turnul Eiffel — precum și labirintul de plastică care înaintează greoi în scenă, își său părăsătă inadecvate. În schimb, foarte frumoase, rafinate, sunt costumele, concepute de Diana Mantoe.

Stimulați de textul generos și efervescent, precum și de libertatea practică nelimitată pe care le-o oferă formula de spectacol, actorii trăiesc cei dintii starea de euforie de care ne contaminează. Toată lumea zboară. Toată lumea ride, cintă și dansează. Toată lumea participă la acest turnir al fanteziei, firește, în frunte cu regizoarea, Cătălina Buzoianu, a cărei binecunoscută putere de invenție teatrală a fost zăgăzuită doar de nevoie de a-și supune soluțiile scenice filtru lui unui principiu de imitare.

Stelele montării sunt Stefan Iordache și Carmen Galin: seducție, temperament, mobilitate spirituală și poftă de joc, dulce râs-

făt și autopersiflare acrișoară — cuplul trece prin toate genurile și speciile teatrale, în toate gamele și registrele comicului și dramatiștilor, nu numai execuțind un slalom printre modalități de expresie, ci și parcurgind un itinerarul al trăirilor și al cunoașterii, între apoteoză sentimentală și dobidirea experienței. Cu forță dramatică a Leopoldinei Bălănuță, cu suful ei comic, cu autenticitatea ei omenească. Femeia cu ouă devine aproape o săptă reală, cucerindu-și loc în memoria noastră afectivă, în ciuda integrării ceva mai anevoiease a personajului în spectacol. Mitica Popescu, sigur pe unele sale profesionale, și-a zeflemit cu plăcere personajul, bătrînul cu fixații retro și cu absurde, anamericice pretenții. O zonă de farnec senin, grăios, lunatic, se instalează în jurul lui Sorin Medeleni (Cupidon). Strengari simpatici. Dan Condurache și Nicodae Hiescu, în roluri de prezentatori, fac cu ochiul și trimit bezele publicului, într-o amuzantă parodie a figurii „cavalierului”, costumat în frac și cu joben. Cele două ilustre „fițe”, Manj și Tanță, au o trăsnițoare intrare în scenă și sunt jucate sprințar de Monica Ghiuță și Illeana Dumărcanu. Papil Panduru și Elena Pop — două compozitii expressive, cu surprinzător efect satiric. La rîndul lor, Mișu Dînvale, Petre Moraru, Lucian Museurel, Andi Ștefănescu, Ioana Pavălescu și Doina Făgădaru s-au încadrat cu precizie ritmului echipei, reprezentând fiecare o roțiță, avându-și rostul său, într-un mecanism scenic foarte bine pus la punct.

Așadar, „toate se poate, dragă domnișoară...”. Inclusiv, un musical contemporan excelent!

Valeria Ducea

SPECTACOLE PENTRU COPII

TEATRUL „ION CREANGĂ”

■ ALBĂ CA ZĂPADA ȘI CEI ȘAPTE PITICI

versiune scenică
de Ioan Roman
după Frații Grimm

Spre sfîrșitul stagiu și la început de vacanță școlară, Teatrul „Ion Creangă” ne-a lăsat o plăcută surpriză, invitându-ne să

vedem Albă ca Zăpada și cei șapte pitici, unul dintre cele mai frumoase basme pe care le datorăm fraților Grimm, basm ce ar trebui să figureze în repertoriul permanent al unui teatru pentru copii. Versiunea scenică propusă de această dată — comedie muzicală, text de Ioan Roman, muzică de Vasile Menzel — respectă filul narrativ al povestii, istoriaște conștiințios, dar destul de impersonal, peripețiile frumoase fiice de împărat. Pe drumul dintre pagina de carte și scenă s-a pierdut din grătie și din umor, din transparența și robustețea cuvintului, din amestecul de ireal și concret, din tot ceea ce face farnecul, nealterat în timp, al literaturii fraților Grimm.

