

# CRONICĂ DRAMATICĂ

## *La deschiderea stagiunii*

Intr-o stimulantă atmosferă de lucru, dar și sărbătorească, stagiunea s-a inaugurat, în acest an, concertat, simultan și programatic, cu titluri din dramaturgia națională la prima față de cortină. Momentul s-a marcat clar, în consens cu activitatea creatoare generală, demonstrând efort, angajare, disciplină și entuziasm. Sub semnul griii pentru creșterea fondului dramaturgiei naționale și al valorării scrierilor noi, primul gong, pe foarte multe scene, a bătut anunțând un titlu nou. Cu acest prilej, bibliografiei existente i s-au adăugat aproape douăzeci de piese noi, în premieră absolută, datorate unor scriitori cu state mai vechi sau mai noi în serviciul teatrului — Nelu Ionescu, Al. Popescu, Radu F. Alexandru, Emil Poenaru, Ștefan Iureș, George Genoiu, Corneliu Marcu, Valentin Munteanu —, ca și unui considerabil număr de debutanți în dramaturgie: Fl. N. Năstase, Dan Plăeșu, Dem. Ionașcu și V. Mureșanu. Din conspectarea lor rezultă, neîndoios, câteva lucruri relativ pozitive: în primul rând, o lărgire a tematicii, prin prospectarea mai decisă a realităților înconjurătoare, prin explorarea obstinată a prezentului, infuzia „piritului reportericesc” și transcrierea, chiar nemediată, a datelor „de viață” având darul să revigoreze climatul piesei de actualitate, să dea autenticitate conflictelor (Se ridică ceapa, Bărbați pe extreme); restructurări compoziționale, propensiune către construcții epice, în parafraze savant-jurnalistice; personaje originale ce pot constitui modele etice și comportamentale, psihologie surprinzătoare, reprezentând rezultatul mutațiilor sociale produse în societatea noastră (Cum s-a făcut de-a rămas Catinea față bătrână); o orientare vădită către comedie (cu precădere de moravuri), perimetrul satirei fiind relativ îngust, dar, și aici, sesizându-se fenomene negative mai puțin incriminate până acum în dramaturgie: finta lor e bine prinsă în obiectiv (Semnat indeseifrabil: Mitică, Vespasian al II-lea), dar măruntă; în sfârșit, investigarea originală, din unghiuri neașteptate, a unor momente semnificative din trecutul de luptă al clasei muncitoare, în momentele de cumpănă și de geneză a noii noastre orânduiri (Năgăuana) sau din ceasurile dramatice ale luptei ilegale (Iubiri. O șansă pentru fiecare). Sezonul teatral s-a deschis și cu titluri cunoscute, valoroase, de prestigiu cîștigat în trecutele stagiuni (A treia țapă de Marin Sorescu, Muntele, Rugăciune pentru un disc-jockey de D. R. Popescu), teatrele respective dovedind o bună orientare repertorială, ca și capacitatea de a le oferi în viziuni noi, convingătoare. Gust marcat pentru valorile, devenite clasice, ale dramaturgiei noastre contemporane a demonstrat, în acest sens, scena Naționalului din Tirgu Mureș, care a readus în circuit, în montări solide, în lectura scenică a noi generații, două opere de căpătîi, care au marcat, la vremea lor, direcții distincte ale satirei dramatice: Opinia publică de Aurel Baranga și Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu. Alt moment, relevant, al începutului de an l-au constituit reprezentațiile Caragiale (în Capitală, îndeosebi), care, prin simultaneitatea inițiativei, prin diversitatea demersului prospectiv — de la lectura substanțial și atent nutrită de tradiție la transpunerea obstinată iconoclastă, obsedată de aflarea altor sensuri și semne — s-au dovedit apte să genereze creatoare dezbateri atît în rîndurile publicului cît și ale oamenilor de teatru.

Dar, firește, primul gong n-a marcat numai aplauze și cîștiguri. Pentru unele teatre, de fapt, încă nici n-a bătut, căci (lucră spus și răs-spuns) reprogramarea pe afiș a reprezentațiilor prezentate în vară și apoi „băpăchetate” înscamnă o inaugurare formală. „Corijente” în sesiunea de toamnă ne-au apărut, la 10 octombrie, scenele din Botoșani, Bîrlad, Teatrul de Comedie, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, teatrele din Ploiești, Reșița, Sibiu, Piatra Neamț, Sfîntu Gheorghe, Turda, Oradea... Evident, se pot invoca circumstanțe: turnee în străinătate, renovarea unor sedii, nefinisarea unor texte etc., etc.;

fapt este că, în toate aceste centre, spectatorii n-au avut parte, la 15 septembrie, de „Amul nou” al teatrului, de premieră.

O stare de nemulțumire apare și la cercetarea mai atentă, mai aplicată, a recoltei de reprezentații. Dacă ne putem declara satisfăcuți de realizarea „planului global”, de izbînda, din punct de vedere cantitativ, a acestui ambițios pariu — al unei masive deschideri cu piese inedite —, „pe sortimente”, calitatea scrierilor sau a montărilor nu atinge întotdeauna cota exigenței. Multe producții au un caracter șters, mediocru, de sarcină de plai repede bifată, o culoare „locală” vădind lipsa spiritului competiției, a năzuinței de a prileji un act teatral de răsunet.

Dar sîntem abia la început, într-un an marcat de decisive evenimente pentru viața politică și obștească, și nădăjdum că și teatrul va fi la înălțimea misiunii sale.

## CARAGIALE PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

### O SCRISOARE PIERDUTĂ

Data premierei : 20 septembrie 1979.

Regia : RADU BELIGAN. Scenografia :  
MIHAI TOFAN.

Distribuția : COSTEL CONSTANTIN  
(Ștefan Tipătescu); GRIGORE GONȚA  
(Agamemnon Dandanache); MIHAI FO-  
TINO (Zaharia Trahanache); MARIN  
MORARU (Tache Farfuridi); MARIAN  
IUDAC (Iordache Brinzovenescu);  
GHEORGHE DINICĂ (Nae Cațavencu);  
MIHAI MĂLAIMARE (Ionescu); ALE-  
XANDRU GEORGESCU (Popescu); JEAN  
CONSTANTIN (Ghiță Pristanda); DEM.  
RADULESCU (Un cetățean turmentat);  
TAMARA CREȚULESCU (Zoe Traha-  
nache); RADU GHEORGHE (Un fecior).

În noiembrie se vor împlini 95 de ani de la premiera absolută a *Scrisorii pierdute*. Nu știu dacă Naționalul a repus-o în scenă cu gînd aniversar. Poate. Dar poate fi la mijloc și un fericit joc al împlinirii. Deoarece, dincoace de orice legitimare sau circumstanță festivă, presă o stare de fapt : de mult absența de pe afișul permanent al primei scene a țării comedia noastră clasică. (Dealtfel, nu numai comedia.) Un gol care se cerea degrabă umplut, fie și numai pentru a nu lăsa drumul deschis unor neprevăzute — și nedorite — consecințe. Publicul de tînără generație nu-l prea cunoaște pe Caragiale, ori îl cunoaște pieziș ; în ultima vreme, e lăsat și obișnuit să-l „recepteze” din interpretări



Tamara Crețulescu și Costel Constantin

Mihai Fotino





asa-zicind contemporaneizatoare. O seamă de exegeze recente — nu lipsite, la o adică, de pătrundere —, de o ingenioasă aliniere la poziții teoretice ale criticii de „ultim val”, tind să descopere, în creația (dar mai ales în spiritul) marelui comediant, lumini și, cu deosebire, sensuri premonitorii, desigur greu sesizabile în epoca și cu instrumentația critică a epocii lui, și abia astăzi în măsură a-și pretinde predominanța și a fi puse, ca atare, în relief. Cuvântul scriitorului și, ca să folosim terminologia la zi, scriitura lui, sînt, în acest scop, decojite de aparențe pentru a se ajunge la miezul nebănuit, adesea surprinzător și tulburător, al semnificațiilor, pasiunilor, esențiale, structurale... De aici, un Caragiale precursor al absurdismului, al existențialismului, al onirismului, al viziunilor kafkience, al mai tuturor curentelor și modelor cîte au bîntuit și mai bîntuie, pe unde nu s-au perimat, cultura Europei postbelice : un Caragiale stăpînit de angoste, vizînd sordidul ca pe un dat fundamental și imuabil al realităților și relațiilor sociale ; un Caragiale al cărui umor s-ar cere, așa fiind, tradus în sarcasm, a cărui disponibilitate voioasă ludică urmează a dobîndi valențele unui istrionism al grotescului negru, a cărui virtute suprem comică ar ascunde un profund zăcămint tragice, pe care, cu un simplu declic, mecanismul ambiguităților necesare e de natură să-l aducă la suprafață... Așa tîlmăcit (nu o dată, pînă la rîstîlmăcire), devine Caragiale „contemporanul nostru”.

Vrednice de tot interesul, chiar cînd discutabile, asemenea noi exegeze și concluziile ce se lasă trase din ele invită, toate, la lecturi ale operei lui din unghiuri de vedere insolite, la lecturi, prin urmare, declarate „infidele”. Ori invită lectorul la exercitarea dreptului său de a întîrzia meditația asupra textului clasic și de a afla *el*, lectorul, după propria lui eroială și experiență, dincolo de înțelesul imediat al acestui text, alte, oricît de neașteptate, înțelesuri. Nici una dintre încercările exegetice despre care vorbim nu se încumetă, însă, pentru a-și impune criteriile și concluziile, să siluiască — amen-diud, eludînd, încercînd — textul, ca atare, litera, topica, logica, rigoarea, punctuația, accentele, ritmica lui. E, din păcate, însă, ceea ce se întîmplă în ultimul timp (chiar în stagiunea pe care am inaugurat-o) cu reprezentarea scenică a comediei lui Caragiale. „Lucrată” pentru scenă (mai mult ori mai puțin mărturisit, pornind de la sau întemeindu-se pe tîlmăcirile de care ne-am ocupat, și exploatîndu-le), această comedie mai este, pe deasupra, și tîlios tratată cu foarfeca (re-

Sus : Marin Moraru și Marian Hudac ;  
mijloc : Dem Rădulescu ; jos : Gheor-  
ghe Dinică

tezinduse ceea ce nu convine, în textul pus în scenă, „concepției” regizorale sau ceea ce ar înfina-o) ori cu alte instrumente proscrisse, strangulând ici și dilatănd colo, cu silinție, carnația, carcasa și vertebrația replicilor, situațiilor, efectelor, modificând prin exacerbare, prin diluare, prin invenții suplimentare de „trimiteri”, tiparul psihologic, social, istoric al personajelor, culoarea și decorația locală a comediei, climatul și conlatarea desfășurării acțiunii ei.

Firește, ne aflăm și aici în fața unor propuneri, să le zicem experimentale. Și, intrucât ele nu oferă motiv să le preocupăm nici buna-credință, nici harul artistic, le primim, le privim și le judecăm ca pe niște înscenări ale unor părerii sau puncte de vedere contemporane despre comedia lui Caragiale. Dar în nici un caz ca pe niște înfățișări ale contemporaneității, ale perenității ei. O astfel de înfățișare presupune tratarea ei, interpretarea ei *astăzi*, în respectul fără fisură, fără rezerve și fără intervenții, al integrității și rigoarei literare și teatrale propuse (și proiectate spre noi) de Caragiale însuși și numai de el. Textul comediei sale, cum zicea la început de secol Mihail Dragomirescu, „este sfânt și trebuie să rămână sfânt, cu deosebire pentru artistul dramatic român...” „Oricine își permite schimbări într-însa e în primejdie de a fi socotit incult — și artiștii noștri dramatici n-ar trebui să dea astfel de prilejuri”.

„Astfel de prilejuri” — sacrilege și de incultură — puteau fi iscate de absența prea îndelungă a comediei lui Caragiale de pe afișul-repertoriu permanent al Naționalului bucureștean. Fîndcă, fără a vedea un Caragiale-în-leaga-lui, publicul, mai cu seamă cel de tînără generație, ar sfîrși prin a se familiariza cu *propuneri* și intrusuni, mă rog, exegeze contemporaneizatoare. Să ajungă, oare, iluștrii profeți mincinoși ai vremelniceii creației caragialeene — Gh. Panu, Pompiliu Eliade, Eugen Lovinescu — să-și vadă scoase falsele prorociri din adîncu uitare la care le-au osîndit și rușinat dezmîntările vremii, și readuse în actualitate? Nicidecum. Fîndcă nimeni nu contestă rezistența la timp a scrierilor lui Caragiale, forța lor persistentă și irezistibilă de penetrație în spiritul contemporan. „Cu cît va trece mai multă vreme, cu cît prototipurile comediilor lui vor dispărea, cu atît valoarea acestor lucrări dramatice va ieși mai în relief. La viața lor proprie se va adăuga parfumul istoric care dă farmec adevăratelor opere clasice” (tot Mihail Dragomirescu, la început de veac). La acest adevăr, statornic verificat în scurgerea anilor, aderă, am spune, paradoxal, și cei ce depun eforturi de a-l „adînci” și esențializa, pentru uzul mentalității noastre de azi, pe Caragiale.

Nu era, de aceea, cazul să socotim pronspăta ediție de la Național a *Scrisorii pierdute* drept un act, neapărat, polemic. Dar unul, necesar, de cultură, da. Era cazul, adică, să

nădăjdum a vedea în el o reală și fecundă punere în valoare a clasicității (și, prin aceasta, a contemporaneității) opereii lui Caragiale. Fîndcă aici, la Național, s-a statornicit — de-acum 95 de ani — în prezența și cu aportul activ și experiment, de inflexibilă exigență, deopotrivă literară și teatrală, al lui Caragiale însuși — și desulm structural, *ne varietur*, așadar, clasicitatea scenică a *Scrisorii*... Fîndcă, aici, duhul lui plutește, ca nemude pe altă scenă, părintește, protector, dar și veghind cu severitate la păstrarea cu acuratețe și cu nestîrbit simț de răspundere a liniilor de forță, inițial stabilite de el, ale spectacolului. Aici mai stăruie, coplesitor, și marile umbre, străbătînd veacul, ale protagoniștilor *Scrisorii*, urmărind (ca altădată umbra lui Mateescu pe Cetățeanul lui Iancu Brezeanu) cum noi protagoniști păstrează, întregind și înprospătînd totuși, cum fructifică, prin urmare, moștenirea lor. Nu un spectacol de tradiție, în sensul mărunț și inert servil unor modele ilustre, dar aureolate de un timp depășit, așteptam. Și, spre satisfacția spontan vizibilă a spectatorilor, nu un asemenea spectacol s-a arătat a fi, în intenția făuritorilor lui, ci unul prin excelență nou (de la regie și scenografie la totalitatea interpretelor), modern, apropiat, adică, și felului de a gusta, și nivelului de înțelegere ale publicului de azi; dar un spectacol, în același timp și în aceeași măsură, impregnat de spiritul și de seva opereii, ca și de tot ce, în fidelitatea respectuoasă față de litera și sugestiile ei, au semănat, peste ani, interpretii ei de altădată.

Nu se putea găsi, pentru atare izbîndă, inițiativă mai nimerită decît aceea ca Radu Beligan să-și sacrifice (să-și trimită spre „umbră”?) strălucirile și încă neuitatele lui performanțe în întruparea tipologiei caragialeene și să preia direcția de scenă pentru noua construcție a *Scrisorii pierdute*. E, desigur, un pas de mare responsabilitate, acest pas la care s-a angajat. Dar e un pas deplin justificat. El a putut aduce cu sine nu doar formația lui, în covîrșitoare măsură cristalizată la școala de vervă, de sugestie, de suplete și de rigoare caligrafică a lui Caragiale, dar și stilul artistic propriu, crescut și rotunjit, temperamental parcă, dintr-o parcimonie grațioasă a gestului, din eleganță și din umorul complice cu care comunică, firește, discret, fără ostentație, cu sala, dintr-o neîgăduită modernitate în pregătirea și lansarea efectelor scenice. Altoit pe școala lui Caragiale, acest stil Beligan tinde să se răs-pîndească, chiar dacă nu reușește pretutindeni, pe întinderea și pe parcursul spectacolului, de la puternic luminată și aerată somptuoasă rafinată — boierească, moșierească, *ajunsă* — a „locului acțiunii” (scenografia, Mihai Tofan), mobilat, labirintic, cu lux de paravane și proiectîndu-se orgolios pe un fundal de oglinzi (sugerînd astfel culisele „mai mult sau mai puțin oneste” și „spatele” onorabilității aparente a eroilor co-



mediei), pînă la desfășurarea vibrații, adesea clocotind alegră, dar niciodată peste limitele bunicii-cuvînte, la chiar a bunelor maniere (artistice!) — a tramei, a dramei, a hazului. Acest haz îmbilgă spectacolul, neretîcînt deschis, dar filtrat prin măsuraținea atît de seampă gustului lui Caragiale și nu lipsit de unda unei melancolii suiterane, care domina, de la un cap la altul, comedia.

