

CRONICA DRAMATICĂ

LA JUMĂTATEA STAGIUNII

S-a spus, la Colocviul criticilor de teatru, la Bacău, s-a scris, în numerele anterioare ale revistei noastre și în paginile altor publicații, o observăm cu toții: stagiunea e relativ mediocră. Afișul teatrelor e nesemnificativ, cenușiu, spectacolele sînt șterse, plate sau, dimpotrivă, stridente, țipătoare — ceea ce e cam același lucru... (Excepții: momentul Caragiale de la începutul stagiunii, un Shakespeare la Teatrul „Nottara”...)

Urmărind, din acest colț al cronicii dramatice, viața teatrelor răsfrîntă în spectacol, vedem, cu părere de rău, cum jumătate din anul teatral s-a scurs fără să se fi produs acele evenimente cu adevărat memorabile, care scot o stagiune din anonim, dîndu-i relief și personalitate. Stagiunea nu s-a definit, nu s-a particularizat, nu și-a spus cuvîntul, deși, cifric, în datele planului ritmic de producție, stăm „oarecum bine”: se joacă îndeobște piese originale, sînt destul de multe premiere absolute, se reprezintă clasici români și străini, se difuzează titluri noi din dramaturgia occidentală și a țărilor socialiste. Așadar, în parametrii producției globale, se raportează cifre mulțumitoare, bifîndu-se conștiincios sarcinile asumate; dar, „pe sortimente”, ca să împrumutăm limbajul economiștilor, cum stăm? La un inventar al valorilor — criteriu fundamental al producției materiale, și cu atît mai mult al celei spirituale — cifrele nu pot compensa insatisfacțiile estetice, iar rapoartele, așa-zis satisfăcătoare, nu se pot substitui bucuriei creației, frumuseții jocului teatral, bogăției ideilor artistice. — într-un cuvînt, rațiunii de a fi a Teatrului. Cu întristare și cu oarecare îngrijorare recunoaștem că, deocamdată, valorile acestui an teatral se lasă așteptate: nu a fost reprezentată, și nici nu știm să se afle în pregătire, piesa de virj a dramaturgiei lui D. R. Popescu, Studiul osteologic al unui schelet de cal..., creație memorabilă a unei conștiințe scriitoricești profund angajate față de istorie și de destinul poporului; nu s-a dat cuvenita greutate scenică, și nici strălucirea satirică meritată, ultimei comedii asanatoare a lui Teodor Mazilu, Mobilă și durere; nu se joacă și nici n-avem știre să fie în repetiții vreunul dintre textele de incontestabilă valoare, tipărite, în ultimii



telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

(Continuare din p. 22)

La Colocviul republican al criticilor de teatru, Ion Cocora a depus o febrilă activitate închinată revistei „Tribuna”. Folosind toate metodele, inclusiv farmecul personal, a realizat șaptezeci și opt de abonamente — e drept, trimestriale! — pentru „Tribuna”. ● După ce a participat, culegînd aplauze, la Festivalul internațional de teatru pentru copii de la Mistelbach (Austria), Teatrul pentru

copii și tineret din Iași pregătește Povestea orașului fără iubire de Lev Ustinov. ● Aflăm, din cataloagele editurilor, despre o sumedenie de cărți privitoare la teatru care vor apărea în anul 1980. Astfel, Editura „Facla” va publica „Repertoriul acelor ani” de Stelian Vasilescu, volum de istorie teatrală. Editura „Meridiane” anunță următoarele volume despre teatru: „Actorul și virstele teatrului românesc” de Simion Alieșcu; „Teatru fără sce-

nă” de Horia Barbu Oprișan; „Omul teatrului poetic” de Zamfira Popescu. Editura „Junimea” anunță volumul „Teatrul obiectelor” de Paul Cornel Chițic. Editura „Dacia” are în pregătire „Dramaturgi români de azi” de Ion Cocora, „Antologia piesei românești într-un act” — vol. II. alcătuită de Valentin Silvestru, și „Actorul și teatrul” de George Motoi. ●