Data premierei : 17 iunie 1979.
Regia : ILEANA CIRSTEANU. Scenografia : DANA LAZANU. Muzica : VASILE MENZEL.

Distribuția : FLORINA LUICAN (Albă ca Zăpada) ; HORIA BENEÀ (Voinicosul) ; GHIL. VRINCEANU (Speriosul) ; GHIL. TOMESCU (Somnisorul) ; MIRCEA MUȘATESCU (Mofturosul) ; VASILE MENZEL, STEFAN NAGHII (Istețilă) ; FLORIN ZĂNCESCU (Bilbiilă) ; MARIUS ROLEA (Uiticilă) ; MONICA ROMAN (Împărăteasa cea bună) ; SIBYLLA OARCEA (Împărăteasa cea rea) ; ION GH. ARCUDEANU (Printul Noroc) ; ION ENACHE (Vinătorul) ; MIHAI CONSTANTINESCU (Străjerul) ; GENOVEVA PREDA (Ursulică) ; TUDOR HEICA (Bursucilă).

În regia artistică a Ilenei Cîrstea, spectacolul Teatrului „Ion Creangă” demonstrează o oarecare onestitate profesională și... cum atât. Montarea degajă o voiose ciuminte, e plasată în niște limite bine stabilite, are un ritm egal (nu prea lent, nu prea rapid), și, în general, dă senzația unei serbări, desfășurate în prezența și din inițiativa vigilent-binevoitoare a părinților și a profesorilor.

În această versiune, Albei ca Zăpada î se cere doar să fie naivă și blindă, ceea ce Florina Luiican îzbutește, și, poate, nu e vina actriței dacă prezența ei în scenă nu se reține. Mai pregnant e conturat personajul realizat de Sibylla Oareea, cu tot handicapul unei partituri deloc inspirate, cu versuri ce pot fi bănuite de intenții pauodie: „E moartă, e moartă / Alba este moartă / Ah ce dulce soartă / Alba este moartă”. Foarte bun este rolul creat de Genoveva Preda, cu un farmec și accente umoristice pe care le-am și dorit definiatorii pentru întregul spectacol. Nediferențiați, pînă la identificare, nisau părut piticii, dintre care poate fi remarcat doar cel interpretat de Mireea Mușatescu. În rest, Împărăteasa cea bună (Monica Roman) cintă, suspină și se înteapă la deget cu multă rîvnă, Printul Noroc (Ion Gh. Arcudcanu) zîmbeste și iubeste neîntrerupt, dar și destul de neconvincător. Vinătorul (Ion Enache) și Străjerul (Mihai Constantinescu) își îndeplinesc îndatoririle de slujitorii împărătești și pe acelea de actori, fără cusururi și fără entuziasm. Ar mai fi de amintit Tudor Heica (Bursucilă), care se străduiește să fie caraghios (nu să aibă umor) și, adesea, reușește.

■ ... **ȘI CU DANIELA, ZECE!**

versuri de
Victor Tulbure
adaptare scenică de
Andrei Brădeanu

Data premierei : 24 iunie 1979.
Regia : ANDREI BRĂDEANU. Scenografia : ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Miscarea scenică : prof. LIA PETRESCU. Coregrafie : prof. MAGDALENA BĂLAN. Aranjamentele muzicale : GELU SOLOMONESCU.

Interpretează DANIELA ANENCOV și un grup de copii de la Casa centrală a pionierilor și șoimilor patriei.