Pe același altor a fost dirijat și jocul noilor interpreți — toți noi, în distribuția ediției de acum a *Scrisorii...* dar mai nici unul începător în abordarea partiturilor caragialeene. Desigur, exista și, în bună măsură, s-a făcut observat și n-a fost încă efectiv trecut, un greu handicap — handicapul „umbrelor protectoare”. Cei care au cunoscut evoluția monștrilor sacri în rolurile acum încredințate celor uoi, e anevoie să reziste ispitei de a compara. Dar marele public — tineretul, mai cu seamă — nu i-a apucat, nu-i știe, vede pentru înția oară *Scrisoarea pierdută* în această ediție și, prin ei (eventual, în cel mai bun caz, raportîndu-l la textul, mai dinaintea parcurs, al operei), aude și gustă ceoul cuvîntului lui Caragiale. În primul rînd, ceoul cuvîntului, acesta, cu rare excepții (ușor de înlăturat prin rodaj), rostul clar și bogat în sucul și farmecul lui paremiologie, de toți protagoniștii. Umbrele protectoare nu pot decît stimula. La competiții. Competiții în care, negresit, interpreții de acum vin cu atnul prospețimii lor stilistice. Iată-l, bunăoară, pe Mihai Fotino, cu masca — aceasta, de neînclocuit — a lui Zaharia Trahanache. El nu-i mai joacă, potrivit vechilor uzanțe, senilitatea; îi joacă seninătatea — însușire de bază, ce-i răpește un întreg bagaj de efecte comice, ca să zic așa, colaterale, exterioare, dar îi îngăduie, în schimb, să se concentreze pe datele interioare, pe o ambiguitate mai fătîșă a comportamentului său; seninătatea ține și ea de jocul „machiaverticului”, la care se pricepe și pe care-l practică, deopotrivă, în ale matrimonialului și în ale politicului. Este, în această privință, de remarcă la Mihai Fotino o anume șiretenie șugubeață, parcă deliberată, a privirilor, de o grăitoare expresivitate. Iată-l, apoi, pe Cetățeanul turmentat al lui Dem. Rădulescu. Mai nimic din ceea ce făcea farmecul marilor lui înaintași — farmec bazat pe împleticiri ale vorbirii, pe nesiguranta molatecă a demarșei și a gesturilor, pe priviri împăienjenite — nu pare a se repeta la el. Dem. Rădulescu vine cu prezența (și prestația) sa robustă și emite, cu aplomb și răspicat, pretențiile și nedumeririle de recent apropiat, parvenit, tot recent, la dreptul de a alege, ale cetățeanului. Turmentarea lui e construită pe o luciditate care răzbate prin „tulburel”, e o turmentare, s-ar zice, calculată, dispusă, cît trebuie și, mai ales, unde trebuie, și la neobrazare, și la cinstirea obrazelor... Iată-l, apoi, pe becherul „județului de munte”, Ștefan Tipătescu. Sigur pe sine și nu prea, Costel Constantin îl construiește liniar, cu o demnitate mai degrabă de costum și

de circumstanță, ca pe un Don Juan sub papue, lipsit de șira spinării. Așa cum se cere. Păcat că înțilnirea lui și, în genere, relațiile lui cu coana Zoe se petrec fără rezultate notabile. Tamara Crețulescu, în buna coană Zoițica, joacă doar pe struna „disperatei în amor” și pare cu totul copleșită, chiar depășită de complexitatea rolului, prea puțin în stare, de aceea, să conducă ea, cum iarăși s-ar fi cerut, balul și trebile politice, sociale, morale, înecurate ale urbei; acestea, ca femeie de lume și ca o Noră „à l'envers”, coana Zoe e deprinsă să le domine și să le joace pe degete. Tamara Crețulescu a ignorat toate acestea? Studiate mai cu seamă din perspectiva efectelor exterioare, mai rar și a substanței tipologice, apar și celelalte personaje. În cuplul Farfuridi-Brînzovenescu, Marin Moraru, numai ochi holbați, verbigerare de tip clovneș și gestică dezordonată, e irezistibil, dar în sine, și sub așteptări ca Farfuridi; Marian Hudac, cu o „moacă” de perfectă adevăare la tipul lui Brînzovenescu, se păstrează la atît: Cațavencu al lui Gheorghe Diniță, nu lipsit de o anume eficiență parodistică, e totuși nedecis ca factură, căutînduse parcă pe sine, alternînd propriile lui virtuți, grele de știute resurse, cu împrumuturi stridente din virtuțile — uneori neprelucrate și în genere deloc dorite — ale altor comici autohtoni. Ghiță Pristanda, lucrat pe o formulă și articulație marionetistică (ceea ce, în principiu, n-ar fi neindicat pentru un „instrument” în mina celor mari și tari pe care-i slujește), a fost văduvit de Jean Constantin de datele destinate să confere rolului și o anume temperatură umană. Perechea Ionescu-Popescu (Mihai Mălaimare-Alexandru Georgescu) trece neobservată prin scandalul înțînării din actul III. În sfîrșit: „acea meschină bucătică de *concerto obligato*”, pentru care Caragiale aștepta „d-afita vne un virtuoso...” (e vorba de sinteza prostiei cu ticăloșia, încarnată de Agameinon Dandanache), a fost încredințată lui Grigore Gonta. Nu a fost, desigur, ceea ce înțelegea părintele eroului prin „un virtuoso”. Dar, vorba ceea, s-a achitat cu onestitate și nu fără bune rezultate (chiar dacă s-ar putea cere și mai bune) de greaua lui sarcină.

Încă o dată, spectacolul se judecă și se gustă în ansamblul lui. Și, în ansamblul lui — ediție abia în rodaj — spectacolul, dintr-un necesar punct de vedere, e un spectacol-școală, un spectacol de inițiere clară, nesofisticată, cinstit artistică, în clasicitatea (și contemporaneitatea) *Scrisorii pierdute*. Fiindcă e un spectacol al textului și al actorilor.

Se poate, deci, și așa !

104  
Florin Tornea

TEATRUL GIULEȘTI

# O NOAPTE FURTUNOASĂ

Data premierei : 16 septembrie 1979.

Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : ION ANGHIEL (Jupin Dumitrache Titirecă Inimă-Rea) ; ARIUSTIDE TEICĂ, TRAIAN DANCEANU (Nae Ipingescu) ; RADU PANAMARENCO (Chiriac) ; RĂZVAN VASILESCU (Spiridon) ; FLORIN ZAMFIRESCU (Rică Venturiano) ; DORINA LAZĂR (Veta) ; RODICA MANDACHE (Zița).

La o sută de ani de la debut (prima comedie a lui Caragiale, *O noapte furtunoasă*, s-a jucat la 18 ianuarie 1879), nu pare deloc nepotrivit ca noua stagiune teatrală să se deschidă, cel puțin în București, sub semnul valorificării bogatei sale moșteniri. Pentru că, dacă ne gândim bine, zicem că teatrul în limba română se joacă de peste 150 de ani, dar rigoarea de a-l juca într-o anumită expresie de înaltă măiestrie, cu o forță de îmbinare ireproșabilă între construcție și dialog, între tip și sens, între inspirație și haz, o avem de la Caragiale, din seara aceea de 18 ianuarie, când lumea, uimită, aplauda și se înveselea, fiind unele doamne din loji „ascundeau gentila-le figură cu evantaliurile ce minuieste așa frumos”, și fiind cronicarii, precum cel ce ne-a transmis această relatare, se grăbeau „a se arăta indignați, acuzându-l pe autor de trădare, ca unul care denunță „străinilor micile noastre mizerii”. „Palid și tremurînd, blestemînd ceasul în care-i venise ideea să o scrie” (cum citim într-o scrisoare a unei martore a evenimentului), Caragiale câștiga atunci o bătălie nu numai pentru piesă și pentru sine, ci și pentru dezvoltarea ulterioară a teatrului nostru.

Referindu-ne la premiera Teatrului Giulești cu *O noapte furtunoasă*, ne vedem nevoiți să spunem că, datorită bunei tradiții a acestui colectiv în valorificarea dramaturgiei românești, datorită forțelor înzestrate care-l compun și experienței regizorale a lui Alexa Visarion în transpunerea operei caragiălene — verificată cu un spectacol anterior, *Năpasta*, aplaudat și prin câteva țări străine, și cu un film inspirat de povestirea *În vreme de război* —, ne așteptam la o reprezentare de înaltă și de sens bine determinat. E adevărat, aceste două experiențe regizorale vin din sfera dramei și nu a comediei, dar dorința de a vedea un Caragiale mereu viu și proaspăt e echivalentă cu sa-



Răzvan Vasilescu și Rodica Mandache



Dorina Lazăr, Radu Panamarenco, Florin Zamfirescu, Ion Anghel și Rodica Mandache

voarea primelor lecturi ale fiecărei generații. În ceea ce ne privește, mărturisim și gândul că ne-am așteptat să vedem și un alt Jupin Dumitrache decât cel ramolit și cu perne sub cămașă de prin unele montări anterioare, un Rică mai cu fașon decât cel pornit să-și scoată nerăbdător pantalonii înainte de a-și spune replica, o Zița ambetată absolut și o coană Veta care mai e „cocoană” prin casă, așa cum o tratează Jupinul — într-un cuvânt, o ridicare a prestigiului personajelor la *identitatea lor comică reală*, care e aceea caracteristică esenței oricărei comedii : contradicția dintre ceea ce sînt și ceea ce par a fi. Aceste personaje se iau în serios — altfel, n-ar fi

posibilă farsă, nu s-ar fi născut comedia, și satira n-ar fi avut nici un obiectiv.

Unele elemente din versiunea regizorală a lui Alexa Visarion propun un curs logic nou al acțiunii și par a delimita similitudini de esență și de fond între două stări sociale — lumea de negustori și apropiatori a lui Dumitrache și lumea de politicieni „venerați” a lui Rică. Intenția e evidentă prin accentul de arroganță pe care îl pune, în relatarea întâmplărilor de la Union, Jupinul, extrem de indignat de îndrăzneala unuia dintre „papugi”; accentul e întărit și de asemănarea sa fizică și de vîrstă cu Chiriac, o altă autoritate în casă, afectat și el de lumea „bagabonților”. Veta pare copleșită de această dublă autoritate, o suportă ca un animal rănit, hăituit, sătulă de a-și subordona patimile omenești unui instinct social pe care nu-l pricepe și care n-o interesează; Rică apare ca un Dandanache la început de carieră politică, fante și demagog, mai canalie decît toți, violent, cinic și fără scrupule în opțiunea dintre Zița și Veta — ceea ce, să recunoaștem, e, pînă la un punct, posibil și îndreptățit. Dacă legăm acum prima celebră replică a piesei cu ultima din versiunea giulețeană (în care nu mai e vorba — ciudat și păcat — de „legătura de sic”), ei se spune tot „iaca, niște papugi”, cu nasul în ziaarele la care semnează musiu Rică, cel ce îi părăsește acum, scîrbit, am putea deduce că versiunea n-a urmărit altceva decît să scoată în evidență lipsa de scrupule, cinismul și violența acestei lumi false, de negustori și de politicieni, în care nu mai există nici un principiu călăuzitor și nici un parapon în relațiile de viață. Două imagini ale falsului. Cum serie, dealtfel, și în caietul-program al spectacolului: „personajele trăiesc intens mistificarea”.

#### Logic?

Da. Regizorul nu și-a propus să schimbe „pe ici, pe colo”, să găsească soluții pasagere pentru o scenă sau pentru un moment, ci a conceput o situație dramatică, relaționînd-o pe un fond mai larg, mai ambițios, cu accent pe agonia generală a personajelor.

De ce plecăm, totuși, cu un sentiment de insatisfacție? De ce ne urmărește o senzație de buimăceală și, în definitiv, de ce nu prea ridem la acest spectacol Caragiale? Poate, pentru că personajele n-au fost ridicate la identitatea lor comică reală, ci, dimpotrivă, coborîte. Unde? Cu un strat mai jos, acolo unde noțiunea de „față a onorabilității” nu există, unde se amestecă regnurile, unde domină instinctele. Veta umblă prin scenă, despletită și abulică, Rică bineînțeles că-și scoate și aici pantalonii și e, de-adevăratelea, „bagabontul”, Zița nu mai reprezintă decît o femeiească în călduri, și Spiridon — poate, interesant ca specie nouă în galeria portrete-

lor posibile — umblă cinic și agale prin acest univers, cărnă i-a deprins mecanismul, și promite a nu ajunge prea departe, ca o bestie mică ce e. Dar ce fel de lume este asta? A, da — e lumea din *Maidanul cu dragoste* a lui George Mihail Zamfirescu, o zonă mai periferică a orașului, acolo unde se întinde mahalaua Veseliei și unde trăiesc, fără nici o putere asupra propriilor lor instincte, Gore, Paul și Safta. Acolo, dragostea e un chin și o devorare reciprocă, viața nu e nimic, personajele n-au identitate de sine și un „ce” pentru care să se bată. S-ar duce, ele, gătite, pînă la „Union”? Ar gusta cupletele lui I. D. Ionescu și s-ar lăsa transportate de dramele Parisului? Evident, e o strămutare de mediu și de mentalitate care n-are legătură cu maidanul lui Bursuc din Dealul Spirii, pe unde, chiar dacă nu sînt prea multe străzi „cu lampe gazoase”, civilizația a pătruns, în formele ei rudimentare, oamenii caută să fie „cineva”, și există un ambiț, domnule, un mare ambiț — de a păstra neştirbită onoarea socială și morală cîștigată, casa și situația. Altfel, de unde atîta furie pe ocheladele angloaiului? De ce goana aceea funambulescă după un coate-goale care ar putea-o discredita? Și de ce totul se termină atît de brusc, cu pupături și curtoazie, ciud se află că bagabontul e cel care combate bine la „Vocea patriotului național”? „...dumnealui e... știu, ceva mai sus... noi sîntem negustori” — iată replica în care e sintetizată morala acestei lumi. Dacă dispare bătălia pentru păstrarea aparenței false, dispare comedia. Dacă personajele nu mai au ambiț și fason, nu mai e „noapte furtunoasă”, ci jalnică. O expresie a urîtului și a vidului sufletește. Asta sîi fi cîștigat Caragiale, în seara de 18 ianuarie 1879, pentru teatrul românesc?

Cred că dacă regizorul n-ar fi coborît identitatea personajelor la o colă primară și anonimă, ar fi putut obține rezultate în valorificarea modernă a piesei, pe cursul logicii sale, nu lipsită de motivații și de interes. Sînt, în spectacol, cîteva premise care l-ar fi putut servi: încăperea nimănui, în curs de zugrăvire, spre care duc toate ușile (reușită scenografică a Danielei Codarecea), începutul autoritar al lui Jupin Dumitrache, realmente indignat de pățania de la „Union” — în interpretarea lui Ion Anghel și parecî dînd o idee de importanța lui (cam atît, căci, din păcate, înlocu, prezența sa se pierde), — radarul atotecuprinzător din ochii lunganului de Spiridon, personaj redat cu oarecare haz de Răzvan Vasilescu, aerele de stăpîn ale lui Chiriac, bine jucate de Radu Panamarenco, inteligența scenică a lui Florin Zamfirescu, care domină, într-adevăr, lumea piesei, dar nu ca un Rică ajuns și el la porțile politicii, ci ca un fante mai fără perdea și fără scrupule, caraghios, obraznic și violent (ochelarii negri cu care e înzestrat sînt o greșală elementară a regizorului, căci

cum ne-au putea închipui că a traversat cu ei maidanul lui Bursuc, în plină noapte, prin ploaie și noroi?). N-a făcut-o, din neîncredere față de valorile tipologice ale pieței, și ne-a oferit o versiune din care lipsește savaorea și „însușirile de mare creator și artist” despre care Ibrăileanu spunea că „stau, în front” în această „primă operă a lui Caragiale”.

**Constantin Paraschivescu**

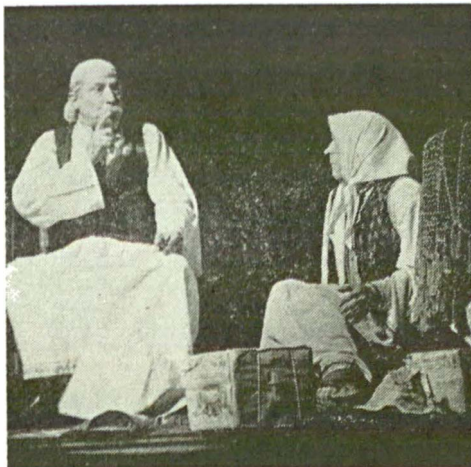
**TEATRUL „BULANDRA”**

## ■ CONUL LEONIDA FAȚĂ CU REAȚIUNEA

Data premierei : 18 septembrie 1979.  
Regia : DAN MICU. Scenografia : DAN JITIȚIANU.

Distribuția : VICTOR REBENGIUȚ (Conul Leonida) ; MIRCEA DIACONU (Coana Efimița) ; MARIA GLIGOR, ZOE MUSCAN (Sufa).

ra premierei, risetele s-au auzit în sală, întâi mai pline, apoi din ce în ce mai crisplate, mai strepezite, mai rare, până s-au stins cu totul. Regizorul Dan Micu ne-a surprins, cu un Caragiale care nu se amuză pe seama prostiei și a trufiei omenești. Un Caragiale violent sarcastic. Logicul și absurdul din gândirea personajelor sînt mutate în atitudinile și reacțiile lor cele mai intime, născînd astfel grotescul. Replicile lui Caragiale se pot rosti și în registrul grotesc, creîndu-se între personaje solicitări psihologice insolite. Dacă personajul e gîndit (conceput dramaturgic) ca un nod de relații în societatea piesei, regizorului i se cere să fie atent și să procedeze cu discernămint la noua realitate a spectacolului, care, mai mult sau mai puțin infidelă simbolicii dramatice, trebuie să nu fie, în sine,



**Victor Rebengiuc și Mircea Diaconu**

## ■ ARTICOLUL 214

Regia : DAN MICU. Scenografia : DORIS JURGEA.

Distribuția : CONSTANTIN FLORESCU (Popa Petcu) ; TORA VASILESCU (Acrițița Popescu) ; ZOE MUSCAN (Tarsița Popescu) ; PETRE LUPU (Lac Popescu) ; GELU COLCEAG (Avocatul) ; GEO MĂICĂNESCU (Feciorul).

Dan Micu a pus în scenă la Teatrul „Bulandra” două texte generoase, în ce privește comicul, ale marelui comedilograf : *Conul Leonida...* și *Articolul 214*. Publicul va umple, cu siguranță, sala. De atîta vreme, *Conul Leonida...* nu s-a mai jucat pe vreo scenă bucureșteană...

Spectatorii știu că vor rîde și vin pregătiți să ridice la fîrfaromada bufonă a lui Leonida, de admirația pînă la prostrație pe care i-o poartă Efimița, de vulgara afabilitate a coanei Tarsița Popescu... Într-adevăr, în sca-



**Gelu Colceag și Petre Lupu**



contradicții, chiar dacă în ansamblu a contrariu pe spectatorul avizat asupra textului. Regizorul, ca și actorul, se aseamănă unor ucenici-pictori din vechile ateliere, care puneau culori pe desene executate de meșteri, și, asemenea acelor ucenici, ei trebuie să procedeze cu atenție și discriminare atât la acordul culorilor cât și la unitatea optimă a tușei cu linia — cu alte cuvinte, să existe o unitate psihologică între replică și tonalitatea afectivă a rostirii ei, a gestului care îi prelungește, material, sensul.

În primul spectacol s-a greșit în privința acordului dintre principalele sale elemente, actorii. Jocul nu s-a legat. Victor Rebengiuc și-a lucrat personajul (Conul Leonida) cu mijloace din arsenalul realismului; Mircea Diaconu a jucat în travesti pe Coana Efimița, dezvoltând în limitele grotescului. Dealtfel, travestiul în sine, ca natură falsificată, ține de grotesc. Eugenio d'Ors, vorbind undeva despre monstruos în pictură, dă exemplul unui pictor care și-a lucrat personajele unui tablou în două tehnici diferite. Un personaj era lucrat realist, celălalt, impresionist. Lucrarea da o impresie de neliniște și straniu. Cam așa se întâmplă și în *Conul Leonida*...

Mai unitar, cel de-al doilea spectacol, chiar dacă minat de exagerări. Personajele Tarsița Popescu și Lac Popescu, în interpretarea actorilor Zoe Muscă și Petre Lupu, frizează demența. Coanei Tarsița îi miroase gura, o știm, dar fiind se bagă în sufletul omului nu înseamnă că trebuie să-l și strângă de gât. Iar Lac Popescu, oricât s-ar încerca o actualizare a sa, nu cred că poate avea, cel puțin la noi, apăsături de drogat. Se salvează, printr-un joc mai echilibrat, din grotescul violent, Constantin Florescu (Popa Peten), Tora Vasilescu (Acrișta Popescu), Gelu Colceag (Avocatul).