(Continuare în p. 86)

ani, atât în revista noastră, cât și în altele, lăsându-se astfel să se risipească o prețioasă zestre de literatură dramatică. Să dăm exemple? Le-am înșirat de prea multe ori, în conclavuri de breaslă și în scris. Ne uimește cu cită ușurință apar pe avizierele teatrelor distribuții la sumedenie de incropeli, pasămite dramatice, la însăilări dialogate pe teme conjuncturale, în timp ce piese importante — ce-i drept, dificile, inaugurind direcții în prospectarea cimpului actualității, modelind materialul dramatic potrivit unui limbaj teatral innoitor, conținind mai multe întrebări decât răspunsuri și neocolind conflicte dure — rămân în continuare între coperti și în mape. Zguduitoarea dramă Ingerul bătrîn de Al. Sever, eseurile dramatice pe teme de istorie ale lui Paul Anghel, piesele lui Paul Cornel Chiitic, atât de originale și dense în semnificații, iradiind patosul teatrului politic, dramaturgia de moravuri a lui Paul Everac, scrierile de inspirație filozofică ale lui Dumitru Solomon, și cite și mai cite... Avem o bogată, diversă, substanțială recoltă dramaturgică, pe care teatrele o ocolesc cu tenacitate și cu o indiferență intrucitva mascată de aparență îndeplinirii planului tematic...

Dacă așa stau lucrurile, la acest capitol fundamental al programului sau repertoriului fiecărei scene, ce jucăm din alte literaturi? S-ar zice că piese semănate de nume prestigioase ale teatrului francez, englez, american, vest-german, clasici de renume cu titluri, pentru noi, inedite. Așa să fie, oare? De pildă, e important pentru publicul nostru să vadă Idioata (Teatrul „Nottara”), piesă dintre cele mai slăbuțe, o „cădere” — cum a categorisit critica franceză această neînsemnată scriere a lui Marcel Achard, as al unui Boulevard azi demolat? Sau Pețitoarea (Teatrul de Comedie), altă lucrare cu iz de naftalină, din bibliografia unui scriitor american reputat precum Thornton Wilder, dar prețuit pentru cu totul alte scrieri... Este prioritară, pentru cultura teatrală a spectatoilor noștri, Mașina infernală (Infernalul mecanism, cum sună titlul, în traducere) de Cocteau (Teatrul Național din București) — piesă incontestabil subtilă, compunere dramatică de un rafinat eclectism, calități mai greu de sesizat pentru un public ce nu prea cunoaște sursele de referință, și cu atât mai puțin aluziile la o anume realitate literară, de care e împănât textul, deci, nu poate gusta parodia? Dacă spectacolele respective ar fi dezvăluit o idee regizorală, un gând creator, sau ar fi prilejuit actorilor o creație, un rol memorabil, am fi înțeles (poate) rațiunea acestor „lansări”, așa, însă...

Nici din dramaturgia actuală a țărilor socialiste, care ne preocupă cu precădere, nu alegem lucrările cu adevărat reprezentative, exemplare prin reflecția unei imagini cit mai exacte despre această lume, structurată pe legi calitativ noi, apte să depună mărturie despre probleme tipice conviețuirii într-o societate fără clase antagoniste, dar caracterizată prin alte coliziuni! Infidelitate conjugală de Leonid Zorin (Teatrul „Bulandra”) sau Lecția de engleză de Natașa Tanska (Teatrul Foarte Mic), în ciuda unor calități de scriitură și a unei doze de inedit compozițional, sint, în egală măsură, mostre de literatură periferică, irevocabil minoră, inspirate din nesecatul izvor al situațiilor tipic bulevardiere, triumphiul conjugal fiind forma dominantă, în această plată geografie spirituală.

După ce ne-am întrebat ce jucăm (titlurilor amintite le mai putem adăuga sumedenie de alte scrieri dramatice nerepresentative pentru arile culturale din care provin), o altă întrebare legitimă este: cum jucăm? Și aici, răspunsurile stagiunii sint, destule, nesatisfăcătoare.