Dacă se poate vorbi despre actori cu o voiajă specială pentru teatrul de copii – și, indiscutabil, se poate vorbi – numele Danieliei Anencov se cuvine neapărat menționat. Observația este confirmată, o dată în plus, de spectacolul-recital „...Și cu Daniela, zece!”, adaptare scenică de Andrei Brădeanu (autor și al regiei), după versurile din volumul „Zeciada” de Victor Tulbure. Împreună cu un grup de fetișe-gimnaste de la Casa centrală a pionierilor și șoimilor patriei, actrița figurează cu haz și veră aventurile giștelor, pisoielor, măgărușilor, ieziilor și ale celorlați care, asomenea celor zece negri mititei, pleacă în curioasă expediție pentru descoperirea lumii, rătăciindu-se ori abandonând pe rînd „mareea aventură”, conform stiutului refren „și-au rămas doar nonă”, „și-au rămas doar opt” și.m.d. Pe o structură narrativă fixă, repetată de zece ori, cu diferite animale ca eroi ai aceliei povești, Daniela și partenerele ei reușesc un spectacol de fantezie și ritm, sfîrșind din primul moment interesul publicului și menținîndu-l pe parcursul întregii reprezentații. Actrița îi cunoaște bine pe micuții spectatori, știe că o condiție importantă a reușitei este să-i considere parteneri de joc, să le solicite permanent colaborarea ; copiii răspund cu entuziasm și cu generozitate, intrînd în poveste cu credință și conștiințio-

zitate, ciuțind cu actorii, aplaudând în ritm cind li se pare necesar. Desigur, din exces de zel, se întimplă „să și depășească atribuțile”, să-i susțe, de pildă, Danielei răspunsul exact la versul lui Prévert „Dar să sprezice și eu să sprezice oare cit or fi făcind?”, ori să caute cu inversare, într-un colț al sălii, pasărea-liră, pe care actriția a arătat-o cu un gest vag, recitind, în prologul spectacolului, „Ora de dietare”. Acestea nu sunt însă

„accidente”, ci momentele minunate ale unui spectacol pentru copii, în care comunicarea se stabilește spontan și trainic; este meritul atracției acela de a face ca o sală întregă să vadă ceea ce nu este decât un vers frumos, este meritul ei că spectatorii o urmează cu convingere și bucurie a jocului.

Cristina Dumitrescu

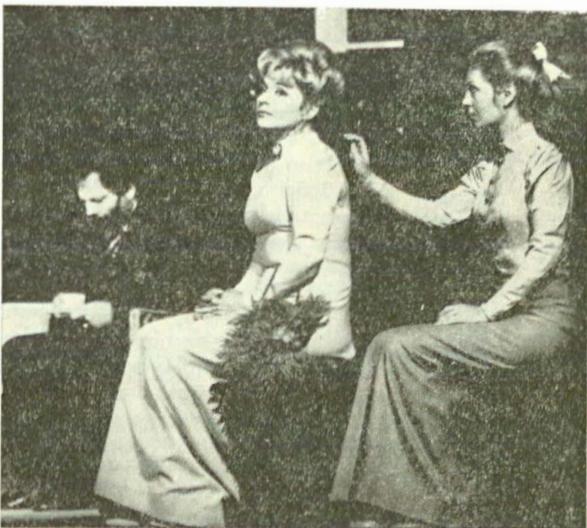
ALTE PREMIERE

TEATRUL DE COMEDIE

LIVADA DE VIȘIN

de A. P. Cehov

Data premierei : 19 mai 1979.
Regia : LUCIAN GIURCHESCU.
Scenografia : ION POPESCU UDRIȘTE.
Versiunea românească : ANA SULTEANU și LUCIAN GIURCHESCU.
Distribuția : VASILICA TASTAMAN (Baronvlaina) ; ANCA PANDREA (Ania) ; MELANIA CIRJE (Varia) ; STEFAN TAPALAGĂ (Gaev) ; CONSTANTIN BALTĂREȚU (Lopahin) ; GEORGE MHLĀITÀ (Trofimov) ; AUREL GIURUMIA (Simeonov-Pișcik) ; SANDA TOMA (Charlotta Ivanovna) ; VALENTIN PLĂTĂREANU (Epiphodov) ; IARINA DEMIAN (Dunișa) ; MIRCEA ȘEPTILICI (Firs) ; SORIN GHEORGHIU (Iașa) ; EUGEN RACOTI (Un trecător) ; CANDID STOICA (Şeful gării) ; CONSTANTIN VINTILĂ (Un funcționar de la poștă) ; VIOLETA BERBIUC (O invitată).