**Constantin Radu-Maria**

## TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

# O NOAPTE FURTUNOASĂ

La acest adevărat festival Caragiale, pe care, într-un fericit consens al opțiunilor repertoriale, ni l-a oferit începutul noii stagiuni, Teatrul „A. Davila” din Pitești a fost prezent cu *O noapte furtunoasă*, în direcția scenică a lui Savel Stîopul.

Destul de indecis ca modalitate de lectură, ca unghi de abordare, spectacolul ne lasă să bănuim intenția unei interpretări originale a textului, cu toate că multe dintre momente sînt tratate în maniera obișnuită, tradițională, fără vreo încercare anume de re-

evaluare scenică. Inovațiile propuse de spectacol sînt operate la nivelul gestului, al intonațiilor și accentelor, fără a se atinge zonele mai adînci vizînd sensurile, articulațiile esențiale ale conflictului. Se apelează la „semne” foarte simple, cu o forță de ex-

**Data premierei: 16 septembrie 1979.**

**Regia: SAVEL STÎOPUL. Scenografia: FLORIN GABREA.**

**Distribuția: FLORIN PRETORIAN (Jupin Dumitrache); PETRE TANASIEVICI (Ipingscu); DUMITRU DRĂGAN (Chiriac); EMILIAN CORTEA (Spiridon); SORIN ZAVULOVICI (Rică Venturiano); ILEANA ZĂRNESCU (Veta); CARMEN ROXIN (Zîța).**

primare unilaterală. Un asemenea semn este patul amplu, de „burghezi eumscade”, plimbat prin toată scena, tras, frupins, vegheat de toate personajele, mereu în centrul acțiunii, atrăgîndu-ni-se atenția în mod insistent că este vorba despre „o chestiune de traducere”. Cam inconsistent semn al unei cercetări originale a textului!

Un handicap destul de serios pentru spectacol îl constituie, la capitolul interpretare, totala inadecvare a mijloacelor de expresie utilizate de Florin Pretorian pentru realizarea scenică a lui Jupin Dumitrache; o permanentă gesticulare, supărătorul obicei de a arăta, școlărește, obiceiul despre care vorbește (de cite ori rostește expresia „cu coada oebului”, se simte obligat să ne indice unde se află organul văzului), eforturile de a face caramboluri prin modul de rostire, toate aceste „leninuri” nu sînt în măsură, desigur, să contureze un personaj. Pe linie croului său, dar îngroșate pînă la indecifrabil, uneori, evoluează Petre Tanasievici (Ipingscu). Dumitru Drăgan i-a atribuit lui Chiriac un chip, o atitudine și mișcări verosimile, dar interpretarea sa oferă doar niște date, nu definește, nu nuanțează. Un portret scenic finisat, desenat cu mîină sigură, cu flexibilitate și simț al umorului, i se datorează lui Emilian Cortea. De asemenea, printre partiturile bine rezolvate, se numără aceea încredințată lui Sorin Zavulovici (Rică Venturiano). O linie fermă, dar nu lipsită de suplete, o „amunție” de mijloace umoristice mînuită cu bine-venit simț al măsurii, definește interpretarea Ileana Zărnescu (Veta); Carmen Roxin (Zîța) — rol bine construit, dar jucat cam uniform în forță.

Decorul semnat de Florin Gabrea este sugestiv, conceput cu simț al umorului, amintind, însă, ca idee, scenografia unor montări anterioare ale *Noptii furtunoase*.

**Cristina Dumitrescu**

## SE RIDICĂ CEAȚA

de Fl. N. Năstase

Dintre răspunderile ce revin unui teatru, dintre năzuințele lui dintotdeauna, dar mai cu seamă de azi, din acești ani, din această stagionă, ale cărei semnificații sînt, cum știm, deosebite, cea mai de preț rămîne promovarea curajoasă, fermă, conștientă a dramaturgiei originale. Nu e o treabă ușoară, nu e la îndemîna oricui să descopere un nume nou în dramaturgie, să-și asume responsabilitatea lansării lui, să-i ofere șansa confruntării cu publicul, cu opinia teatrală. Teatrul Mic și, simultan, Teatrul Național din Cluj-Napoca au meritul de a prezenta publicului pe Fl. N. Năstase, autorul unui pasionant reportaj dramatic, *Se ridică ceața...*

Fl. N. Năstase este autorul volumelor de povestiri *Din viață pentru viață* și *Meandre* (volume ale căror titluri vorbesc de la sine despre ceea ce înclud între copertile lor); una dintre povestirile celui de-al doilea volum, anume, *Explozia*, stă la originea piesei sale. De fapt, la originea povestirii și a piesei stă o întîmplare tragică reală, un accident care a avut loc cu ani în urmă la Combinatul siderurgic din Galați, unde și-au pierdut viața mai mulți oameni și unde s-a desfășurat, cum era și firesc, o anchetă minuoasă, severă. Anchetă, pentru ce? Pentru găsirea celui vinovat de catastrofa întîmplată, propune procurorul. Pentru mai mult, pentru ceva mult mai de preț — pentru a stabili cauzele exploziei, pentru a preveni repetarea unor asemenea accidente cu urmări tragice, hotărîște activistul de partid Cernea, președintele comisiei de anchetă. Diferența e substanțială. Nu e o diferență de procedură, pur și simplu, ci una de sens, de conținut, de atitudine comunistă, responsabilă, umană.

Nu vinovatul, ci cauzele pentru care a sîrit în aer caupurul — acest cuptor, parte componentă a furnalului — și, prin determinarea cauzelor, prevenirea eventualelor noi catastrofe, iată ideea fierbîntă și atît de omenescă pentru care activistul de partid luptă cu rutină, cu judecata pripită a unora, cu prejudecățile altora, cu oportunismul cîtorva, cu truda, cu neodihna, cu nesomnul. Este un reportaj dramatic, spuncam. Da, este reportajul dramatic al acestor zile și nopți de veghe comunistă, care au urmat exploziei de la Galați și care au pus în evidență — prin piesă, care relatează fapte autentice — trei elemente fundamentale, trei adevăruri: că în această bătălie aprigă, pe care țara noastră



Leopoldina Bălănuță și Nicolae Dinică  
(Teatrul Mic)



Eugen Nagy și Marin D. Aurelian  
(Teatrul Național din Cluj-Napoca)

o ducă pentru a-și căștiga un loc în rândul țărilor dezvoltate, potențialele obiectiv inevitabile nu pot, nu trebuie să descurajeze, să oprească în loc marșul luptătorilor ei; că nu întotdeauna drumul către găsirea unui vinovat, drum mai scurt și mai neted, e și cel către adevăr: explozia de la Galați, a demonstrat ancheta, a avut cauze climatice, imprezibile pentru proiectant și pentru constructor, neprevăzute nu numai la noi, ci și pe plan mondial; în sfârșit, că unanimismul comunistului, dragostea lui pentru adevăr și dreptate, nu sînt vorbe goale, ci noțiuni fundamentale, componente de bază ale întregului său comportament.

## ■ TEATRUL MIC

Data premierei: 15 septembrie 1979.  
Regia: SILVIU PURCĂRETE. Scenografia: VIRGIL LUSCOV. Ilustrația muzicală: ILEANA POPOVICI.

Distribuția: NICOLAE DINICĂ (Cerneșca); ANDREI CODARCEA (Stamatescu); LEOPOLDINA BALĂNUȚĂ (Elena Stamatescu); MARIA POTRA (Iulia); ILEANA DUNĂREANU (Andreea); OLGA TUDORACHE (Bătrîna); FLORIN VASILIU (Popovici); JEAN LORIN FLORESCU (Cosma); VISTRIAN ROMAN (Știrbei); NICOLAE ILIESCU (Țonea); CONSTANTIN DINESCU (Tudor); NICOLAE POMOJE (Matei); ION CIPRIAN (Bejan); VASILE PUPEZA (Pascu); PAPIL PANDURU (Medicul); STAMATE POPESCU (Un inginer).

Spectacolul bucureștean, superior celui clujean, are ca o trăsătură definitorie căldura umană, simplitatea, sinceritatea, prin care se relevă mesajul piesei. În decorurile înmaginate și construite de Virgil Luscov, luminate extraordinar de Titi Constantinescu, decoruri care sugerează ambianța marelui combinat siderurgic, acțiunea este condusă de Silviu Purcărete cu siguranță matură, cu echilibru, cu limpezime maximă. Dramatismul situațiilor nu este subliniat, ci se presimte, se deduce, se suprapune calmului lucid, echilibrului, reținerii cu care acționează eroii. Comunistul Cerneșca este interpretat de Nicolae Dinică, actor nu de mult integrat trupei Teatrului Mic. Spun integrat, și spun bine, pentru că Nicolae Dinică se dovedește un actor cu o severă disciplină interioară, cu mijloace discrete, subtile, cu farmec, cu personalitate. Prin interpretarea lui, Cerneșca este convingător, domină scena, înfățișându-se nuanțat, variat, în toate ipostazele propuse de autor: de activist cu înalte funcții, cu răspundere de om, de tată, de soț, de prieten. Foarte bune portrete realizează, în roluri mai mici (mai restrînse sau mai puțin precis con-

rate), Andrei Codarcea, Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache, Ileana Dunăreanu, Maria Potra, Florin Vasilu, Jean Lorin Florescu și Nicolae Iliescu. Actorii, mai numeroși decît cei pomeniți de mine, au susținut, într-un spirit de echipă remarcabil, spectacolul sincer, convingător, realizat de Silviu Purcărete.

## ■ TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

Data premierei: 15 septembrie 1979.  
Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: DOINA LEVINȚA.

Distribuția: MARIN D. AURELIAN (Cerneșca); DORINA STANCA (Iulia); MIHAELA GAGIU (Andreea); EUGEN NAGY (Stamatescu); STELA CICULESCU (Elena); GEORGE GHERASIM (Tudor); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Matei); PETRE BĂCIOIU (Bejan); PETRU DONDOȘ (Pascu); EMILIAN BELCIN (Țonea); GHEORGHE JURCA (Mareș); CONSTANTIN ADAMOVICI (Știrbei); IONEL BANU (Cosma); ION TUDORICA (Popovici); VERA MĂRGINEANU (Secretara); PAUL BASARAB (Doctorul); BUCUR STAN (Ofițerul); MAIA ȚIPAN-KAUFMANN (Bătrîna).

La Teatrul Național din Cluj-Napoca, în decorurile mai sărace în sugestii semnate de Doina Levința, Nicolae Scarlat înalță odidiciul unui spectacol accelerat, fierbinte, aproape precipitat, dominat de febrilitatea căutării adevărului, de temperamentul năvalnic, nepotolit, pe care actorul Marin D. Aurelian îl atribuie, în spiritul textului, eroului său, comunistul Cerneșca. Acțiunea curge mai viu, ciocnirile devin mai scăpărătoare. Se poate și așa. Spectacolul e patetic, actorii se disting prin trăirea dramatismului momentelor la temperaturi ridicate; Constantin Adamovici, George Gherasim, Octavian Cosmuță, Emilian Belcin susțin bine ritmul impus de Nicolae Scarlat. Dar — ceea ce scade valoarea de ansamblu a spectacolului — e faptul că actorii, mai toți, vorbesc defectuos, precipită, sîsle, grăsciază, deformează cuvintele, le macină, le bolborosec, le înghit, nepermis pentru scenă, nepermis pentru o scenă ca aceea a unui teatru național, nepermis, mai cu seamă, pentru scena Teatrului Național din Cluj-Napoca.

Virgil Munteanu

# CUM S-A FĂCUT DE-A RĂMAS CATINCA FATĂ BĂTRÎNĂ

de Nelu Ionescu

Data premierii: 18 septembrie 1979.

Regia: EUGEN TODORAN. Decorurile: VASILE ROTARU. Costumele: LIA MANTOC.

Distribuția: DESPINA MARCU (Catinca); ADINA POPA (Diriginta); VIRGINIA RAICHU (Olimpia); MARCEL FINCHELESCU (Procurorul); VALERIU OȚELEANU (Doctorul); PETRE CIUBOTARU (Andu); VALENTIN IONESCU (Ion); CONSTANTIN POPA (Conf. Atanasiu); ANTOANETA GLODEANU (Croitorasa); EMIL COȘERU (Mihai); LIDIA NICOLAU (Ospătărița); ADRIAN TUCA (Primarul); CONSTANȚA LERCA (Ileana).

Autor al unor piese „bine făcute” (*Neîncredere în foisor, Fără cartușe, Max!*), dar în același timp *trecătoare*, fără deosebită semnificație literară, fără consecințe în câmpul dramaturgiei noastre, Nelu Ionescu reapare acum în atenția teatrelor cu o scriere care no redătoaptă interesul pentru vocația lui dramaturgică. Vocație certă pentru scond, deși „piesa (în două părți)” — cum e subintitlată, cu modestie, *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână* — e mai puțin „bine făcută”, mai puțin elaborată decât acea lucrare de debut care l-a lansat cu oarecare răsunet. Dar mai interesantă, mai semnificativă tematic, mai durabilă. Dramaturg, gazetar și reporter, Nelu Ionescu pare să se fi inspirat, pentru... *Catinca fată bătrână* din lecția tetrnă a *Interviului* Ecaterinei Oproiu și, evident, din cea a lui V. I. Popa, care susținea că „teatrul este o gazetărie a literaturii”. Regăsim aici stilul direct, reportericesc, al scriiturii, compoziția — care grupează în jurul protagonistiei (o oarecare Fa) nenumărate profiluri, în îndemnatice crochiuri dra-

matiche (diverși El) — dar, mai cu seamă, regăsim pledoaria pentru autenticitate. Aparent, „condiția femeii” constituie și aici tema piesei, dar... „*Catinca fată bătrână*” nu este o piesă „despre femei”, ci o dramă despre singurătate. O dramă în care, cu mijloacele reportajului dramatic, ni se expune un „caz” oarecare, biografia, pînă la un punct, banală, a unei femei, produs tipic al mutațiilor sociale, al procesului rapid de urbanizare: copilăria, la țară, școlarizarea, la oraș, învățămîntul, în etape (asistentă medicală, mai tîrziu, absolventă a unei facultăți de farmacie, apoi), viața Catinței pare să urmeze un curs obișnuit — școală, muncă, locuri diferite de producție și așteptarea evenimentelor firești (căsătorie, copii etc.). Dar matrimoniuul nu se produce, diverși bărbați trec prin viața Catinței fără să se statornicească, episoadele, ca atare, neavînd importanță epică, ci etică; ele ilustrează modelarea unui caracter intrinsigent care plătește refuzul compromisului prin solitudine. Împlinirea pe plan civic, social, a fetei de țărani care își cîștigă cu greu un statut de intelectuală și firose un certificat de demnitate, și, paralel, neîmplinirea pe plan intim, catastrofa vieții sentimentale, iată demonstrația piesei, făcută cu simplitate și mult pitoresc. Poate chiar cu prea mult pitoresc, apelul la fapte de o anume senzație ieftină (violul!), căutarea unor efecte tipice melodramatice (moartea fulgerătoare a logodnicului marinar) avînd un efect contrar, și anume, diluarea substanței dramatice, după cum concessiile făcute gustului pentru „faptul divers” sînt în dauna adîncirii analizei psihologice. Dincolo de excesiva căutare de motivații în explicarea avînturilor sentimentale ale eroinei, *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână* rămîne, însă, o piesă de rezistență la dosarul biografiilor contemporane transpuse în replici, un succes al autorului dramatic, care a modelat un relevabil și atracțios caracter dramatic și a știut să extragă, din noiaul de fapte, semnificații, stimînd, astfel, fără didacticism, spectatorii la o atitudine responsabilă, la ceea ce numim, simplu, „mai multă grijă față de om”.

Inscrisă, imediat după apariție \*, în repertoriul mai multor teatre, piesa a avut premiera absolută pe scena Naționalului ieșean. O premieră care a ilustrat cu multă seriozitate și rivnă textul dramatic, lipsindu-l, însă, de străluciri și de relief. În regia și scenografia a doi cunoscuți creatori ai teatrului Televiziunii, respectiv Eugen Todoran și Vasile Rotaru, spectacolul a ridicat piesa la verticală oferînd tînerii și talentatei interprete Despina Marcu un spațiu generos de desfășurare epică, un rol „întins”, dar, din păcate, mai mult pe kîrgimea lui și mult mai puțin în adîncime. „Piesa poate fi interpretată — ne avertizează autorul, într-un laconic cuvînt-înainte — fie în registru dramatic, fie în registru comic (după cum stă,

\* „Teatrul”, nr. 6/1979.



cu starea de speranță, regizorului"! Aceasta din urmă precizare, prețioasă, s-a concretizat prea sumar pe frumoasa și vechea scenă din Iași, absența tonalității dramatice, neutralitatea registrelui fiind principalul cursur al montării. Altminteri, montare cursivă, cu apariții scenice migăloase lucrate, cu momente clar decupate, cu multe „prim-planuri”, „gros-planuri”, ca la teatrul TV... Lipsește, însă, montajul, lipsește legătura organică dintre interpreți și faptele lor, fluidul care să dea căldură, culoare și *atitudine* reprezentației. Cu alte cuvinte, „starea de speranță” a regizorului. Printr-o distribuție ehlbituit aleă-tuită, s-a urmărit contourarea fiecărui personaj, chiar și a celor nesemnificativ-episodice, actori de frunte ai acestei scene nepregetind să apară în mici roluri și colorându-le frumos; ne gindim la Adina Popa, la Marcel Finchelescu, la Adrian Tucea.

În alte roluri, s-au evidențiat Constantin Popa, portretizind niicine de suflet și îngustime de orizont, Emil Coșeru, dimpotrivă, inimă năvalnică și cuprinzătoare avinturi; iar Petru Ciobotaru a excelat, fiind singurul care a dat personajului său o anume adin-cime, sugerindu-ne cu finețe că lipsă de caracter înăunmă ticăloșie și că josuicia e cu atit mai cumpulită cu cit se ascunde sub dulcea masă a blindeții. Avind multe date pentru acoperirea rolului generos în nuante al Cătinăi, Despina Mareu l-a construit în bună parte, nu l-a desăvîrșit, însă, rămîind deocăundată datorare personajului și subtilită-ților sale. Fiindcă nu s-a curatut nici „sta-rea de speranță” a interpretei, cu alte cuvinte, registrul.