Titluri inedite și interesante din literatura prezentului, produsă pe alte meridiane, nu s-au fixat în atenția opiniei publice din pricina unor nerelevante transpuneri scenice. Totul în grădină de Ed. Albee, rechizitoriu aspru al moravurilor aservite banului, se înfățișează, în ciuda unei distribuții judicioase, într-o transpunere scenică mediocră, ca un simplu fapt divers, reducându-i-se din valoarea semnificațiilor. Afară, în fața ușii de scriitorul vest-german W. Borchert (Teatrul Național din Cluj-Napoca), piesă cu un pronunțat caracter antifascist, Paznicii de noapte de Stratis Karras (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași), dramă inspirată din realitățile Greciei contemporane, Vinătoarea de rațe, remarcabila dramă postumă a lui Al. Vampilov (Teatrul de Stat „Mihai Eminescu” din Botoșani), toate — repetăm — opere ale zilei de azi, sau clasica și prea puțin cunoscuta piesă Minunatul principe de Lope de Vega (Teatrul Municipal din Ploiești), au trecut pe scenele stagiunii fără să lase urmele așteptate și să stîrnească ecoul dorit.

Absența evenimentului, a spectacolului important nu se resimte doar în Capitală, ci pe întreaga noastră hartă teatrală. Exemple? Teatrele din Piatra Neamț, Constanța, Ploiești, altădată producătoare de spectacole eferescente, în această primă parte a stagiunii aproape că nici n-au bătut gongul la o premieră adevărată...

...Dar mai avem în față o jumătate de an teatral. Deocamdată, nu tragem concluzii.

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „VICTOR ION POPA”
DIN BÎRLAD

ILUZIA OPTICĂ

sau

SPIRITUL MIC-BURGHEZ, CÎND DĂ ÎN CLOCOT

de Dumitru Solomon

Data premierei : 1 decembrie 1979.
Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : DELIA IOANIU.

Distribuția : TITOREL PĂTRAȘCU (Nelu) ; AUREL IONESCU (Artur) ; ELENA ȚUȚULAN (Tereza) ; GABRIEL CONSTANTINESCU (Orest) ; VALY MIHALACHE (Pia) ; MIRELA IONESCU (Mini).

Iluzia optică, noua comedie a lui Dumitru Solomon, își propune cercetarea unor „dezacorduri”, stridente adesea, detectabile în existența cotidiană, între stadiul de evoluție a lumii contemporane și nivelul moral, psihic al fiecărui individ, între problemele, întrebările majore ale vieții, și măruntele noastre „probleme”. Spiritul mic-burghez dă în clocot (cum spune titlul) atunci cînd posibilitatea sa de înțelegere e depășită, atunci cînd își simte propria neconcordanță cu lumea, cu ritmurile ei. „Dă în clocot” pentru că nu știe să se adapteze, pentru că nu are vocația împlinirii, a creșterii. Divorțul dintre mediu și individ, dintre conținutul nou al existenței și formele ei vetuste, anchilozate, nu este urmărit în implicațiile sale tragice, ci exclusiv din exterior, din unghiul în care imaginea manifestărilor ce-l exprimă apare grotesc-umoristic-

că. Personajele ridiculizate de autor pendulează între inofensiv și ofensiv ; furia lor e derizorie, considerată la scara universului, dar poate fi distrugătoare, înălăntrul sferelor ei de acțiune. Tema ni se pare interesantă, deosebit de fertilă ca posibilități de interpretare într-un text dramatic. Și, totuși, piesa lui Dumitru Solomon nu este o reușită deplină. Atacul împotriva conformismului, a convenționalismului se duce cu arme, și ele, destul de convenționale. Nu lipsesc momentele bine construite, replicile inteligente, spirituale, dar, în ansamblu, textul păcătuiește prin rigiditate în articularea ideilor, prin lipsa — mai corect, prin insuficiența — unor puncte de relief. Îmbinarea dintre planul real și cel metaforic nu este organică, mesajul e adesea alterat prin tonul oarecum pedant, de „demonstrație”.

Montarea realizată de Cristian Nacu a urmat cu fidelitate spiritul textului, astfel încît reușitele și nereușitele piesei sînt definitorii și pentru spectacol. Se încearcă, se propun mai multe „game” de comic, de la cel inspirat din teatrul absurdului la cel de tip scheci, și această indecizie este păgubitoare pentru unitatea spectacolului. Montarea nu este un eșec artistic, dar nici un succes ; Cristian Nacu e un vechi și serios profesionist și toate observațiile formulate de noi trebuie înțelese pornind de la această premisă.