Constantin Baltărețu, Vasilica Tastaman și Anca Pandrea.

noțiuni nediferențiate ca cel din firma „Librăria noastră”. Care „clasică” (cind patimășii românciei, ca Hugo sau Hasdeu, sunt astăzi „clasică”), și cind entare sorbonard și-a luat drept subiect de teză de doctorat dadaismul și, mai ales, care „noi” și care „nostru”? Iată, de pildă, Cehov și piesele sale. Iviți, chiar în patria marelui scriitor, ca un fel de reacție la o prea totală, adeșorii silnică, anexare a sa la un anumit sistem de valori și de dogme, „cehovismul” a devenit, la rindul său, un fel de dogmă, fiecare cuvînt său, mai ales, fiecare pauză fiind astfel rostit sau astfel tăcută încît să semnifice, cumiva, altceva, contemporan cu

„Clasicii de lingă noi”; „Nicolae Filimon (sau Napoleon, sau Tutankamon), contemporanul nostru”, iată o formulă care, chiar dacă a putut avea un înțeles, bîntuire, de la o vreme, vehiculind același conglomerat de

„noi”, care altminteri... Lucian Giureșeu își permite azi o nouă lectură, o lectură genună; plecind direct de la text și rezumat pe o nesuntință incidentă, el ne restituie, proaspăt și aproape surprinzător, un Cehov cum aproape nu ni-l mai imaginam. Sugestia universului concentraționar trimisă la Kafka sau la Străbergs, ea a absurdului, prefigurîndu-l pe Ionesco, au fost, astfel, și ele, restituite adevaratelor lor dimensiuni. Livada de vișini, leagân al copilăriei mai multor generații de Ranevski, e — consecință a unui îndulcire dolefă far niente a tot atâtca generații — vîndută și tăiată. Simbol și reprezentare pe plan material — un fel de totum — a înusit suflul lui proprietarului ei, livada e distrusă. Spre deosebire, însă, de ceea ce se întâmplă în „Portretul lui Dorian Gray” sau în „Pielea de sagă”, distringerea ei nu determină, în chip tragic, pioarea Ranevskăi însăși și a lor sū: tăierea vișinilor le lăcreză auzul, dar durerea această, de obicei cu rol stimulator, de zdruncinare și aducere la realitate a simțurilor toropite de o fericire iluzorie, n-o atinge pe suava Liubov Andreievna, căreia nici prin cap nu-i trece să se spânzure de unul din tre copaci, precum eroul lui Girleanu din „Nucul lui Odobac”: ea fișă stringe bagajele și — laissez faire, laissez passer — pleacă frumusel la Paris. Un asomeniu act de violență nu-s-ar fi putut produce nu numai fiindcă e vorba, dragă doamne, de o comedie, și nu numai pentru că ideea de violență e complet străină spiritului cehovian, ei și pentru că deasupra tuturor, inclusiv deasupra bătrânosului „veșnic student” Trofimov, inclusiv deasupra energicului Păturică-Lopahin, incapabil, pînă în ultima clipă, să ceară mină femeii pe care o iubește și căreia îi e drag, deasupra întregii „livezi” plutește un duh de superba, inconștientă apatie aristocratică de „fin de siècle”, care, însă, n-are nimic comun nici cu tragicul, nici cu dimensiunile abisale.

Ca și colegul său de generație Guy de Maupassant (și murind — e drept, nu nebun — ca și acesta, sub patruzei și cinci de ani), ca și (e drept, pe altă scară de valorii) Girleanu sau Nien Gane ai noștri, Cehov a fost cu deosebire impresionat de dramoletele micilor boieri de țară („hobereaux” le zice francezul), mai mult sau mai puțin seăpătați, care ar rămine uimiți vîzând staturile de epopee socială și națională la care s-au ajuns de cînd au devenit contemporanii „noștri”.