Mira Iosif

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# FLUTURII CENUȘII

de Emil Poenaru

La o săptămîină după deschiderea stagiunii, teatrul brașovean a prezentat în premieră piesa dramaturgului local Emil Poenaru, *Fluturii cenușii*. Autorul nu e la prima lucrare dramatică, pe scena aceluiași teatru și pe alte cîteva scene s-au mai reprezentat cîteva, mai cu seamă cu subiecte de actualitate preluate dintr-o experiență de jurist care a meditat asupra psihologiei oamenilor. Nu e cazul să ne întrebăm dacă și subiectul actualiei lucrări provine tot dintr-o asemenea experiență, dar putem constata că o asemenea experiență și-a pus oarecum amprenta pe felul său de a scrie

și de a medita. În ce sens? În sensul că privirea sa este atrasă de unele situații ana-cronice, de unele acte cu mobil tulbure, ciu-dat; în sensul că, pe fondul acestor anaero-nisme (morale sau de mentalitate), interesul său se îndreaptă nu spre adințirea cauzelor și limpezirea căilor de rezolvare a situației date, ci mai ales spre efectul pe care aceste stări tulburi, nerezolvate, îl pot avea asupra unor suflete sântătoase, asupra unor caractere în formare — de cele mai multe ori, de adolescenți. Ca în *Cafeneaua actriței*, ca în *Apartamentul 13* și ca în *Fluturii cenușii*, la urma urmei, unde ni s-a părut că nu se distinge un anume personaj principal, dar unde e clară intenția de a avertiza asupra efectului de exasimutlare sufletească, pe care-l poate produce asupra adolescenței o stare dramatică nerezolvată, mai ales atunci cind puterea de a o limpezi, de a ieși din ea, e la îndemîna oamenilor.

Un apel la sinceritate ar putea fi, din acest punct de vedere, meditația lui Emil Poenaru. Dar, ea și eroii lui, care nu-și rezolvă ana-cronismele (din nehotărîre, din slăbiciune) nici autorul nu e consecvent și clar cu ca-zurile sale, cu meditațiile sale, ceea ce are reperensiuni asupra propriilor noastre impresii de spectatori. În *Fluturii cenușii* există o situație de iritare în existența a doi ado-lescenți, există și o situație mai tulbure în viața întregii familii, determinată de faptul că tatăl trăiește ca un muribund, pe un pat de spital, din pricina unui accident suferit cindva, ceea ce a fost lăinuit o vreme de cei mari — mamă și bunice. Cind se încearcă o limpezire, pentru că în viața mamei a apărut un prieten, se pare că e cam tîrziu, întrucît fiul știa toate acestea, iar fata a ajuns să-și trăiască propria ei dramă, deter-minată de un complex de urîțenie. Ce se mai poate face? Cine știe... — autorul nu forțează nici o notă, nu e ostentativ (ceea ce e bine), dar nici prea clar (ceea ce nu mai e bine), lasă viața personajelor să se desfășoare în această variantă incertă și in-

Data premierei: 22 septembrie 1979.

Regia: ALEXANDRU TOCILESCU. Sec-nografia: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: VIRGINIA ITTA MARCU (Ana Moraru); NICOLAE MANOLACHE (Sandu Moraru); COCA BLOOS (Luminița Moraru); MIRCEA ANDREESCU (Paul Moraru); GETA GRAPĂ (Tanța Plugaru); NICOLAE ALBANI (Cornel); MARCELA GHEORGHE, DELIA FLOREA, DANI-ELA VASILE, LUCIA MOISTOR (Priete-nele lui Sandu).

introduce un episod secundar, străin, cu intenția de a da o sugestie în problemă (o femeie singură, care nu-și pierde „speranța” în oameni), dar care nu prea se leagă, deși e compus spectaculos și stărnește buna-dispoziție generală. O serie de întrebări rămân, o serie de nedumeriri stăruie, dar, dacă așa a fost desfășurarea subiectului, să notăm și noi că, în ceea ce privește aspectul general al piesei, avem rezerve și îndoieli, însă că ceea ce e bun, valoros, autentic în scrisul lui Emil Popescu e dat de aspectul imediat al momentelor, de lirismul și de savoarea replicii, în scenele cu haz, de linia mai atentă la psihologie și de o anumită finețe, în acest caz. Ar fi niște „scene de familie”, surprinse cu o vădită naturalitate realistă, din care se disting contururi „problematic”, dar care nu se ridică la gradul de dilemă dramatică unică și consecventă.

Alexandru Tocilescu a evitat tentația melodramei, în spectacol, și a pus în valoare momentele cu haz, chiar dacă ele păstrează aerul de accesoriu neintegrat. Un portret veridic realizează tânărul Nicolae Manolache, dând personajului său nițică complexitate, din linii variate de extravaganță, duritate, gravitate. În rolul mamei, Virginia Ița Marcu aduce o pronunțată demnitate, iar Coca Bloos joacă deschis, fără nimic teatral, starea de îmbătrânire prematură a fetei. Sigur că momentele gustate sînt cele ce aparțin bunicii și femeii străine — unde Mircea Andreescu și Geta Grapă aduc o bună experiență scenică, de efect înviorător. Prietenul familiei e Nicolae Albani, corect și grav în bunele intenții ale personajului. Rezultă un spectacol de atmosferă, cu ușoară tentă de parodie la adresa sterilelor frământări.

C. P.

P. S. De apreciat ținuta și seriozitatea caietului-program redactat de Dimitrie Roman. Numerotat (reprezentînd, adică, numărul premierei în stagiune), cu date și rubrici substanțiale, cu o varietate de fotografii și o invitație adresată spectatorilor de a-și formula părerea despre spectacole și repertoriu, acest caiet devine o oglindă vie a unui colectiv harnic și responsabil.

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BAIA MARE

## RĂMAS BUN, SOARE-APUNE

de Al. Popescu

Data premierei: 20 septembrie 1979.

Regia: ION DELOREANU. Decorurile: MIRCEA MATCABOIL. Costumele: EDITII KUNOVITS SCHRANTZ. Muzica de scenă: LIVIU BORLAN.

Distribuția: VASILE CONSTANTINESCU (Aflor Dacul); VIRGIL FATU (Uitatu); TZENKA VELCEVA BINDER (Mamura); ION SĂSĂRAN (Lucius Metellus); CORNEL MITITELU (Gal Imparus); MAGDALENA CERNAT (Iulia Domna); TEO FIL TURTURICĂ (Diales); ADRIAN RĂTOI (Ariar cel Crud); RADU DIMITRIU (Quintus Asper); AUREL MAZILU (Udre); AURORA PRODAN (Prima femeie); LUCRETIA MANDRIC (A doua femeie); MIRCEA ZIMAN (Ostașul roman).

Cum și un drum binecunoscut este pavat cu bune intenții, firește, vom observa că nu de așa ceva duce lipsă ultima piesă a lui Alexandru Popescu, *Rămas bun, Soare-APUNE!* Menită să contribuie la celebrarea aniversării celor 2050 de ani de la crearea statului dac centralizat, piesa ne propune un personaj nou (Aflor Dacul, ipoteză descendent al lui Decebal) și câteva probleme demne de atenție: situația strămoșilor noștri în momentul părăsirii Daciei de către legiunile romane, păienjeniișul diplomatiei în care erau prinse hotărârile căpeteniei dace, regretul cu care „ambasadorii” lui Aurelian au abandonat provincia întemeiată de Traian ș.a.m.d. Cite un strop de umor picurat pe ici, pe colo (amintind, nostalgic, *Croitorii...*), cite o adiere de lirism acceptabil secundenă generoasă intenții dramatice ale autorului, salvînd serierea de la eșec. Dar impresia esențială pe care o creează piesa este neîmplinirea. Ratarea unei idei.

Cred că scriînd (și nu rîu!) mult teatru pentru păpuși, autorul s-a lăsat influențat, fără să vrea, de naivitatea eroilor săi din lemn și cîrpă, nemaiputînd să părăsească sfera, explicabil, limitată a problemelor lor. Jucîndu-se cu cei mai mici spectatori, exploataînd teritoriile candorii, dramaturgul, involuntar, mizează prea mult pe lipsa de per-



Cornel Mititelu, Magdalena Cernat și  
Ion Săsăran

spicacitate a publicului adult. Altfel nu pot să-mi explic lanțul de fapte puerile, uneori chiar ridicole, pe care ni le prezintă textul! Între aproape emoționantul început și sfârșitul piesei, ne simț înșirate șantaje derizorii, răpiri de Halimă, escapade războinice conduse... de o matusalemică doică, intenții matrimoniale pe cât de repetate, pe atât de eșuate, trădători care, la un moment dat, nu mai știu nici ei pe cine au trădat — toți și toate aparținând unor vremuri foarte îndepărtate și unor nații diverse, unite, însă, de un absurd limbaj al deceniului opt din secolul pe care îl trăim !...

Ce puteau face realizatorii reprezentației bătănărene, odată puși în fața acestui text deosebit de dificil (din toate punctele de vedere posibile)? Orici de multă experiență teatrală ar avea Ion Doloreanu, oricât de mare ar fi talentul celor doi scenografi — Mirecea Mateaboji și Edith Knovits —, cât de bine ar juca Vasile Constantinescu, Teofil Turturică, Virgil Fătu și, în special, Magdalena Cernat, reprezentația nu avea sorți de izbândă, din pornire.

**Bogdan Ulmu**

## TEATRUL EVREIESC DE STAT IUBIRI

de Radu F. Alexandru

Data premierei : 20 septembrie 1979.  
Regia : GEORGE TEODORESCU. Scenografia : MIHAELA DEMETRIADE.

Distribuția : SEIDY GLUCK, IRINA DALL (Ana) ; TRICY ABRAOVICI (Dolores) ; THEODOR DANETTI (Marin) ; DORIS MAIER-BOGDAN (Fernanda I) ; LUCIA MAIER-COSMEANU, MARIETTA NEUMANN (Fernanda II).

Lectura textului în limba română :  
MAGDALENA LUPU, ION GRAPINI.

„Vom ști astfel nu numai că s-a greșit, dar având forța să ne numim greșelile, ne legăm implicit să nu le mai repetăm” — spune autorul, într-o scurtă „confesiune” încredințată programului de sală, referindu-se la problematica piesei sale. Care sînt aceste greșeli? Cele ale unor — parțial — „vinovați fără vină”, ale unor oameni pe care iubirea față de o idee i-a făcut să nesocotească, adesea tragic, iubirea datorată oamenilor de lingă ei, omului, în general. Acesta pare a fi titlul (la prima vedere, obscur) al titlului piesei lui Radu F. Alexandru.

În ceea ce-l privește, autorul a optat pentru o abordare din unghi intimist a relației om-istorie (politică), încercînd să ses-

zeze, în și din interior, tonurile și nuanțele acestui complex raport. Eroina, Ana Stoica, este o veche activistă de partid, care, de-a lungul anilor, a pus, în mod firesc, munca politică și obștească mai presus de problemele de familie, dar nu numai atât : în urmă cu mai bine de două decenii, în timpul moliptoarelor febre a „demascărilor”, a contribuit direct la excluderea din partid și la condamnarea unei încercate prietene și tovarășe de luptă din anii ilegalității (Fernanda) — nevinovată, de fapt — pentru că, spune chiar ea, „mi-era teamă ca prietenia noastră... să nu-mi slăbească vigilența de partid”. Anii au trecut, lucrurile s-au așezat în marea lor dreaptă, și Ana, acum bolnavă, pe moarte, îi dezvăluie fiicei sale, Dolores, toate aceste fapte, cu tristețe, dar mai ales cu convingerea mărturisită că ele țin de un trecut nerepetabil.

Autorul și-a conceput textul ca pe o dramă clasică (există unitatea de loc și — cu unele „licențe” — de timp și de acțiune), tratată însă în manieră cinematografică, prin inserția unor flash-back-uri, în care amintirile eroinei se întrerup, concret, în persoana Fernandei de atunci. Construcția — sobră și echilibrată — lasă impresia unei teoreme matematice. Tot aici apar, însă, și neîmplinirile piesei : dincolo de claritatea enunțului, de precizia și riguroasa demonstrației, de justetea axiomatică a concluziei, schema este tot timpul vizibilă. Lipsește combustia internă, proprio dialecticii, lipsește devenirea, evoluția intimă, organică a personajelor ; practic, acestea sînt tot timpul egale cu ele însele, par fixate rigid în tipuri (credibile, dealtminteri, pentru că dramaturgul are un notabil simț al cuvîn-

tului scenic, al autenticității (și replicii). Dolores, căreia îi agrementează biografia cu un nu foarte necesar episod conjugal cam tulbure, este tipică față modernă, cu revoltele și fragilitățile secrete binecunoscute; Fernanda apare (tină) și rămâne (matură) ca neabătut luminoasă figură ce posedă o superioară înțelegere a oamenilor și faptelor; pină și Ana este și rămâne doar simbolul imobil al vinovatului chinat de conștiința vinei sale, făcându-ne, chiar, să-i suspectăm tiria mărurisirii și căința de nevoia ancestrală a „încheierii socotelilor cu lumea” înainte de moarte.

Un astfel de text, cu o structură inerent închisă, nu lasă prea multe șanse unei împliniri scenice plurivalente semnificative. Aproape că obligă la o lectură pur literală, și regizorul George Teodorescu nu a putut scăpa întru totul de această constrângere. „Intervențiile” sale — inspirate și benefice — s-au manifestat prin reamintirea la indicația autorului privind bătaia ritmică, în câteva momente „de tensiune”, a unui metronom (procedeu utilizat, mai ales în cinematograful, pină la tocirea virtuților expresive) și, mai ales, prin modificarea finalului, care, în text, prevedea moartea eroinei într-un pat înconjurat de felurite ustensile medicale, precum și stingerea bruscă a luminii. Dimpotrivă, regizorul păstrează lumina aprinsă și o face pe interpretă să pornească încet, cu umerii încovoiați, către fundal, imagine teatrală ce sugerează sensuri mai adânci.

Mai puțin inspirat se dovedește el, însă, în alegerea cadrului scenografic (Mihaela Demetriade), despre care se poate spune, pur și simplu, că deservește spectacolul. Acesta se compune din câteva piese de mobilier, supărător eteroelite, dintr-un gard împrejmuit, care pare să fie o aluzie la amintita „claustrare” caracteristică universului piesei, dar care rămâne — prin izolarea materială de spațiul de joc — pleonastic, dacă nu complet inutil, și, în sfârșit, din două grinzi de lemn și două bucăți de pină de o culoare dubioasă, care atâră, toate, deasupra scenei.

Din colectivul teatrului, regizorul realizează o distribuție judicioasă gândită: Tricy Abramovici (Dolores) are farmecul, cinismul jucat și, nu mai puțin, vulnerabilitatea vârstei; Doris Maier-Bogdan (Fernanda, tină) are patosul reținut, dar impresionant în scurta izbucnire, și seninătatea adâncă a siguranței de sine; Lucia Maier-Cosmeanu (Fernanda, matură) are calmul împlinirii și privirea înțeleaptă a celui ce știe și înțelege; Seidy Glück (Ana) — excelentă și binecunoscută actriță a teatrului — nevoită să lupte (și o face cu tenacitate și evidentă dăruire) cu datele, în primul rând exterioare, ale personajului, are o vibrantă căldură, impresionantă, în ochi și în glas; Theodor Danetti (Marin, soțul Ancei) este doar o simplă prezență, în unicul și bogatul în subtexte rol masculin al piesei.

**Alice Georgescu**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN GALAȚI**

## ■ O ȘANSĂ PENTRU FIECARE de Radu F. Alexandru

Data premierei : 22 septembrie 1979.

Regia : NICOLAE SCARLAT. Scenografia : MIRCEA RIBINSCHI.

Distribuția : LILIANA LUPAN (Anca) ; VICTORIA SUCIICI CODRICEL (Elena) ; LEONARD CALEA (Alin) ; GRIG DRISTARU (Matei) ; RADU GHEORGHIIE JIPA (Dan) ; DAN ANDREI BUBULICI (Sergiu) ; ȘTEFAN HAGIMA (Funcionarul).



**Ștefan Hagimă și Grig Dristaru**

După două lucrări dramatice interesante (*Dilema* și *Dinu*), ambele, puternic ancorate în prezentul atât de generos, iată că dramaturgul Radu F. Alexandru ambiționează o evocare a zilelor premergătoare Insurecției de la 23 August. Firește, nu avem de-a face cu o piesă istorică, căci noțiunea supusă dezbaterii nu aparține numai acelor zile : „Nu mi-am propus să scriu o piesă despre «ceea ce nu știe nimeni» ; ci doar, eventual, despre ceva peste care uneori trecem mai ușor. Adică despre «credință» — mărturișeste și autorul, în caietul-program al reprezentației gălățene (cea care lansează piesa în circuitul nostru teatral). Firește, tema nu este mai puțin generoasă, chiar dacă abordarea ei, azi, cere un plus de calitate.



Nu este simplu, după un număr mare de lucrări dedicate (mai mult sau mai puțin declarat) evenimentului de la 23 August, să îl prospectezi dintr-o altă perspectivă, să-i descoperi noi și elocvente fețe necunoscute sau să le comentezi pe cele binecunoscute, prin noi mijloace literare. De asemenea, este aproape imposibil să vorbești despre eroii acelor ani fără să lași senzația *déjà-vu*-ului. Dacă D. R. Popescu, Alexandru Sever, Iosif Naghiu, M. T. Popescu și încă doi-trei dramaturgi contemporani au reușit să propună ceva nou în acest domeniu tematic, cred că Radu F. Alexandru nu aduce o contribuție prea originală la luminarea acelor evenimente, la cunoașterea mai profundă a acelor oameni: nici măcar ceea ce crede el a fi descoperit (ideea *credinței*) nu stă sub semnul ineditului.

Este adevărat, *O șansă pentru fiecare* nu supără prin stridente: replica ei este inteligentă, teatrală, acțiunea e bine condusă, personajele sînt caracterizate cu precizie. Dar subiectul păcătuiește prin lipsă de originalitate, amintindu-ne permanent lucrări anterioare — începînd cu *Montserrat* și continuînd cu *Morți fără îngropăciune*, pornind de la *Oameni care tac*, și sfîrșind cu *Piticul din grădina de vară*. Oricît de bine ar fi scrisă partea a doua (ancheta din închisoare), chiar dacă nivelul intelectual al dezbaterii este aplaudabil, atenția noastră se dispersează datorită schematismului intrigii.

Montaj de către Nicolae Scarlat, spectacolul gălățean este fluent, tensionat, chiar dacă mai puțin personal decît ne-am fi așteptat. Un celeraj savant studiat (mai ales în partea a doua), o redovedită știință a ritmului, lipsa patetismelor și a clișeele eroice mă fac să trec cu vederea unele copilării (încordarea artificială a personajului Sergiu, în prima parte a spectacolului, sau jocul deținuților cu lanțurile, în a doua). Scenografia lui Mircea Ribinschi funcționează perfect în ultima parte, dar dă senzația unei improvizatii, în prima.