Sub rezerva amintitei lipse de unitate stilistică, interpretarea se recomandă, totuși, prin cîteva reușite. Trebuie menționat, în primul rînd, numele lui Titorel Pătrașcu, autor al unui portret scenic viguros, complex, bine „acidulat”, menținut cu grijă la granița șarjei. Contribuția scenică a lui Aurel Ionescu se remarcă printr-o exactă apreciere a rolului personajului său în structura textului, printr-o creionare discretă, dar expresivă, cu o bună dozare a efectelor comice. Mirela Ionescu și Valy Mihalache, în rolurile celor două soții, au evoluții meritorii, cu momente ce se rețin, dar și cu tentația, nu totdeauna reprimată, de a îngroșa excesiv latura umoristică. Artificială, de o supărătoare stereotipie a gesturilor și a intonațiilor, interpretarea Elenei Țuțulan. Un rol bine construit, dar destul de monoton, cel al lui Gabriel Constantinescu.

Foarte interesant, generos ca posibilități, decorul imaginat de Delia Ioaniu, dar, din păcate, insuficient folosit în spectacol.

Cristina Dumitrescu

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

INFERNALUL MECANISM

de Jean Cocteau

Data premierei : 28 noiembrie 1979.

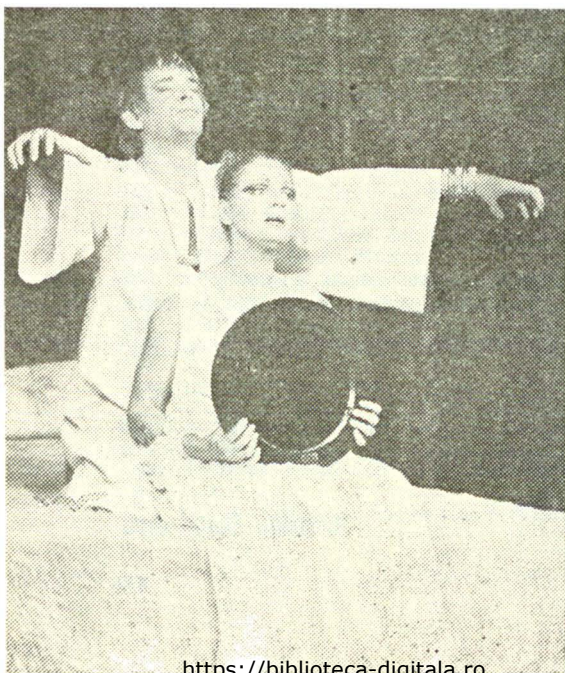
Regia : MIHAI BERECHET. Decoriurile : GEORGE WAKHEVITCH. Costumele : JEANNE RENUCCI. Traducerea : N. CARANDINO.

Distribuția : CARMEN STĂNESCU (Jocasta) ; SILVIA POPOVICI (Sfinxul) ; VALERIA GAGEALOV (Femeia din Teba) ; AIMÉE IACOBESCU (Antigona) ; MIHAI NICULESCU (Oedip) ; DAMIAN CRIȘMARU (Tiresias) ; CONSTANTIN DINULESCU (Creon) ; ALEXANDRU HASNAȘ (Ciobanul lui Laios) ; IULIAN NECȘULESCU (Vocea) ; OVIDIU MOLDOVAN (Soldatul) ; GABRIEL OSECIUC (Tânărul soldat) ; DOREL IACOBESCU (Anubis) ; ALEXANDRU HASNAȘ, CONSTANTIN RAUȚCHI (Șeful) ; EMIL MUREȘAN (Vestitorul din Corint).