Frumoasă și eleganță în rochile ei „de la Paris”, Vasilica Tastaman (Liubov Andreievna) a intruchipat cu grație și farimee acea

dulce sensibilitate pe plan ideal, dublată de o perfectă indiferență la „fleaurile” lumii acesei. Constantin Băltărețu (Lopahin) nu-a fost deloc „reprezentantul unei clase în ascensiune”, ci un bîet om căruia pare că nu-i vine să crede că a ajuns ce a ajuns — o anume timiditate funciară a fost cu succes sugerată mai ales în scena ratapei peșteri a Variei; mai vital decît el nî-a părut, în ciuda simpaticei sale matofeli, Aurel Gîrرمia (Simeonov-Pișcik). Mult sinț al măsurii, deopotrivă distins și nerod, a pus Stefan Tapalagă în Gaev, precum și, în misericordile sale de o servilă rotunjime, fosilată parcată pe lingă zid, Valentin Plătăreanu (Ephodov). O bună ingenuă a fost Anca Pandrea (Ania) și o inteligentă gîscușită sentimentală, Iarina Demian (Dunișa), în vreme ce Melania Cirje (Varia) a păsit cu seninătate pragul spre statul de fată bătrînă. Convingător nî-a părut, în rolul său de ineficient raisonneur, George Mihailă (Trofimov); Sorin Gheorghiu (Iașă) nu-a sugerat cu subtilitate (posibila) idee a unei ceva mai strinse legături afective cu stăpîna lui. În alte roluri: Eugen Racoți (Un treător), Candid Stoica (Şeful gării), Constantin Vintilă (Un funcționar de la poștă), Violeta Borbincă (O invitată). Am lăsat dinadins la urmă, în acest memorabil spectacol, pe Sanda Toma (Charlotta Ivanovna), excelentă în scenele de comedie bñsfă, executate cu caligrafie clovnescă, și admirabilă în „saltul mortal” al crizei de depresiune, cu imediată redresare, din final, precum și pe Mircea Septilici (Fîrs), care și-a arătat încă o dată, cu o remarcabilă economie de mijloace, finalita lui clasă actoricească.

Bună, versiunea românească (Ana Suliceanu și Lucian Giureșeu), care ne-a scăpat, în sfîrșit, de barbara *Livadă cu vișini* și care a găsit (chiar dacă le-a inventat) fericele soluții pentru calambururile Charlotti și pentru unele ale textului însuși („Du-te la mînăstire, Ostelia”, și zice Lopahin Variei, ceea ce, oricum, îi sugerează altceva spectatorului român decît originalul, reproodus în toate traducerile de pînă acum, „Ohmidia” = mahmûră).

Mai puțin inspirată nî-a părut scenografia lui Ion Popescu Udrîște, cu vișinii aceia care cresc chiar în „camera copiilor”, ca să nu mai spunem că plasarea aceluia II în același decor, zisa „cameră a copiilor”, face ridicolă scena treătorului, care ar fi putut fi, în aceste condiții, fără pagubă suprimată.

Radu Albala

**TEATRUL GERMAN DE STAT
DIN TIMIȘOARA**

CONVERSАȚIE ÎN CASA VON STEIN...

de Peter Hacks

Data premierei : 28 octombrie 1978.

Regia : FRIEDRICH SCHILHA. Scenografia : JOSEF ED. KRÄMER.

**Distribuția : HELGA SANDHOF (Doamna von Stein) ; DOREL OPRO-
NESCU (Domnul von Stein).**

Prințind lista spectacolelor puse în scenă, în cei aproape 26 de ani de existență, de către Teatrul German de Stat din Timișoara, se poate constata cu ușurință preocuparea permanentă a acestui colectiv de a oferi publicului său un repertoriu numită și valoros, care să satisfacă toată posibila gamă de preferințe. Lucru nu foarte leu de realizat, dat fiind că teatrul nu-și desfășoară activitatea numai la „reședința” timișoreană, ci și într-un număr impresionant de localități, urbane și rurale, din zonă. Cu atât mai demn de laudă este, aşadar, faptul că nivelul calitativ general se menține la o anumită cotă, începând cu capitolul dramaturgie, în care predomină titlurile clasice, în majoritate cele din clasicismul german. Totodată, un procent însemnat îl alcătuiesc piesele românești, în special cele de actualitate, această din urmă categorie nefiind neglijată niciodată în ceea ce privește literatura dramatică universală. Textul ales pentru turneu în București înmănuiează oarecum, simbolice, direcțiile amintite; este un text contemporan despre un scriitor clasic.