Liliana Lupan (o eroină prinsă în dilema corneliană, convingătoare în ambele ipostaze), Leonard Calea (cu o foarte inspirată simplitate a mijloacelor de expresie), Dan Andrei Bubulici (trecînd gradat de la un fals fanatism la o destăinuită dragoste față de semenii), Grig Dristaru (găsind un potrivit echilibru caracterologic) și Ștefan Hagimă (nuanțat, credibil în jocul dificil al măștilor antagonice) au servit textul și spectacolul.

B. U.

# ■ SEMNAT INDESCIFRABIL : MITICĂ

de Dan Plăeșu

Data premierei: 20 septembrie 1979.

Regia: PETRE POPESCU. Scenografia: VICTOR CRETULESCU.

Distribuția: DIMITRIE BITANG (Mitică Georgescu); MARGA GEORGESCU (Esmeralda); VIORICA HODEL (Monalisa); STELA POPESCU-TEMELIE (Janeta); ALEXANDRU NASTASE (Romica Ionescu); SANDA MARIA ULMENI (Aurora); GHEORGHE V. GHEORGHE (Chi-roșcă M. Ion); VLAD VASILIU (Gibi); LUCIAN TEMELIE (Profesorul); GABRIELA REDER (Poștărița).

Mai puțin cunoscut ca dramaturg, integrat mai de mult în viața teatrului — în urmă cu zece ani, adică la temerara vîrstă de 26 de ani, era directorul Teatrului Dramatic din Galați — publicistul Dan Plăeșu este prezent, de data aceasta, în ipostază de debutant, pe chiar scena orașului său natal, cu o comedie în care satira încearcă să respecte toate regulile genului. Textul, evident gustat de publicul dedicat la aplauze, nu este totuși reprezentativ pentru scriitura Dan Plăeșu.

Personal, am luat cunoștință de unele piese scrise în ultima vreme de acest autor, realmente viabile, toate comedii, toate demonstrînd seriozitatea și talentul cu care acest tînar înțelege să intre în rîndurile cam subțiate ale comediografilor noștri de azi.

*Semnat indescifrabil: Mitică* ne-a amintit de faptul că Dan Plăeșu s-a apropiat cîndva și de genul *fabulei* și al *povestirii umoristice*. Autorul satirizează cu prudență, la nivel modest, o maladie psihică întîlnită în cele mai diverse medii, în toate timpurile: orgoliul de a avea subalterni, adică de „a fi șef”, cum se exprimă toate personajele sale. Acțiunea, așadar, nu se petrece în primăria unui municipiu, ci într-o asociație de locatari, în care funcția de președinte al blocului capătă în ochii celor din jur proporții neobișnuite. Între toți bolnavii de maladie „șefiei”, Mitică, personaj cu identitate sufletească avîndu-și originea în dramaturgia lui Camil Petrescu, este, cum era de așteptat, lucidul; el pune la cale o șotie, o farsă, de care este pus în temă, de la bun început, și publicul. Intervino și un alt motiv livresc, cel al bătrînului profesor care dorește să se însoare cu o adolescentă; se adaugă peregrin-

narea unui cooperator agricol, șef de echipă și el, printre blocurile orașului, unde îl caută pe profesorul băiatului său, spre a-l mitui, în felul lui propriu, cu o gîscă și cu alte „produse”. Împietirea celor trei planuri narative duce la qui-pro-quo-uri reușite, după rețetele sigure ale tradiției. Amuzamentul este la el acasă. Mutarea problematicii într-un mediu social „liliput”, al unei minuscule asociații de locatari, rețază, însă, din puterea satirei. Autorul ar fi trebuit să plaseze acțiunea, cu mai mult curaj, într-un cadru apt să dea o miză reală textului.

Este meritul lui Petre Popescu, regizor încercat, cu mulți ani de practică în direcția de scenă, de a fi pus în lumină vocația probată de această piesă. Sigur, Petre Popescu n-a putut salva, oricîtă ingeniozitate va fi încercat să investească în expresia scenică, unele replici banale sau situații oarecum desuete. Dar, acolo unde textul a permis-o, Petre Popescu a știut să pună în valoare intențiile dramaturgice; iar construcția piesei, evident superioară în partea a doua, s-a clarificat tocmai datorită străduințelor regizorale. Trebuie să adăugăm aici și un alt merit: o coerență alecătuită a distribuției. Actorii au primit rolurile pe care le solicitau parecă înseși temperamentele lor. Dimitrie Bitang a desprins din cărțile cu Mitici cunoscute, după logica textului, firește, o ipostază care l-a favorizat, dovedind încă o dată că știe să impună un personaj incoruptibil. Gheorghe V. Gheorghe, într-un rol aproape monologat, trebuie, după părerea noastră, să-și moldovenizeze expresia replicilor; altminteri riscă să pară că-l copiază pe „nea Mărin” al lui Amza Pellea. Marga Georgescu a realizat „după tipic” o Esmeraldă de pe Lipseniul tuturor orașelor noastre: gălăgioasă, înșinuantă, tipică, cicălitoare, ambițioasă pînă la ridicol. Viorica Hodol a convins printr-o anume naturalitate. Stela Popescu-Temelie și Lucian Temelie au confirmat, prin jocul lor, vechia soluție teatrală a rolului-mănușă.

**Paul Tutungiu**

**TEATRUL MUNICIPAL  
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA**

## **VESPASIAN AL II-LEA**

**de Ion Dinescu**

**Data premierei: 15 septembrie 1979.**

**Regia: MARIUS POPESCU. Scenografia: DOINA LEVINȚA.**

**Distribuția: PETRE SIMIONESCU (Virgil Dron); ANA CRISTI (Elvira Dron); RUXANDRA PETRU (Anda Dron); BUJOR MACRIN (Vespasian Boc); PETRE CURSARU (Boby Charlton); ELENA AGIU (Eva Serafin).**

Brăila a ridicat cortina stagiunii invitându-ne la *Vespasian al II-lea* de Ion Dinescu, piesă menționată la concursul de comedie organizat de Teatrul de Comedie în colaborare cu revista „Tentul”.

Tema acestei „farse comice” e serioasă: viața acelor tineri ce-și irosește timpul la cafea și despre ale căror isprăvi luăm cunoștință din rubrici de ziar gen „Aflăm de la Miliția Capitalei”. Autorul nu este animat de o „sfîntă minie” împotriva „rătăciților”; el ne propune să analizăm fără prejudecăți cauzele acestei mentalități neconforme cu principiile societății noastre. La o privire mai atentă, am putea observa că vina nu aparține doar tinerilor, că deruta lor provine și



**Bujor Macrin și Ruxandra Petru în „Vespasian al II-lea” de Ion Dinescu, Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila**

din insuficiența noastră precupțare pentru orizontul existenței lor. Piesa lui Ion Dinescu este un îndemnul insistent — în cheia comediei, desigur — către un efort de înțelegere mai suplă, mai nuanțată, din partea celor maturi. Propunerea tematică ni se pare interesantă, demnă de atenție; dar substanța dramatică, motivațiile apar destul de inconsistente pentru a-i asigura acoperirea: o studentă care nu-și dă examenele și e gata să abandoneze facultatea doar pentru că priinții nu o întreabă care-i este situația școlară, un elev inteligent, dar care este ultra-multi-repetent doar pentru că nu și-a găsit un bun profesor de matematică... Piesa cade, astfel, tocmai în păcatul pe care ne îndeamnă să-l evităm: superficialitatea în considerarea adevăratelor probleme ale tineretului. Scriitura, iusă, este antrenantă, cu replici sprițare (unele chiar prea sprițare), reproșul ce s-ar putea formula fiind legat tocmai de insistența excesivă pe aspectul umoristic.

Primatul efectului umoristic pare a fi și elementul defavorabil al spectacolului regizat de Marius Popescu. Aderența publicului este realizată, condiție necesară, dar nu suficientă, a unei bune reprezentări de teatru.

Din păcate, numărul mai mult decât modest de actori tineri din colectivul teatrului brăilean nu poate trece neobservat în cazul acestei piese; precizăm că interpretarea este aproape în totalitate meritorie, dar spectatorii trebuie să accepte, încă din primul moment, o convenție privind vârsta personajelor, ceea ce nu e întotdeauna lesne. Eroul central, al cărui nume dă și titlul piesei, beneficiază de jocul suplu, nuanțat, al lui Bujor Macrin; umorul e prezent în permanență, dar nu dă niciodată „pe dinafară“, actorul are meritul de a oferi spectacolului un binevenit punct de echilibru. Rolurile tinerilor „în derivă“ sînt realizate de Elena Aciu (care își dăruiește eroina cu un farmec deosebit, amestec de ingenuitate, atitudine voios-iresponsabilă în fața vieții și o inteligență nu prea marcată), Petre Cursaru (jovial, exploziv și, uneori, puțin prea zgometos) și Roxandra Petru (care, din păcate, are din personaj doar tinerețea). O mamă energică, cu meșteșug caricaturizată, fără îngroșarea excesivă a contururilor, realizează Ana Cristi. Rolul tatălui este exact creionat de Petre Simionescu.

Alături de costumele frumoase, care împlinesc personalitatea eroilor, trebuie amintit, cu regret, efectul strident al decorului — un cert deserviciu făcut montării (scenografia, Doina Levintă).

Gr. D.

TEATRUL „A. DAVILA”  
DIN PITEȘTI

## BĂRBAȚI PE EXTREME

de Corneliu Marcu

Data premierei: 15 septembrie 1979.

Regia: COSTIN MARINESCU. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: ILEANA ZĂRNESCU (Ana); PETRE DINULIU (Enache); DEM. NICULESCU (Vasile Doicescu); PETRE TANASIEVICI (Banu); CORIOLAN RADU (Virtje); MARIN ALEXANDRESCU (Nedea); ION ROXIN (Ionu); CRISTINA RADU (Rona); CONSTANTIN STAVRIL (Petreanu); EUGEN UNGUREANU (Plopcanu); AUREL DUMINICĂ (Oprea); DUMITRU DRĂGAN (Marinoiu).

După zece ani de la debutul pe scenă piteșteană, cu *Noaptea șofurilor*, după un premiu al Televiziunii și după ce i s-au jucat piese în mai multe teatre din țară, Corneliu Marcu revine pe afișul Teatrului „A. Davila” cu *Bărbați pe extreme*, text dramatic înseris într-un program de creație ce-și propune să realizeze imaginea unor personaje-prototip ale timpului nostru: țărănul, muncitorul, intelectualul.

Această a doua piesă a ciclului proiectat se inspiră din viața de muncă aspră, dar pasionată a constructorilor. Eroul din *Bărbați pe extreme*, fierar-betonist, șef al unei echipe-vedetă a șantierelor de construcții, se alătură, astfel, eroului din *Comoara din deal*; sînt fațete complementare, ipostaze posibile ale acelora, mulți, reușiți în procesul amplu, general de edificare socială. Propunîndu-ne un instantaneu din viața de șantier, Corneliu Marcu se dovedește interesat în primul rînd de destinele oamenilor, de frământările, gîndurile, neîmplinirile lor, de năzuințe comune și de tristeți ale fiecăruia, de bucurii, dar parecî mai ales de necazurile lor. Nu întâmplător, autorul a adus în scenă un șantier unde lucrurile merg prost, și nu o întreprindere super-fruntașă, în care există doar o mică problemă, rezolvată cît ai bate din palme, așa cum, din păcate, multe piese ne-au obișnuit. Este aici un refuz al schemei, o inapetență pentru voioșia festivă, în măsură să împlinescă, să fortifice, cu betonul trainic al vieții autentice, esafodajul de idei al piesei. Piesa abordează cu seriozitate impasul în care se află un inginer, dureros convins de ratarea sa profesională, ca



**Dem. Niculescu și Eugen Ungureanu**

și tristețea plăcintăresei rămasă față bătrână, lupta pentru impunerea adevărului, ea și amărăciunea tinărului pe care fata nu-l înbește. Peste vorba nu despre o ignorare a proporțiilor, ci despre credința că fiecare nerv își are rostul său în desăvârșita alcătuire a trupului omeneș. Coexistența, în piesa lui Corneliu Mărcu, a unui multor planuri psihologice dă verosimilitate, zvîcnet de viață, acțiunii, dar uneori riscă, totuși, să disperseze interesul spectatorului, riscă, inevitabil, ca anumite probleme să fie doar enunțate, fără necesara adîncire. Rezolvarea unor situații apare și ea, de aceea, insuficient motivată (ne referim, desigur, la cam precipitata „împărțire a dreptății” din final).

Spetalacolul regizat de Costin Marinescu se definește printr-o nuanță de înțelegere a ceea ce este „alfel” în acest text despre viața pe șantier. Tonul imprimat montării este grav, dar o gravitate ce nu devine nici un moment posomoreală; e un ton de discuție bărbătească, aspră, cel mai adesea, dar susținută pe un anume fel de căldură, o discuție în care și pozițiile contrare și starea conflictuală înseamnă tot comunicare. Nemotivat ni s-a părut prologul adăugat de regizor, în care muncitorii și inginerii plutesc misterios, îmbrăcați în mantii, prin visul unuia dintre eroii piesei. Stilul montării, ca și stilul piesei, resping în mod limpede această grefă, iar dacă episodul vrea să sugereze că totul e vis, că totul e teatru, înseamnă că prologul contrazice tot restul spetalacolului, care încheie — și reușește — să ne convingă că ceea ce vedem e *viață*, nu o oarecare istorioară plămăuită.

Misiunea de a da identitate scenică personajului-model pe care l-a dorit autorul este pe deplin onorată de către Dem. Niculescu. Actorul trasează nuanțat portretul unui erou pozitiv, în cel mai adine înțeles al cuvîntului, la care nimic nu pare confectionat, fiecare trăsătură exprimă viață reală. Marea autenticității este și calitatea principală a personajului creat de Elena Zărnescu; acțiunea creionează cu discreție, cu o emoție ce evită atent tonul lacrimogen, tristețile și generozitățile femeii „încă tinere”, care toată viața a crescut copiii altora. Roluri bune, în

acord cu intențiile textului, dar insuficient individualizate realizează Petre Dinuliu și Petre Tanasievici. O curioasă alternanță de accente verosimile și stridente, de „note juste” și „în fals” caracterizează interpretarea Cristinei Radu. Marin Alexandrescu schițează cu sobrietate, cu economie de mijloace, dar cu certă expresivitate, imaginea unui muncitor-tăran adaptat ritmului industrial, dar a cărui ureche interioară reține foșnetul holdei de-acasă. Rolul incredințat lui Ion Roxin este mai puțin finisat, insuficient conturat în text, fapt de care interpretarea — într-un tot meritore, dealtfel — se resimte; personajul său rămîne o bună schiță pentru un posibil portret, fără a deveni acel portret. Din linii prea apăsate, stridente nu o dată, și-a construit personajul Coriolan Radu; dimpotrivă, estompată pînă la indescifrabil sînt contururile eroului, important în economia spetalacolului, interpretat de Aurel Duminică. Expresivă, dar parcă mai puțin pregnantă față de rolurile anterioare ale actorului, contribuția scenică a lui Eugen Ungureanu. Constantin Stavrul și Dumitru Drăgan au evoluții plasate exact pe „fagașul” rolului, dar cu un plus nedorit de caricaturizare a personajelor.

**Cr. D.**

## TEATRUL „ION CREANGĂ”

# VIVAT, PREMIANȚII!

**de Oltea Lupu**

**Data premierii: 4 octombrie 1979.**

**Regia: YANNIS VEAKIS. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU.**

**Distribuția: MONICA ROMAN (Ileana Tudor); NEOFITA PĂTRAȘCU (Bunica); BORIS PETROFF (Vlad Ionescu); ALEXANDRINA IALIC (Stana Bratu); CARMEN CROITORU, elevă (Anca); ANIȚA MARTON, elevă (Ileana); VLAD POPESCU, elev (Vladuț Ionescu).**

A serie pentru copii este, știe toată lumea, un lucru dificil, preținzînd, din partea autorului, o bună cunoaștere a psihologiei vîrștelor tinere și, mai ales, o anumită abilitate în dozarea conținutului de activ-captivant (care nu poate lipsi) și a celui instructiv-pedagogic (nu mai puțin necesar). A serie teatru pentru copii este de două ori mai dificil: în afara condițiilor de mai sus, apare și aceea de a menține aceste calități pe parcursul întregului spetalacol, și asta este o



adevărată „probă de foc”, atât pentru text, cât și pentru formula lui scenică. În acest sens, cred că lucrul de care autorul trebuie să țină seama în primul rând este acela de a se hotărî foarte ferm *cărei* categorii de tineri spectatori vrea să i se adreseze, căci, firește, o piesă nu poate avea același succes și același econ. printre preșcolari sau printre liceeni. Or, tocmai această „adresă” precisă lipsește din *Vivat, premianții!*; de unde decurge și o supărătoare lipsă de coerență a compoziției. Prima parte vrea să ne prezinte micile și marile probleme ale vârstei pubertății: cele două surori, Hinea și Anca, sînt eleve în ultimile clase de gimnaziu. Hinea este o mică savantă, „premianta” serioasă și perseverentă; Anca este „poetă”, notele ei sînt mai „potrivite”, și toată familia (sora, mama, unchiul, dar nu și bunica, a cărei răsfățată este) încearcă s-o convingă că fantezia și zburdalnicia nu intră neapărat în conflict cu conștiințozitatea. Părint. a fi lămurită, Anca obține locul 1 la Olimpiada „de română” și adresează tuturor prietenilor ei „premiantii” (inclusiv din sală), invitația de a se reîntîlni peste zece ani. Piesa se putea încheia, cu succes, aici. Dar urmează o a doua parte („după zece ani”), în care asistăm la ceea ce, în limbaj cinematografic, ar putea fi numit, aproximativ, o „săritură peste ax”: povestea este reluată dintr-un alt unghi. Personajele principale devin bunica și nepotelul ei, care — cu toate constatările savanților privind precocitatea tinerei generații și cu tot optimismul pe care ni-l trezește perspectiva unui viitor cibernetizat — pare descins direct și nemotivat din

fascinantele *science-fiction*, avînd un limbaj „tehnic” care-l depășește de departe pe cel al unui inginer specialist.

Puținele calități ale piesei, portretele bine desenate ale personajelor și vorbirea firească (în tot de prima parte, Pretutindeni, însă, rămîne în umbră miza „conflictului”: pînă la final (atît de abrupt, încît asistența, derutată, nu aplaudă, crezînd că mai urmează ceva), nu reiese „ceea ce era de demonstrat”. Cu alte cuvinte, îți stărne în minte întrebarea: pentru cine și, mai ales, de ce a fost pus în scenă acest text?