Solicitind pe cei mai străluciți scriitori și artiști, pre- și post-freudieni, povestea lui Oedip își pierde într-adevăr, ca temă, obârșia în negura cosmogonică a vremurilor : Gea dădea naștere lui Uranus, cu care zămislea, apoi, mai mulți copii, unul dintre aceștia, Cronos, își orbea tatăl și devenea stăpînul Universului. Homer cunoaște deja o azi pierdută Oedipodie, iar după *Cei șapte contra Tebei* a lui Eschil, Sofocle toarnă în bronzul nemuririi tragedia omului gata de orice jertfă spre a dobîndi cunoașterea, lamură a idealurilor socratice înălțată pe seninele creste de umanism ale secolului lui Pericle. Seneca, în lumea decadentei Imperiului roman, Corneille și apoi Voltaire, înzestrîndu-și, amîndoi, tragediile cu cite un conflict erotic secundar, menit a impresiona dantelata sensibilitate a contemporanilor lor, Hugo von Hofmannsthal, în 1905, cu al său *Oedip und die Sphinx*, artificios și proclamînd, cumva, într-un moment de criză a valorilor, un fel de glorificare a incestului (sintem la cîțiva ani de la apariția „Științei viselor”), André Gide, cu un Oedip pe care descoperirea adevărului are rolul de a-l doborî dintr-o prea proastă trufie, Eliot, Pavese și, în lumea filmului, Pasolini, iată numai cîteva semnături sub care, pe cele mai diverse voci și în cele mai felurite modalități, străvechiul mit a răspuns gustului și problematicii momentului istoric. Cam în aceeași vreme cu autorul *Pîmîntelor Vaticanului*, și anume în 1927, impresionat, poate, și de năprasnica moarte, în acel an, a Isadorei Duncan, strangulată, precum Jocasta în piesa noastră, de propria-i eșarfă roșie prinsă în spițele unei roți de automobil rulînd în plină viteză (așadar : *Mașina infernală* și nu *Infernalul mecanism* !), Cocteau concepe o primă formă a viitoarei sale drame și anume libretul unui oratoriu *Oedip* al compozitorului Igor Stravinski.

Scrisă în 1932, piesa prezentată azi de Naționalul bucureștean vede luminile rampei în premieră absolută în 1934, la teatrul lui Louis Jouvet. În versiunea lui Cocteau, povestea dramatică începe dintr-un moment anterior chiar străvechilor Oedipodii, cu o seară pe meterezele Tebei, unde bîntuie fantoma lui Laios, act scris în cel mai spiritual stil de rafinată pastişă (curtenii își vorbesc cu „Monseigneur” și „Madame”, regina are un accent străin, „ca toate fetele regesti”, înainte de a cădea pradă gerontofiliei lui Oedip, Jocasta practică, ea însăși, o pedofilie aproape nimfomană etc.), cultivat,

Carmen Stănescu (Jocasta) și Mihai Niculescu (Oedip)



ani de zile după Offenbach, într-un Paris unde același Jouvet juca în *Amphitruon* 38 sau *Războiul Troiei...*, iar scenele de „viață cotidiană” a antichității erau atît de magistral și elegant fixate în cartea pe care o scria Carcopino. Iar cumplita înfruntare dintre erou și monstru cu cap și sîni de femeie, cu corp de leu și gheare de vultur, e și ea tratată în aceeași manieră: Sfinxul, sau, ca să-i zicem și noi ca nemîii și elinii, unde cuvîntul e feminin, Sfinxa, e sătulă de singe și, nedisplăcîndu-i (ca și altor zeițe și semi-zeițe) frumosul muritor, se poartă cu el ca și cum ar fi un oarecare tînăr chipeș din Teba, îi „sufală” răspunsul la ghicitoare și, așa e jocul, piere, cînd Oedip — nu, cum știm, datorită minții lui istețe, ci din buna grație a unei femei — rostește fatidicul răspuns. Ingrat, însă, și cituși de puțin fidel, muritorul „trece peste cadavre” (în speță, nu trece, și-l aruncă pe umăr) și gonește spre marele său țel de glorie și putere: regatul și regina Jocasta (de fapt, o biată plebeiană, față de augusta lui protectoare !), țel care îl va aduce, vai, la suprema nefericire. O noaptea de nuntă bîntuită de spectre și fantome și, în sfîrșit, actul al IV-lea (după 17 ani de conviețuire) readuce piesa lui Cocteau în făgașul sofocleic, la registrul tragic și la finalul indeobște cunoscut, încheindu-se cu cîteva replici de cădere de cortină, în care, cu plăcere și cu profundă emoție, ne reîntîlnim cu autenticul poet și prieten al poezilor care a fost Jean Cocteau.