Evocând aproape legendara poveste de dragoste dintre Goethe și Charlotte von Stein, din perspectiva eroinei („acum, o femeie bătrâna”, după cum ea însăși spune), care, în prezența absentului ei soț, deapăna amintiri despre Goethe, în absența acestuia, etern prezent, însă, în inimă ei, dramaturgul i-a oferit celebrei Lotte — și implicit, actritei interprete — șansa unui lung și bogat monolog, deopotrivă amar și spiritual, vesel și dureros.

Tinăru regizor Friedrich Schilha a accontat, în montarea sa, dimensiunea „feministă” a piesei, concentrând întreaga materie dramatică exclusiv în persoana Charlottei. El a renunțat la indicațiile autorului privind o serie de acțiuni sceneice (întrări, ieșiri, deplasări etc.) ale soțului, dealul permanente tăcut, plasându-l pe acesta cu spatele la public, nemiscat, astfel încit evenualele sale reacții să nu poată fi surprinse decât prin reflecțarea lor pe figura soției. și celălalt „personaj” masculin, prezent-absentul Goethe, își pierde materialitatea amintirii, punând apără, la un moment dat, ca o simplă ființă în Charlotte. Cu atât mai puternic, însă, va fi resimțit, în final, șocul existenței lui îndepărtate, reci, indiferente.

Toate acestea plus necesitatea obiectivă de a juca într-un spațiu foarte restrins și, practic, nediferențiat de cel rezervat publicului, au făcut ca pe umăruri interpretei să apeze o sarcină dublă : menținerea convenției teatrale, stabilită prin decor și costume, chiar dacă strict funcționale (scenografia : Josef Ed. Krämer) și, în același timp, adoptarea unei atitudini mai „fărății”, mai naturale (dar nu naturaliste), dictată tocmai de relația cu publicul. Helga Sandhof face față cu brio ambelor exigențe (mai puțin, în sensul celei de-a doua, în momentele de tulburare exteriorizată prin gesturi), pătrunzind cu finețe psihologia eroinei, treceând cu dezinvoltură de la indignare la duioșie, de la lirism la humor (remarcabile, episoadele în care reproduce diseniiile lui Goethe), invitându-i pe spectatori la o „conversație” tensionată și inteligentă.

Alice Georgescu

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

(continuare de la p. 46)
prilejul debutul pe scenă al ziaristului Dan Plătăreanu : Trei fluturi recompensă. O vom vedea la toamnă. Tot la toamnă vom vedea și spectacolul lui Mihai Manolescu, tinăru regizor care, împreună cu scenograful Tamas Anna și Nagy Arpad, pregătește premiera cu care Teatrul Național din Tîrgu Mureș,

secesi română, va deschide stagionea viitoare : Rugăciune pentru un disc-jockey de D. R. Popescu. ● După ce a lucrat două sezoane la diverse teatre din Polonia, Iulian Vișă repetă, la Sibiu, Răcenda de Marin Sorescu, ajutat fiind de scenograful Mihai Mădescu. Așteptăm să-l revedem la lucru, după experiența poloneză. ● La

Craiova, a luat sfîrșit o nouă instituție profesionistă de spectacole : Teatrul Liric. Succes ! ● A început din viață valorosul actor Ion Niculescu-Brună, artist emerit, mulți ani director al Teatrului Bacovia din Bacău. ● Printre spectatorii Teatrului „Ion Creangă” se vor număra, peste 4-5 ani, (continuare la p. 138).