Este o întrebare la care nici spectacolul propriu-zis nu oferă un răspuns limpede. Într-un cadru scenografic (Elena Simirad-Munteanu) gîdit cu gust și fautezie, multifuncțional, în acordurile binecunoscutului leit-motiv muzical al lui Woody, ciocănitorea buclucășă, actorii teatrului și cei trei copii evoluează precis și bine în regia lui Yannis Vekis. Neofita Pătrașcu este o bunică duioasă și iubitoare, Monica Roman — o mamă totodată blîndă și energică; Alexandrina Halie schițează, din cîteva detalii, figura foarte credibilă a unei profesoare, iar Boris Petroff este un unchi la fel ca alții. O mențione aparte pentru interpretarea celor două eleve, Carmen Croitoru (Anca) și Anita Barton (Hinea), care, dincolo de vocea încă „nelucrată”, au o prospețime, o dezinvoltură și o siguranță a jocului care se bucură de o primire spontan încîntată din partea copiilor din sală.

A. G.

## ALTE PREMIERE ROMÂNEȘTI

### TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

## A TREIA ȚEAPĂ

de Marin Sorescu

Existența, concomitent, a mai multor variante pentru teatre ale textului *A treia țeapă* de Marin Sorescu a fost (este), într-un fel, binevenită. Spectacolele de la Naționalul bucureștean, Naționalul clujean și Naționalul craiovean seamănă foarte puțin între ele. Nu este vorba doar de diferența specifică impusă de viziuni regizorale distincte, de scenografii cu soluții anume, ci de prezența sau absența, în textul folosit de cutare teatru, de unor scene, a unor replici, a unor cuvinte chiar. Ba, uneori, unele cuvinte din

Data premierei: 20 septembrie 1979.  
Regia: MIRCEA CORNÎȘTEANU. Scenografia: DANA LAZANU.  
Distribuția: TUDOR GHEORGHE (Vlad); ILIE GHEORGHE (Papuc); EMIL BOROGHINA (Țenea); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Dragavci); LUCIAN ALBANEZU (Dan); ION COLAN (Romăno); REMUS MĂRGINEANU (Turcul); MIHAELA ARSENESCU (Domnica); VALER DELLAKEZA (Pictorul); RODICA RADU (Joița); NAE GH. MAZILU (Minică); MIRCEA HADIRCA (Chioru); PETRE ILIESCU-ANATIN (Pirvu); IOSEFINA STOIA (Marita); CONSTANȚA NICOLAU (Anica); MINERVA D. AURELIU (Safta); VLADIMIR JURAVLE (Aga Carasol); MIHAI CONSTANTINESCU (Suleiman); VALENTIN MIHALI (Ologul); DAN WERNER (Ciungul); CONSTANTIN FUGAȘIN (Orbul); LUCIA DARAC-URECHIAȚU (Cocoșata); RADU NEGOESCU (Gingavul); ANGHEL POPESCU (Gură-Strîmbă); EMIL BOZDOGESCU (Rîiosul).

text sînt înlocuite, în varianta-soră, prin sinonimele lor. La București, un personaj pronunțat *situație*, la Craiova, același personaj rostește, cu țile, *conjunctură*.

Această serie de variante ale aceluiași text (la care autorul a colaborat) se explică nu numai prin prea bogatul sноп de sensuri, cu bătaie în evenimente acut contemporane, ci și prin calitatea acestui nou produs artistic sorsescian, care refuză să se supună cunoașterii.

Într-adevăr, *A treia țeară* nu se impune prin conflict dramatic. La o analiză mai atentă, conflictul, ca atare, în structura definită de specialiști, nici nu există în piesă. Nu întâlnim aici, în formele consacrate, nici o intrigă anume, care să ne ducă de mină spre deznodămînt. Pentru că, practic, piesa nu are deznodămînt. Apoteotica ureare în țeară a lui Tepeș nu are un asemenea înțeles. Și, atunci, ce este *A treia țeară*? Un poem parabolic? O povestire moralizatoare cu scene ilustrative? Un eseu filozofic? Sau, totuși, o dramă istorică în toată puterea cuvîntului? Toate aceste ipoteze pot fi, în felul lor, confirmate. Un perpetuu du-te-vino, de la subtilitate la naivitatea „fără perdea”, de la grav la ilar, de la sublim la erupția de lavă care au cruțat nimic sacru: înlă mijloacele cu care Marin Sorescu a reînălăat cîteva legende slavo-germane, impunîndu-și un original punct de vedere asupra istoriei, folosind-o, uneori ca o cheie pentru poemul său închinat relației aparent impenetrabile dintre om și destinul său.

Firea speculativă a scriitorului a trecut cu ușurință prin (și peste) doctrinele marilor gînditori asupra personalității; deși l-a citit atent pe Windelband, Sorescu nu vrea să fie, de data aceasta, nici istoric, nici filozof; dar nici un bard onecare, incapabil de șotii. El descoperă, împreună cu voievodul Vlad, că șoarecii au ros, în închisoarea din Transilvania, din harta pe care domnitorul Țării Românești o purta asupra sa, că faptele au în ele o neîncetată viabilitate și actualitate, chiar dacă ni se pare că unele s-au petrecut în nu știu care vîec.

Gilevitor și vizionar totodată, Sorescu supune judecății, încă o dată, întregă istorie a poporului român, folosind, în numele demnității, nu precepte din tomuri consacrate, ci bunul simț al celui ăran socotit neîun, care refuză să recunoască unui întreg secol dreptul la existență.

Beneficiind de o scenografie simbolico-rustică și oarecum facilă, ajutat foarte puțin de ea, aproape împiedicat chiar, regizorul Mireea Cornișteanu a ținut să pună accentul pe actualitatea textului și mai puțin pe sonul îndepărtatului ev mediu românesc. Cei doi trasi în țeară, țurcul și românul, participă efectiv la desfășurarea evenimentelor, la întreg discursul sorsescian: ei sînt un fel de spînzurați-nospînzurați, care mențin, prin prezența lor în scenă, tensiunea disputei. Istoria se precipită în fața acestor nemuritori condamnați la moarte. „Nemilos” ca însuși Vlad Tepeș, Mireea Cornișteanu i-a obligat pe cei doi interpreți să nu coboare din țeară timp de trei ore. Efortul actorilor Remus Mărgineanu și Ion Colan este imens, dar ideea (propusă și de text) a meritat această rar înălănită osteneală.

„Tirania” directorului de scenă ne-a convins încă o dată că Mireea Cornișteanu știe să dea o lectură proprie textelor de valoare. La ora actuală, acest regizor a intrat în conul de lumină al afirmării. El cunoaște bine secretul artei distribuției, astfel încît își permite riscul de a (re)lansa, în roluri primejdioase, nu numai prin dificultatea lor inițială, actori tineri.

Ne așteptam ca în Dracula să fie distribuit Constantin Sassu. Ei bine, nu, Mireea Cornișteanu a optat, ingenios, pentru Tudor Gheorghe. Și nu a greșit. Despre inteligența ieșită din comun a acestui actor am mai amintit cu altă ocazie; despre imobilitatea lui de la un registru sufletește la altul, încă nu. Acest Vlad Tepeș (așa cum a fost văzut de Cornișteanu) i-a oferit o ocazie unică lui Tudor Gheorghe: să ne arate că știe să fugă din aura gravului; să ne convingă de puterea lui de a se juca în echilibru pe o nevăzută lamă de cuțit; să ne demonstreze cum se ride cînd moartea te așteaptă odihnită și lacomă ca o țeară.

În aproape episodicele voievod Dan, Lucian Albanezu a dăruit spectacolului un personaj evocat cu forță artistică. Scena din închisoare ne-a convins că Ilie Gheorghe are și puterea de a se interioriza. În rest, Papucul său ne-a reamintit de alte nu atît de vechi necreșite. Petre Gheorghiu-Dolj ne-a dat un Dragavei viu și chiar pictural. Rodica Radu ne-a arătat o Joiță desprinsă cu grijă din paginile adevărate ale cronicilor. Trupa de calici (Dan Werner, Constantin Fugașin, Lucian Darac-Urochiatu, Radu Negocescu, Anghel Popescu) a fost de-a dreptul autohtonă. Valer Dellakeza, într-o ipostază mai suplă, a mînuit pensula pe șevalet cu aceeași măiestrie cu care a știut să ne arate cît de repede se îndrăgosteau pictorii Apusului de jupînițele valahe.

P. T.

# RUGĂCIUNE PENTRU UN DISC-JOCKEY

de D. R. Popescu

## ■ TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

Data premierii: 23 septembrie 1979.  
Regia: MIHAI MANOLESCU. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: NUȘA NISTOR MICU (Valeria); HORIA IONESCU (Vasile); GHEORGHE STANA (Ștefan); RADU AVRAM (Victor); MIRCEA BELU (Teofil); MIRON ȘUVĂGĂU (Grigore); IOAN MICU (Aurel); ION HAIDUC (Nae).

Teatrul Național din Timișoara n-a jucat de câțiva ani buni o piesă de D. R. Popescu. Iată că, în stagiunea '79—'80, pune capăt unei inexplicabile absențe, deschizându-și repertoriul (la propriu și la figurat) unor reprezentanți de seamă ai dramaturgiei românești contemporane. Se va juca — lucru la fel de nou pentru publicul primei scene a Timișoarei — și „un Teodor Mazilu“, *Acești nebuni făcârnici*.

Decorul Emiliei Jivanov ne amintește că un șantier poate fi și o metaforă. Ne aflăm pe panta unui baraj; imaginea scenografică ni-l „descrie“ cu lirism inspirat. Spectacolul, însă, se desparte, din păcate, de această sugestivă componentă a sa, cadrul scenografic. Regizorul Mihai Manolescu n-a stăruit îndebujat asupra lucrului cu actorii, și nici asupra valențelor spectaculare ale proprii sale concepții. Prima parte a reprezentației a fost marcată de momente de dezordine scenică (actori împiedicându-se, la propriu, o figurație al cărei rost n-a apărut cu claritate). Există și momente de bună profesionalitate, precum și rezolvări care limpezesc intenția regizorală; dar și multă nesiguranță și discontinuitate. De asemenea, distribuția apare neomogenă: Nușa Nistor Micu și Horia Ionescu nu fac față rolurilor și, astfel, accente importante în text și în spectacol se pierd. Tandemul Grigore-Aurel există și el numai pe jumătate, reducându-se, în consecință, forța polemică a spectacolului. Miron Șuvăgău a știut să lumineze golul sufletesc, fariseismul lingav și demagogia personajului său; Ioan Micu, însă, nu; Gheorghe Stana propune un tip de o rigurozitate aspră. Radu Avram joacă ponderat, Mircea Belu este corect în rol — amândoi reușind să-și potențeze jocul mai degrabă în relație, în confruntare, decât pe cont propriu. Ion Haiduc realizează una

dintre cele două interpretări rotunde ale spectacolului (cealaltă datorindu-se lui Miron Șuvăgău). Înfruntările dintre ei sînt acute și semnificative. Momentele de meditație amără, de o cîstărită tristăre, restituite cu simplitate de Ion Haiduc, ca și cele de tensiune, rezultate din înțibuirea cu alunecoasă și agresivă neputință a personajului creat de Miron Șuvăgău, sînt dovada că spectacolul putea avea și poezie, și nerv, și adevăr.

## ■ TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

La Teatrul Național din Tîrgu Mureș, în regia aceluiași Mihai Manolescu, reprezentația formulează clar, mai puțin pretențios, dar mai convingător, întrebările capitale ale textului. Aici, decorul pare să nu conțină „enigme poetice“; ne aflăm într-o zonă lăaturalnică a șantierului, o baracă în care se păstrează cîteva ustensile și ceva din proviziile necesare sărbătoririi logodnei fiului cel mare al directorului. Personajele se retrag aici pentru discuție, ori pentru „aprovizionare“; dincolo de un perete cu multe uși, se desfășoară petrecerea. Acest decor funcționează, capătă sens, rotunjind destinul scenei și extrascenic al personajelor. Teofil, transfulg, ureă treaptă de treaptă, de la drumul pe care și-a lăsat Mercedesul alb, pentru a pătrunde în spațiul foștilor săi tovarăși de muncă; Valeria și Vasile se vor duce urcînd,

Data premierii: 28 iunie 1979.

Regia: MIHAI MANOLESCU. Scenografia: ANA TAMÁS KELEMEN și ÁRPAD NAGY.

Distribuția: MICHAELA CARACAS (Valeria); NICULAE URS (Vasile); ALEXANDRU MORARU (Grigore); DAN CIOBANU (Aurel); CORNEL POPESCU (Ștefan); AUREL ȘTEFĂNESCU (Teofil Toancă); MIHAI GINGULESCU (Victor); ION FISCUTEANU (Nae).

înfășurați în alb, spre scaldă, la riu; pasarela devine încori tribună; urcînd-o, făcînt și încet, ea la o înmormîntare, vor trece pe acolo, unul în urna altuia, dar împreună, tatăl celui dispărut în străinătăți și colegii acestuia; plecarea tuturor de pe șantier, după încheierea lucrărilor, va fi și ea un semn al ascensiunii. Și încă un anunț: înainte de a părăsi șantierul, constructorii își vor caligrafia prenumele cu vopsea pe ceea ce pare a fi fundalul scenei, dar se dovedește ecului a barajului; ecului care se ridică, amintindu-ne și de cel rătăcit aiurea, dintre cei vii. Mihai Gîngulescu se remarcă prin austeritatea cu care dă profunzime rolului său. Actorul îi transferă monumentalitate autentică și forță; deși în dispută nu ueză pe de-a-ntregul de aceste calități, el transmite

siguranță, impresia că poate interveni hotărâtor în mersul întâmplărilor. O creație realizează Ion Fiscuteanu. Personajul său, de un umor savuros, uneori frust, își descoperă pe neașteptate o altă fațetă, cea a meditației comprehensive; actorul trece cu naturalețe de la o extremă la alta, evoluind într-un ritm alert, pe care-l întrerupe și-l reia fără dificultăți. Micaela Caracas și Niculae Urs, sesizând delicatetea personajelor și a relației în care acestea se află, formează un cuplu tinerec. Aurel Ștefănescu și Cornel Popescu se integrează în reprezentație, cu simțul măsurii, dar fără deosebită strălucire; alături de ei, celălalt au momente de neparticipare la rol. „Tandemul reprobabililor“ este, și în acest spectacol, neîmplinit: Alexandru Moraru și Dan Ciobanu nu surprind caracterul periculos, agresivitatea acestor personaje, diminuând forța polemică a textului și, implicit, a reprezentației. Adevărurile care se rostesc își pierd din importanță, de vreme ce preeminența nu sînt de forțe egale. Dar, la Tirgu Mureș, cu această excepție, putem vorbi despre dialog între actorii unei trupe și despre un spectacol convingător.

**Antoaneta C. Iordache**

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# MUNTELE

de D. R. Popescu

Spectacolul brașovean cu această parabolă dramatică mizează pe grandoare și pe simplitate — două elemente care par a se exclude reciproc, dar aici se conjugă bine și dau, în bună parte, efect și sens problematicei piesei. Grandoearea e un rezultat al „montării“ propriu-zise — scenografice, muzicale, regizorale. Din patru variante de machete de decor ale lui Romulus Peneș, reproduse în caietul-program, s-a optat pentru una mai spectaculoasă (și puțin încărcată), construită pe un plan înclinat (un munte? muntele? ...posibil!), cu stupi risipiți pe înălțime și împrejmuire de birne. Loc simbolic, loc de refugiu și meditație, loc apărut, și cu un sens de mișcare vertical. Aici par a se afla liniștea și căldura vieții, pe aici umblă femeile și fetele îmbujorate, de aici se înalță priviri entezătoare spre vârful nemuritor al muntelui veșnic verde unde se află Zamolxe, zeul roadelor pămîntului, al zborului păsărilor și al virtuții omenești; de aici se înalță blestemele și bocetele. Muzica lui Dorin Liviu Zaharia are armonii și percutanțe care impresionează, și cea mai desăvîrșită expresie a ei o dă Lavinia Teculescu — Andra, corifea corului getic —, acrită de un talent remarcabil și de o forță

Data premierei: 15 septembrie 1979.

Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: ROMULUS PENEȘ. Muzica: DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția: COSTACHE BABII (Dromiclahtes); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Riborasta); LAVINIA TECULESCU (Andra); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Sado); DAN DOBRE (Seuthes); SAVU RAIHOVEANU (Becos); NICOLAE C. NICOLAE (Argilos); ION JUGUREANU (Lisimach); LUMINIȚA BLANARU (Bidia); ANDREI RALEA, MIRCEA BREAZU (Bambalon); CONSTANTIN VOINEA DELAST (Klearchos).

dramatică remarcabilă, reîntoarși după mulți ani pe scena brașoveană, care a lansat-o. Regizorul, Eugen Mercus, fructifică datele de compoziție și de contrapunct ale parabolei, în spiritul ambianței de mai sus. Cu sonorități ample în momentele muzicale, cu joce desenate, construit, ca pe o stampă vie, dar nu veche, în celelalte momente, căutînd să mențină ecoul obținut și atunci cînd mersul acțiunii e în pantă lină.

Simplitate e în jocul actorilor. Parabola nu determină profunzimi, ci ascuțimi de spirit — și, potrivit acestei specificități, personajele se conturează în registre directe, proprii actorilor. Astfel, Dromiclahtes e Costache Babii, care gustă intens jocul calmului și al paradoxului, un duh blind și ghidus cu istețimi de care pare să se miră el însuși. Dar dacă aceasta este linia lui exterioară, pe aceea interioară, intens concentrată, nu ne-o mai arată decît în rare — și neconcludente — momente. Spiritul revendicativ, nerăbdător, al lui Argilos și-a găsit — firese, prin contrast — un ton imperativ în plus în inter-

Scenă din spectacol





pretarea lui Nicolae C. Nicolae. Dialogurile lor au gradăție și efect ori de câte ori se produc : nu și deznodământul acestor dialoguri, care e întotdeauna în defavoarea lui Argilos, și interpretul le joacă cu o mină făcută, teatrală. Lisimach e Ion Jugureanu, un actor cu prestanță și timbru scenic aparte : nu s-ar spune că a putut crea ceva, dincolo de o mișcare de „tablou”. Prea repede, deci,

jocul îngheață într-un desen expozitiv și simplitatea trecează, nu mai dezvoltă puncte de interes. În alte roluri, cu sarcini secundare, corecți, Ștefan Alexandrescu, Maria Ruesandra Dobre, Dan Dobre, Luminița Blănaru, Andrei Ralea.

C. P.

## DRAMATURGIA STRĂINĂ PE SCENĂ

TEATRUL GIULEȘTI

### DRAGĂ MINCINOSULE de Jerome Kilty

Data premierei : 28 septembrie 1979.  
Regia : GETA VLAD. Decorul : OCTAVIAN DIBROV. Costumele : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : AGATHA NICOLAU (Stella Campbell) ; ION PAVLESCU (George Bernard Shaw).