Afla-te la dispoziția nenumăratelor generații de spectatori, capodoperele clasicismului sînt și de aceea capodopere pentru că se lasă, în fața fiecăreia dintre zisele generații, privite din noi și fecunde unghiuri de vedere. (Nu zicea Aristotel că tragedia nici n-are nevoie de actori, n-are, adică, socotim noi, nevoie de o întrupare concretă, ideile, mesajul ei întrupîndu-se singure în fiecare, potrivit conștiinței sale istorice, personale etc. !). Dacă, însă, mesajul original al unei capodopere a antichității e în stare, poate cu unele eclipse, să străbată mileniiile, „viziunile” „contemporane” asupra ei — și aceasta e valabil și pentru alte „viziuni contemporane”, asupra altor capodopere decît *Oedip* —, chiar strălucind de orbitoarea lumină a succesului „în contemporaneitate”, sînt (nu fiindcă, știu eu, drama puterii n-ar fi la fel de eternă și de zguduitoare ca și tragedia cunoașterii și nu fiindcă, în ciuda impozantei lor staturi artistice, nici Voltaire, nici Cocteau și nici alții nu ating dimensiunile titanice ale protopărintelui urgisitului rege al Tebei) iremediabil tributare toc-

mai efemerului acestei „contemporaneități”. Și așa se face că, în vreme ce nimeni, sau mai nimeni, nu mai citește sau nu se mai încumetă să joace *Oedip*-ul lui Corneille sau al lui Hofmannsthal, *Oedip*-ul lui Sofocle trăiește pînă în zilele noastre. Așa se face că nici *Mașina infernală*, deși a cunoscut, la timpul său, un remarcabil succes, nu mai cucerește astăzi un public care nu mai e cel al Parisului anilor treizeci. Dacă Mihai Berechet a ales-o spre a cîștiga un rămășag de virtuozitate regizorală, în alternarea stilului de joc și în specularea a ceea ce el însuși numește, în programul de sală, „o splendidă lucrare eteroclită”, trebuie să spunem că l-a cîștigat. Artizanal rămîne însă dator omului de teatru și de cultură care e același Mihai Berechet și care n-a știut să se apere de chemările înșelătoare ale unui text literar (urmat, dealtfel, cu chiar prea lăudabilă fidelitate: spectacolul ar fi fost, poate, mai puțin fastidios dacă se mai „filau”, bunăoară, lungile monoloage ale Sfinxului, din actul II) încă rezistent la lectură, capabil să producă, nu ne îndoim, adevărate voluptăți de măiestrie artistică interpretîtorilor, dar incapabil să treacă rampa, pînă la spectatori.

O Jocastă tînără și cochetă ne-a oferit Carmen Stănescu, cu discretă apetență pentru comedie, în primele acte, spre a-și arăta, apoi, adevărata măsură în actul final și în special în ultimele scene, unde fiorul tragic a fost unul real; foarte bună, Silvia Popovici, în Sfinx, un fel de tînără sub a cărei condiție de damnată străbate, șăgalnic și frivol, pofta de viață, întruchipată cu haz, farmec și bungalow; depășit de rol, Mihai Niculescu, în Oedip, care a rămas doar un personaj „eteroclit”, după cum lipsit de articulația unei personalități a rămas Damian Crișmaru, în Tiresias. Au mai jucat: Valeria Gagealov (Femeia din Teba), Dorel Iacobescu (Anubis) și alții.

Frumoasele decoruri (mai cu seamă cel din actul II) ale lui George Wakhevitch (Franța), elegantele costume ale Jeannei Renucci (Franța) și muzica, inspirată și congruentă, deși prea abundentă, a lui H. Mălineanu au contribuit să-i confere *Mecanismului* tot atîtea calități de experiment reușit, dar vrednic să figureze doar ca un venerabil exponat într-un muzeu al spectacolelor Teatrului Național din București.

Radu Albala

CORIOLAN

de Shakespeare

Data premierei: 10 decembrie 1979.

Regia: DINU CERNESCU. Scenografia: OCTAVIAN DIBROV. Mișcarea scenică: MIHAELA ATANASIU. Muzica: ȘTEFAN ZORZOR. Traducerea: DRAGOȘ PROTOPOESCU.