Ion Pavlescu și Agatha Nicolau

„Comedia epistolară” *Dragă mincinosule* — montaj de fragmente din corespondența purtată, vreme de patru decenii, între George Bernard Shaw și celebra actriță Stella Campbell, alcătuit de actorul și regizorul american Jerome Kilty — s-a jucat pentru prima oară la noi în 1964, la Teatrul „Bulandra”, prilejuind creații remarcabile ale actorilor Beate Frodanov și Fory Etterle. După 15 ani, la fel de vie și de seducătoare, ea apare în lumina reflectoarelor de la Sala Majestic. Plăcerea reîntîlnirii e, din păcate, oarecum umbrită de regretul că, la ora actuală, pe afișul bucureștean nu se află nici una dintre piesele lui G. B. S., evocate atât de sugestiv, cu îndreptățit orgoliu, de personajele piesei *Dragă mincinosule*. Ne consolăm, însă, gustind delicioasa combinație dintre spiritualul comentariu al scriitorului și observațiile inteligent-sensibile ale actriței, într-un dozaj care dă colajului dramatic al lui Jerome Kilty un farmec aparte.

• Cu spectaculoase sușuri, spre apogeele carierei, și cu tot atât de spectaculoase coborîșuri, spre apusul ei, acești doi mari prieteni, aparținînd aceleiași familii de spirite, parcurg împreună spirala vieții, sînd de vorbă unul

cu altul, mereu și pretențioși, despre tot și despre toate. Nimic din ceea ce este omenesc nu le-a fost străin : dramele războaielor mondiale, binefacerile păcii, problema petrolului, fărnicia clerului, recepțiile din high-life, viața teatrului londonez, confecționarea mitului hollywoodian și destrămarea lui etc., etc. Dialogul lor, uneori patetic, alteori sarcastic, este expresia trăirii intelectuale a tuturor solicitărilor realității ; prin aceasta, el ne dezvăluie foarte multe despre condiția omului de artă, despre relația artistului cu lumea, cu societatea. Paradoxul și - ironia maschează deseori punctele nevralgice ale cotidianului, după cum au și rostul de a para, atunci cînd își fac loc neliști fundamentale.

Dar, ceea ce e e cu adevărat interesant e faptul că, prin această spumoasă dantelă (verbală) de epocă, răzbate, cu puternică rezonanță contemporană, ideea angajării, a implicării artistului în viața societății; refuzul compromisului conferă acestor pagini de corespondență intimă valoarea unui prețios document de atitudine.

Elegantă și pitorească, dezbatere și poem sentimental, piesa *Dragă mincinoșule* are calitatea unei pactituri ideale pentru realizarea unui dublu recital actoricesc.

Introducând piesa în repertoriu pentru a da Agathe Nicolau și lui Ion Pavlescu posibilitatea de a-și impune personalitatea pe o scenă bucureșteană, Teatrul Giulești s-a arătat generos. Ambii interpreți au intrat dezinvolt și sigur în pielea celebrelor personaje, explorând în toate culele și nuanțele textul și subtextul fiecărei epistole, sesizând vibrațiile sufletești și subtilitățile gândirii. Printr-un joc sobru, dominat de inteligență, cenzurat cu luciditate, Ion Pavlescu și Agatha Nicolau nu reușit nu numai să surprindă conturul caracterelor, ci și să sugereze dimensiunile simbolice ale universului social-psihologic evocat. Ion Pavlescu a conturat diferite fațete ale rolului său: omul de lume, răsfățat, vanitos, răutăcios și cinic; omul simplu, trist, fascinat de aura „stelei” londoneze, terorizat de îndatoririle matrimoniale; creatorul orgolios, geniul satiric, necruțător cu tot ceea ce înjosește demnitatea omenirii. În câteva momente esențiale (relatarea incinerării mamei, protestul anti-războinic), Ion Pavlescu a construit cu veritabilă virtuozitate profesională complexitatea stărilor sufletești ale eroului, emoția ascunsă sub sarcasm. Agatha Nicolau, la rîndu-i, printr-un joc elegant a reliefat datele contradictorii ale personajului: făptură omenescă supusă îndoielilor, spaimelor, neliniștilor, și vedetă extravagantă, culme a rafinamentului feminin.

Regizorarea Geta Vlad și-a făcut simțită prezența prin ritmarea și armonizarea planurilor reprezentației, prin teatralizarea acțiunii, urmăriind încheierea unui stil unitar, adecvat condiției intelectuale a personajelor. Prin amplasamente și prin sugestivă mișcare scenică, recitalul celor doi actori a dobîndit viață și relief, naturalețe și limpezime. Frumose, costumele Danielei Codarcea; impersonal, totuși util, decorul lui Octavian Di-brov, redus la câteva elemente esențiale, sugestive.

**Valeria Ducea**

## TEATRUL DE COMEDIE

# PEȚITOAREA

de Thornton Wilder

Data premierii: 15 iulie 1979.

Regia: VALERIU MOISESCU. Scenografia: SANDA MUȘATĂESCU. Ilustrația muzicală: ILEANA POPOVICI.

Distribuția: MIHAI PALĂDESCU (Horace Vandergelder); IURIE DARIE (Cornelius); GEORGE MIHAIȚĂ (Barnaby); DUMITRU CIIEA (Starek); DAN TUFARU (Ambrose); COSTEL CONSTANTINESCU (Bărbierul); CONSTANTIN BALTAREȚU (Scannon); TIEO COJOCARU (Amedeo); EUGEN RACOTI (Horse); STELA POPESCU (Dolly); LILIANA ȚICĂU (Flora van Huysen); VASILICA TASTAMAN (Irene Molloy); MELANIA CIRJE (Minnie Fay); ANCA PANDREA (Ermengarde); CONSUELA DARIE (Gertrude); DORINA DONE (Baby).

Se joacă atât de rar pe scenele noastre Thornton Wilder, încît fiecare nou spectacol cu o piesă de-ă sa nu poate să ne producă decît plăcere. Mai ales că *Pețitoarea* (*The Matchmaker*) ne este foarte bine cunoscută nu din prima versiune literară a subiectului (John Oxenford, *O zi reușită*, 1835), nici din cea secundă (Nestroy), cît mai ales din ceranizarea cu același nume (recent prezentată și pe micul ecran) sau din celebrul musical *Hello Dolly!* cu Barbra Streisand, ce avea ca punct de plecare tot piesa lui Wilder. Deci, cu o amară ironie, trebuie să recunoaștem că foarte cunoscuta *Pețitoare* este sortită să compenseze raritatea spectacolelor românești cu *Orașul nostru* și, nu în ultimul rînd, cu deloc populara *Prin urechile acului* (*The Skin of Our Teeth*). În plus, trebuie observat că, poate, pentru deschiderea oficială a stagiunii, colectivul ar fi trebuit să aleagă un alt text, mai „serios”, și mai „în premieră” (spectacolul acesta jucîndu-se și în vară).

Motivul acestei farse este *viața ca aventură*: doi tineri de condiție socială modestă, dar plini de vise, aspirații și proiecte in-comensurabile, într-un acces de nonconformism, își iau libertăți (aparent) incredibile, dar, de fapt, firești pentru vîrsta lor. Aju-tați de pețitoarea Dolly (care-l „domesticește” pe stăpînul lor), ei împușcă doi iepuri, clarificîndu-și atât situația socială, cît și cea sentimentală. Nu-i o piesă cu miză; este semnată, totuși, de un as al dramaturgiei mondiale (deci, scriitura eucerește din pornire, qui-pro-quo-ul e bine condus, iar



Stela Popescu și Mihai Pălădescu

happy-end-ul, aici, nu e supărător) și, în plus, dă satisfacție spectatorului din stal.

Lacru! a fost perfect înțeles de echipa de realizatori a Teatrului de Comedie, care și-a propus un spectacol „culinar”; nu facil, ci ridicat la verticală cu rafinament și fantezie. Valeriu Moiseșcu a știut să coordoneze cu personalitate reprezentația, dându-i tot ce-i trebuia: adică haz, măsură, ironie, bun-gust. O serioasă mână de ajutor i-a dat scenografa Sanda Mușatescu (autoarea unor decoruri și a unor costume „bine făcute”, masive și, în același timp, ușor transformabile), precum și ilustratorul muzical Heana Popovici — selectând melodii puține, dar agreabile și „de-acolo”.

La s-au alăturat trei sforturi din distribuție, începând cu morocănos-recuperabilul Mihai Pălădescu (devenit, din „prost singur”, un „prost printre ceilalți”), mereu fermecătoarea Stela Popescu (într-un aliaj de efect: revistă-operetă-comedie), Iurie Dărie (admirabil de tânăr și de sincer), Vasilica Tastaman, Melania Cîrje, Constantin Băltărețu, George Mihăiță, Dumitru Chesa, Theo Cojocaru, Eugen Bacoți, Liliana Ticău.

Desigur, odată ieșit pe poarta teatrului, realizezi că nu te-ai ales cu prea multe învățăminte din reprezentație. Mă opresc, deocamdată, aici cu comentariile, fiind convins că voi reveni asupra *Pețitoarei* peste n ani, în cadrul rubricii „Reprezentarea numărul X”...

B. U.

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## JOCURI CRUDE

de Aleksei Arbuzov

Data premierei: 21 septembrie 1979.

Regia: REMUS MĂRGINEANU. Scenografia: VASILE BUZ. Versiunea românească: MARIA PETRESCU.

Distribuția: RADU NEGOESCU (Kai Leonidov); CONSTANTIN FUGĂȘIN (Nikita Lihacev); VALENTIN MIHAILI (Terentii); SMARAGDA OLTEANU (Nelea); ION COLAN (Mișa Zemțov); ANCA LEDUNCA (Mașa Zemțova); MIHAIL CONSTANTINESCU (Constantinov); LUCIAN ALBANEZU (Loveiko); VLADIMIR JURAVLE (Oleg Pavlovici); CONSTANȚA NICOLAU (Mama Nelei); ADRIANA PASCU (O tinăra angelică); CARMEN VIERU (O tinăra total neangelică).

Noua piesă a lui Aleksei Arbuzov reia o temă ce străbate aproape întreaga lui operă: descoperirea frumuseții sinelui, atunci când eul se contopește cu idealul social. De data aceasta, universul serierii aparține în exclusivitate tinerilor, și intrigă are nu numai accente etice, ea derivate firește ale relației dintre iubirea pentru muncă și sacrificiu, ei și unele care țin de atitudinea filozofică în fața vieții. Jocul cu secunda, cu ora, cu anul, cu timpul deci, pe care studentul Kai (și colegii săi), într-un elegant apartament din Moscova, îl angajează cu ușurință naivă și aparent inconștientă, între pahare cu alcool și discuții sterile, apare într-un violent contrast activ cu destinul medicului (și colegului lor de generație) Mișa Zemțov; acesta moare într-un ținut aspru, unde nu sînt condiții pentru așa-zisa „viață intelectuală”, demonstrînd că și cum trebuie cheltuită energia omenească, care sînt adevăratele carate ale demnității. Un interesant personaj arbuzovian, recitînd ceea ce se numește îndecobște debusolare postadolescentină, este Nelea, fata care nu numai că dă teatralitate întregului text, dar participă la evidențierea cruzimii jocului cu viața. Reîntoarcerea ei la Moscova, cu un copil de cîteva luni, creînd impresia că ea este mama, că unul dintre prietenii babei ai lui Kai ar putea fi tată, dezvăluie,





Constantin Fugașin, Radu Negoescu și  
Valentin Mihali

pe un fond dramatic dureros, ce dor le este acestor tineri de preocupările și răspunderile unor bărbați adevărați.

Construită cu o mare știință a caracterelor, piesa lui Arbuzov pretinde o lectură serioasă, fără de care există un real pericol ca mesajul profund al textului să rămână nedezechilibrat.

Prezentându-ne *Jocuri crude* în premieră pe țară (nu ne putem abține să elogiem, în această paranteză, excelenta tălmăcire românească semnată de Maria Petrescu), Remus Mărgineanu ne convinge încă o dată că pasiunea sa pentru regie nu este un simplu „hobby“, ci o incontestabilă vocație. În 1974, cu ocazia unui festival național de teatru studentesc, am remarcat regia creatoare a actorului profesionist Remus Mărgineanu, care pusese în scenă, cu studenții craioveni, *Vinovatul* de Ion Băieșu.

În această nouă regie a lui Remus Mărgineanu apreciem în primul rând *adâncimea* lecturii textului. Într-o discuție purtată, la Moscova, cu Arbuzov, dramaturgul se arăta nemulțumit de regizorii care trec prea ușor peste sensurile replicilor, peste arhitectura pieselor, încrezând — prea puțin preocupati de substanța dramatică a operei literare — să inventeze, să brodeze, pe canavaana unui text, un mesaj scenic fără nici o legătură cu intențiile și premisele dramaturgului.

Spectacolul craiovean ne prezintă un Arbuzov nemistificat: alternanța tablourilor, într-un ritm simțitor crescând, nu devine indiferentă la semnificațiile subterane — și vitale — ale fluxului narativ.

Personajele, exponente ale unor distincte atitudini umane, nu se împart în obișnuitele categorii — pozitiv/negativ; fiecare gest, fiecare afirmație din scenă dezvăluie o lume küntrică, funcționând anume în felul ei, nu neapărat în numele Răului, ci *din cauza* unor atitudini. Complexatul Kai, de pildă, este victima părinților lui,

care îl neglijează și îl mint, fără un minim de „diplomație“, deși lucrează, pe alte meriti-diane, chiar în corpur diplomatice. Cu aceeași logică, a cauzalității ascunse care trebuie scoasă la lumină, Remus Mărgineanu a cerut actorilor un joc sincer și, îndeosebi, o evoluție colectivă, astfel încât drama latentă a „jocului cu viața“ să capete relieful autenticității, specifice lui Arbuzov.

În seara premierei, toți actorii s-au afirmat mai ales prin loialitatea cu care și-au interpretat personajele. Smaragda Olteanu și Ion Colan ne-au convins de marile lor resurse. Incontestabil, la ora actuală, ei tind să se impună ca nume importante în echipa Naționalului craiovean.

P. T.

## TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ — SECȚIA MAGHIARĂ

# POȘTALIONUL ROȘU

de Krúdy Gyula

Data premierei: 6 aprilie 1979.

Regia: KINCSES ELEMER. Scenografia: KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția: LOHINSZKY LORÁND (Alvinczy Eduárd, Rezeda Kázmér); BÁLINT MÁRTA (Eszteella); SZABÓ DUCI (Bági-Bágyiné). În alte roluri: ADLEFF INGEBORG, TAMÁS FERENC, ZALÁNYI GYULA, GYARMATI ISTVÁN, BILUSKA ANNAMÁRIA, MENDE GÁBI, DEBRECZENI GÁBI, RÉTHY ÁRPÁD, LÖRINCZ GÁBI, BODÓ ZOLTÁN, MAGYARI GERGELY, NAGY IÓZSEF, NAGY LÁSZLÓ, KÁRP GYÖRGY, ZONGOR ISTVÁN, TÖRÖK ANDRÁS, BEREK-MÉRI ANIKÓ, BEDŐ FERENC, KOVÁCS ANDRÁS.

La orizontul rememorării, poștalionul roșu, simbolul dorințelor de neîmplinit, apare și dispăre în ceață. Marele romancier budapestan Krúdy Gyula, precursor al prozei maghiare moderne, anticipând tehnica proustiană, urmărește dilatarea timpului prin prisma capriciilor memoriei. Publicarea romanului *Poștalionul roșu* coincide cu apariția capodoperei lui Proust, „À la recherche du temps perdu“ (1913). Asociația se impune cu atât mai mult cu cât trecerea timpului, ba chiar conceptul de timp (acest mare aliat și inamic al vieții) este și subiectul operei lui Krúdy. Adaptarea scenică, realizată de autor, a fost prezentată în premieră pe țară la sec-



ția maghiară a Teatrului Național din Tîrgu Mureș. Creatorii spectacolului nu au avut de-a face cu o operă dramatică obișnuită : succesiunea febrilă de coșmaruri, viziuni, aspecte reale, amintiri sugerează o lume care, sub aparența calmului, se dezagregă. Realitatea dezamăgitoare, falsitatea nostalgilor sînt prînse cu ironie inimitabilă în scenariul lui Krúdy.

Această lume stranie a fost trecută de regizorul Kinoses Elemér prin filtrele rememorații. El a trebuit să plămădească o materie dramatică lipsită de acțiune, alcătuită din fragmente ce se organizează ciclic : viziuni, reflecții, reverii, trecutul alternînd cu prezentul. În acest scop, a recurs la jocul stilizat, la mișcări pareî filmate cu încetîmîntor, la o ciudată coregrafie de siluete desprînse din ceață. Confruntarea realului cu irealul i-a sugerat numeroase „asociații libere”, pe plan vizual. Consonanța „imaginilor-rimă” conferă acestei realizări neobișnuite, în cadrul genului dramatic, un caracter polifonic și o polisemie surprinzătoare.

Tonul fundamental al spectacolului este grotescul, prin care se dezvăluie reversul iluzoriului. În vârtejul colorat al balului de ziua Anei, de pildă, la lumina luminărilor, un cortegiu funerar fantomatic, de bărbați beți, de o eleganță bizară, poartă cadavrul unei tinere sinucigașe. Lirismul amar al lui Krúdy se concretizează într-o lume de panopticum. Pe scenă se desfășoară dansul macabru, zvirecolirile finale ale celor excluși din societate — „suflete rătăcite” în locuri dubioase, pareî schițate de Toulouse-Lautrec. Cu toții rivnese la poștalionul roșu — poștalionul lui Alvinczy, proprietarul unei averi fabuloase — care, trecînd în goană, e de neatin. Schimbarea frecventă a unor perdele transparente, luminate în culori, transformă scena într-un spațiu cețos, de prevestiri neliniștitoare (decorurile și costumele sînt concepute de Kemény Árpád).

„Clou”-ul spectacolului constă în interpretarea celor două roluri principale masculine de către același actor, Lohinszky Loránd. Întruchipîndu-l pe magnatul Alvinczy, el modelează un personaj ciudat, ceremonios, mască sub care se pot întîi autoironia și iminenta prăbușire sentimentală. În persoana ziaristului visător, Rezeda, Lohinszky dozează mai multă resemnare, autoamăgire, viciu și disperare, în raport cu boem-melancolicul erou din roman. Dincolo de performanța profesională, această soluție este interesantă deoarece sugerează că cele două celebre personaje ale lui Krúdy sînt nu numai opuse, ci și complementare. Dragostea lor comună, Esztella, este intruchipată de Bălint Márta cu minuțiozitatea realismului psihologic, amintind de zbuciumatele eroine ale lui Cehov, dar nu se integrează atmosferei ironice a spectacolului. Biluska, Annamária se remarcă prin caricaturizarea „respectabilei” patroane a casei de toleranță.

Din păcate, ideile regizorale nu sînt întotdeauna asimilate și finalizate în jocul actorilor ; pentru tîlmăcirea metaforelor, mijloacele de expresie corporală alese nu sînt perfect adecvate. Stereotipurile alterează plastică jocului, minează omogenitatea stilistică. Iată, din nou se pune stringent problema actorului polivalent, cu disponibilități stilistice multiple !

Dar, dincolo de rupturile de ritm, concepția regizorală, importantă și modernă, radiază, luminînd mesajul autorului : oamenii au nevoie unii de alții, iar dacă alina cea un pe lingă celălalt fără a-și auzi apelurile, una dintre cele mai frumoase legături umane, dragostea, se stinge în indiferență. De aceea, poștalionul roșu, simbolul dorințelor, dispare fără ca ei să poată urea în el.

Metz Katalin

## TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

# AMENINȚARE

de Arnold Wesker

Data premierei : 17 septembrie 1979.

Regia : MUȘATA MUCENIC. Scenografia : MUGUR PASCU. Traducerea : ANTOANETA RALIAN.

Distribuția : ANGELA RADOSLAVESCU (Sophie) ; ION LUPU (Garry) ; CRISTINA RADU (Harriet) ; ION ROXIN (Mărie) ; ANDREEA RAICU (Daphne) ; GEORGE CÂRSTEA (Jack) ; PETRE DINULIU (Terry).

Sala Studio 125 a teatrului piteștean a deschis stagiunea cu o piesă a lui Arnold Wesker, *Amenințare* (prezentată recent și într-o montare a Televiziunii sub titlul ei original *Ilora sărutului*).

Dramă a neputinței, a însingurării fără nădejde, piesa lui Wesker se petrece într-un imobil modest și trist, ca atîtea altele, dintr-un cartier modest și trist, ca atîtea altele, al acelei Londre prezente în toată literatura „furișilor”, în care existențele se consumă aidoma, din renunțări permanente și vise mărunte, în care nici măcar nefericirea nu are forță. Eroii piesei nu trăiesc, ci supraviețuiesc, mîcînați de o nevroză care este mai curînd de subsolicitare — cîci muncesc fără pasiune și se distrează fără bucurie, eșuați iremediabil în derizoriu. Ei nu se izolează, în sens protestatar, ci sînt izolați, îndepărtați brutal de o societate a cărei exi-



Angela Radoslavescu, Ion Roxin și  
Cristina Radu

stență violentă se face simțită amenințător. Impulsul de răzvrătire, nevoia de acțiune, de comunicare, pe care o resimt, la un moment dat, cei doi tineri, nu fac decât să le sublinieze și mai limpede neputința: ei vor desena pe stradă, cu crete colorate, silueta uriașă a unui cal avântat în salt, apoi se vor prinde într-o simbolică *Periniță* (titlul melodiei este indicat în textul lui Wesker). Este un simbol, desigur, o expresie a nevoii imperioase de schimbare, de ozonare a existenței, dar nu toate simbolurile devin viață și gestul lor, izvorit dintr-o firească revoltă, rămâne, de fapt, tot în pragul neputinței.

Versiunea scenică semnată de Mușata Mucenic este realizată cu seriozitate profesională, cu evidentă preocupare pentru analiza detaliată a problematicei, a atmosferei, a fiecărui moment și personaj al piesei. Regizoarea s-a apropiat cu delicatețe, cu tandră înțelegere de această lume tristă, în care speranțele sunt frînate, iar visurile, timide. Textul este lucrat cu nuanțări atente, cu simț al echilibrului, al armoniei ansamblului; poate, doar un plus de forță ar fi fost necesar, ar fi implinit un spectacol bine conceput și finisat cu grijă.

Unitară, în acord stilistic, interpretarea merită aproape în totalitate cuvinte de apreciere. O mențiune deosebită se cuvine Angelei Radoslavescu, autoarea unui personaj lucrat cu remarcabilă finețe, la care gestul, privirea, intonația, mersul, replica și tăcerea se îmbină perfect, într-o broderie delicată. Expresiv este și personajul creat de Ion Lăpuș, înzestrat de actor cu căldură și sensibilitate; cu o oarecare ezitare, însă, în momentele de izbucnire, de forță. Cristina Radu își dăruiește croina cu dezamăgită luciditate, ce nu exclude impulsurile generoase, cu

un fior de emoție simplu-omenească, dar, în același timp, cu accente de rece agasare; este o definire exactă și complexă a personajului și, dacă actrița ar reuși să elimine unele rigidități, unele tendințe de exteriorizare, rolul s-ar rotunji în mod cert. Ion Roxin detaliază cu simț al mănăței, cu expresivitate, cele câteva date atribuite de text eroului său. Aceeași observație se poate formula și în legătură cu Andreea Raicu, interpreta unui rol mai linear, pe care, însă, știe să-l îmbogățească scenic, să-i folosească toate sugestiile. În roluri mai mici, dar investite cu anume semnificații, Petre Dinuliu și George Gârstea găsesc tonul potrivit.

Cr. D

## TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA

# SOLDATUL NECUNOSCUȚ ȘI SOȚIA SA

(două acte de război  
despărțite de un armistițiu)  
de Peter Ustinov

Data premierei: 27 septembrie 1979.

Regia: SIK FERENC (R. P. Ungară).  
Scenografia: VIRGIL MILOIA. Versiunea  
maghiară: GYURGY KOCZKA.

Distribuția: SZÉLYES IMRE (Soldatul  
necunoscut); KISS ERZSEBET (Soția sa);  
PÉTERFFY LAJOS (Generalul); SINKA  
KAROLY (Preotul); MAKRA LAJOS (Re-  
belul); BOGDÁN ISTVÁN (Sergentul);  
VÉRTES JÓZSEF (Nr. 3591/4); EBER-  
GÉNYI TIBOR (Nr. 14768); JÁNÓ JÁ-  
NOS (Nr. 94343); DUKÁSZ PÉTER  
(Nr. 71696); HIGYED IMRE (Căpetenia  
dușmană); KILYÉN ILKA (Fata); RAP-  
PERT KÁROLY (Inventatorul). În alte  
roluri: BERTALAN MAGDA, BÓSY  
ANNA, CZEGU TEREZ, FALL ILONA,  
SZÁSZ ENIKŐ, SZÉKELY RÓZSA,  
W. PÉTER ÁGNES, PUHALA ERNŐ,  
SZABÓ KÁROLY, NEMES PÉTER, SI-  
MON GÁBOR, TAKÁCS TONI.



Scenă din spectacol

Textul lui Ustinov se află în situația, incertă în Europa, a unui transfer de motive și procedee, dar nu din aria literaturii, ci din aceea a filmului. Modelul în cauză se numește „Intoleranță”, iar actualul emul teatral al lui D. W. Griffith a păstrat modul de organizare a episoadelor, puse în slujba unei identice finalități sociale, militant-pacifiste. Cu mențiunea că ceea ce fusese odată prilej pentru melodramă s-a transformat acum într-o adevărată cascadă de gaguri și de replice trăznite, ceea ce nu e totmai surprinzător din partea autorului, care este american, actor celebru și cituși de puțin academicizant. Nu este vorba, totuși, de o parodie a „Intoleranței”, ci, pur și simplu, de o re-creare în cheie comică, sau mai curînd tragicomică, a modelului. E frapant, însă, felul în care schimbarea de registru nu suprimă similitudinile formale: ea și marele său înaintaș, și textul lui Ustinov, în tendința sa către exhaustivitate, este pîndit de spectrul „indigestiei tematice”. O enumerare a episoadelor este relevantă: Roma antică, eul mediu timpuriu, Reforma, Secolul galant, Revoluția din 1789, Restaurația, războiul din 1914 și un episod contemporan constituie cadrul „multiplicității de timp” a acțiunii. Tracerile de la un „număr” la altul reprezintă însă pentru autor marca ocazie de a-și pune în valoare fantezia burlescă: astfel, Generalului îi este suficient să-și lepede uniforma și elipul pentru a rămîne, încununat — la propriu — cu laurii triumfului, în costum roman; cît despre salutul roman, el a fost de rigoare și în vremuri mai apropiate. Sînt oricînd posibile confuzii, pare a gîndi autorul. Paradoxul funcționează ca un revelator al realității: în definitiv, o aceeași vocație imperialistă îl animă pe General în ambele ipostaze. Sînt momente cînd exercițiul de stil capătă aura virtuozității: e cazul fragmentu-

lui racoco, unde conversația strălucitoare configurează relații între personaje ce trimit necesarmente la Marivaux și Beaumarchais, fără ca de aici să lipsească stropul de umor feroce, bazat pe nonsens, al comedigrafului contemporan. Este o reflecție asupra unei epoci, dar și ceva mai mult, un comentariu asupra unei porțiuni importante din istoria teatrului. Discursul sociologului se împletește aici firesc cu meditația unui exeget matur.

*Soldatul necunoscut și soția sa* este istoria unor idei, a merenelor același idei, în diferite travestiri, este de părere autorul. Nu întotdeauna putem fi de acord cu atare punct de vedere, dar trebuie să recunoaștem că verva cu care-și expune opiniile este cuceritoare.

Cît despre personajele-funcție, Soldatul necunoscut, Soția sa (mai curînd, eterna văduvă merenă însărcinată), Preotul, Rebelul liber-cugetător, Inventatorul (al scării de la șa, al ghilotinei și al gazelor toxice, printre altele), ele reprezintă invariabilității acțiunii, ea și ideile pe care relația lor le încarnază.

O trupă numeroasă, dar extrem de omogenă, interpretează acest „divertisment” care se poate reclama de la sensul dat de Brecht termenului în chestiune. Spectacolul se desfășoară, fără respiro pentru spectator, într-un ritm susținut din plin de trăirea idolelor de către întreaga echipă. Se rețin îndeosebi „măștile” pe care și le compun câțiva actori de prim-plan: Imre Szélyes (Soldatul necunoscut), Erzsébet Kiss (Soția sa), Karoly Sinka (Preotul), Lajos Peterffy (Generalul), Lajos Makra (Rebelul) și Kilyén Ilka (Fata). Impresia generală este însă aceea a unei trupe dotate cu o plastică proteică, polimorfă, răspunzînd în mod inteligent celor mai fine sugestii ale situației scenice. Momentele „tari” ale spectacolului sînt cele colective — și, acestea, mai ales sub aspectul lor plastic, sculptural și arhitectonic. Regizorul Ferenc Sik, din R. P. Ungară, reușește să creeze spațiul acțiunii aproape exclusiv cu ajutorul masei de interpreți, realizînd integrarea tuturor într-o echipă cu care colaborează pentru întreaga oară. În contextul acestui spectacol minuțios pus la punct, numai finalul face notă discordantă; *grand-guignol*-escul altor amănunte, recepționate cu voce-bună pînă atunci, nu-și mai avea locul acolo.

Scenografia lui Virgil Miloia este prezentă atît cît trebuie. O enormă pînză sfîșiată, de culoare sîngerie, acoperă fundalul, câteva practicabile sînt împrăștiate prin colțuri și pot servi oricăror scopuri, devenind orice. Cam asta e tot — și ajunge.

*Soldatul necunoscut și soția sa* se joacă pentru întreaga oară la noi. I se poate prevedea acestui text o îndelungată carieră.

Dan Weil



TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

## DON QUIJOTE

după Cervantes,  
de Ștefan Lenkisch,  
Mioara Buescu  
și Iosif Malou

Am văzut spectacolul cu cele șase cînturi din povestea iscusitului bidalgo, realizat la „Țândărică”, „din aleasa strădanie a comedienților...”, cum scrie, cu litere de-o șchioapă (ce amintesc de litera vechilor teascuri tipografice), în preafrumosul program-afiș.

O reprezentație robustă, de o frumusețe stranie, în care maturitatea profesională a creatorilor și-a spus cuvîntul din plin. O montare vie, spectaculoasă, în care se disting mai întîi „păpușoarele, măștile și straiele” Mioarei Buescu. Deșiratul, uscătul, tristul Cavaler rătăcitor, călare pe o Rosinantă scheletică (ce uneori se desface bucățele-bucățele), rotofeiul, robustul, jovialul Sancho Panza (cu capul lătăreț, ascuns sub o pălărie neagră, teșită, cu burtoiu alb și bombat sfidînd marginile unui strîmt surtuc negru) stîrnesc, de la început, admirația: sînt două „păpușoare” exemplare, prin puterea de a sugera, plastic, caracterele. Bețele subțiri din care e alcătuit, „pe verticală”, lunganul Don Quijote materializează o trăsătură caracteristică a croului — melancolia: la fel, prelunga lui față, ca și întreaga siluetă, aflată parcă în stare de imponderabilitate. Elipsa cu pomeți bucălați așezată pe o sferă, din care se compune, „pe orizontală”, făptura zîmbăreată a lui Sancho Panza, mersul lui clătuiat, greoi, de rață, ce se înalță abia de un cot de la fața pămîntului, fixează, dintr-o dată, atmosfera de savoare rustică. Interesante sînt și celelalte „arătări” cu măști — haugiul, mesenii, slujitorii —, actorii-mînuitori, îmbrăcați în costume adecvate, purtîndu-și fiecare masca în mînă și punîndu-și-o, după cum e nevoie, pentru sublinierea ideilor: fără măști = comentatori detașați, cu măști = personaje implicate în acțiune. Acțiunea, firește, e mult simplificată. Cuvintele sînt puține. Imaginea scenică e menită să tălmăcească, mai mult prin atitudine și gest, prin mișcare, cît mai plastic cu pu-

Don Quijote



Sancho Panza



tință, titlul momentelor. Concepută de regizorul Ștefan Lenkisch ca un recital de pantomină cu inserțiuni de ritual, montarea conține cîteva scene admirabile: lupta cu turnele de oi, înfrînirea cu ocașii, încoronarea cu ligheanul de tablă, petrecerea de la ban și investitura cavalerască, lupta cu morile de vînt.

Făgăduiala făcută pe afiș — „întîmplări și comicării de faimă într-o plăcere și folosul copiilor” — e ținută, însă, numai pe jumătate. Spectacolul, lucrat frumos, într-o tonalitate gravă, într-o lumină sumbră, crepusculară, e înțeles mai bine de adulți, și nici de toți aceștia. Ce importanță are acest fapt? — mi-am zis — de vreme ce știu, de la clasici, că „imaginația copiilor este tot așa de bogată și tot așa de încleștă ca și strîlucitoarele vise ale povestitorilor”. Important este că, alături de capodopera lui Charles de Coster, *Till Ulenspiegel*, apare acum în repertoriul lui „Țândărică” o altă capodoperă universală, atît de îndrăgită de toate vîrstele.



Important e că, în isprăvile cavaleresti ale lui Don Quijote, puțin înțeleite, cu unele înțelesuri pierdute în frumusețea jocului scenic, esențialul e asigurat: ideea luptei cu nedreptatea, aspirația spre bunătate și noblețe, spre dragoste, sînt limpezi. Și, asta e mult!

Nu pot fi uitați artiștii mînuitori care duc greul reprezentației. Și nu pot fi decît felici-

tați Brîndușa Silvestru și Valeriu Simion, pentru felul frumos și poetic-expresiv în care întruچیpează și poartă pe drumurile Spaniei, de la Mancha la Toboso, și de acolo pînă în inimile noastre, cele două plăsmuiri năstrușnice și nenuritoare: Don Quijote și Sancho Panza.

V. D.

## Teatrul de păpuși din Constanța

### PRINȚESA ȘI ECOUL de Vlasta Pespisilova

Regizorul Cristian Pepino este un oaspete binevenit în teatrul de păpuși. Pasionat, pornit pe drumul căutărilor, el nu acceptă să semneze spectacole care nu spun nimic. Recent, a pus în scenă, la Constanța, piesa autoarei eche Vlasta Pespisilova, *Prințesa și ecoul*.

Pentru a tălmăci scenă povestea comico-satirică a muntelui mutat din loc, la porunca unei fete de împărat, și a războiului pornit de împăratul vecin, fiindcă ecoul nu mai era la locul lui, Cristian Pepino a optat pentru formula în care păpușile, minuite din spatele paravanului, dețin toate rolurile principale. Aspect pozitiv, azi, cînd, în prea multe spectacole de animație, păpușa e un detaliu nesemnificativ. Tot în tradiția artei păpușărești, se înscrie și mînuirea recuzitei (de pildă, sulilele

ce se întretaie sugerînd războiul).

Actorii fac *figurație specială*: *sourte intermezzo-uri*, poante scenice, create de regizor, menite să completeze sau să comenteze ironic evenimentele. Și în timp ce păpușile (împărații, sfetnicii, fiicele mari) sînt puse să joace în stilul desuet al melodramelor, cu gesturi enorme și tremolouri în glas, actorii par să se amuze și să zeflemisească.

Prin cascada de poante, spectacolul devine foarte distractiv. Prin ritm — un ritm viu, accelerat — deosebit de antrenant.

Îspitit să realizeze un *superspectacol*, regizorul a aglomerat, însă, modalități prea diverse de expresie și efecte scenice. Păpuși, alături de oameni vii. Două și trei planuri, pe care se joacă simultan, cu multă recuzită. Mîini înmănușate, evoluînd pentru simpla lor grație. Prezentator cu mască bizară — sugerînd o alcătuire furtivă cu șurpe cu ochelari și alchimist —, cu mînuși și baghetă.

Elementele de decor propuse de Mireea Nicolau permit schimbări rapide. La realizarea păpușilor — expresive și funcționale — scenograful a fost secondat de Georgeta Nicolau.

Interpretarea, urmînd indicațiile regizorale, dar reprezentînd și contribuția personală a unor valoroși actori de gen, e remarcabilă. De pildă, *Sergentul Tonino*

— personaj clovnesc — a găsit în Vasile Hariton un interpret excelent. Actorul îl construiește din gesturi parcomonios dozate, dar fi înprumută hazul său suculent, glasul cu explozii ilare. „Ticul” cu pălăria, cit și echilibristica pe sîrmă, completează un tip comic memorabil. Aneta Christu-Forna este o prințesă Bianca plină de nerv și exuberanță. Elena Romanescu interpretează cu inteligență, cu fine treceri de la momentele de comedie la cele lirice, pe prințul Matteo. Fata de împărat care ordonă mutarea muntelui este frumos individualizată de Mariela Marinescu, iar fiica mijlocie, conturată cu mijloace bine alese de Ioana Jora. Împărații sînt caricaturizați cu vervă de experimentatul Petru Catrava și de tinărul Dromichete Ghiman. Rolul episodic al împărătesei — o lecție de animație păpușărească oferită de Georgeta Nicolau. Justin Defta și Mireea Romanescu servesc spectacolul printr-o *figurație expresivă*.

Am fi putut să consemnăm un eveniment, dacă, în travaliul său, regizorul ar fi utilizat și o sită, lăsînd să treacă numai unele modalități de expresie scenică și numai efectele care-i aparțin în exclusivitate, nu și pe cele de mult și indeobște „uzate”.

S. D.