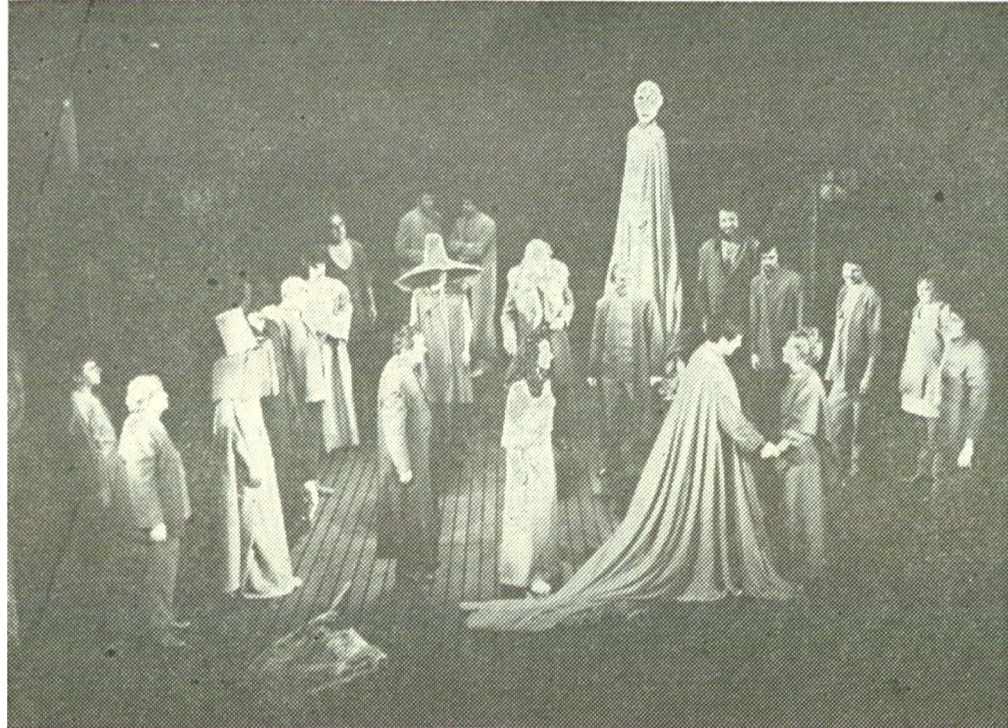
Distribuția: ION DICHISEANU (Coriolan); GILDA MARINESCU (Volumnia); CATRINEL PARASCHIVESCU (Virgilia); ION PUNEA (Cominius); TONY ZAHARIAN (Titus Lartius); VAL SÂNDULESCU (Menenius); DORIN VARGA (Sicinius); EMIL HOSSU (Brutus); MIRCEA JIDA (Primul soldat roman); VALERIU PREDĂ (Al doilea soldat roman); VALENTIN TEODOSIU (Cetățeanul I); CONSTANTIN GURIȚĂ (Cetățeanul II); VIOREL COMĂNICI (Cetățeanul III); NAPOLEON CREȚU (Cetățeanul IV); VASILE LUCIAN (Cetățeanul V); VASILE LUPU (Cetățeanul VI); GRIGORE CONSTANTIN (Cetățeanul VII); ȘTEFAN SILEANU (Tullus Aufidius); VALERIU ARNAUTU (Primul senator volse); GEORGE PĂUNESCU (Al doilea senator volse); DORIN MOGA (Adrianus).

Există multe căi, mai lesnicioase sau mai anevoioase, pe care le poate străbate un regizor pentru a-și impune numele, pentru a dobîndi notorietate, pentru a atinge gloria. Privind atent viața teatrală, observăm obstința unora de a polemiza permanent cu tradiția, încercînd să-și însușească mijloace de exprimare novatoare, după cum observăm consecvența altora în preluarea cumințe a soluțiilor care nu comportă riscul eșecului. Sînt două dintre direcțiile principale pe care se merge. Mai sînt nenumărate căi mărunte care nu duc nicăieri, potecuțe care se înfundă. Destui regizori care atacă pieptiș și obosesc degrabă. Destui alții care se aliniază resemnați în cohorta, și așa numeroasă, a perfecte mediocrități.

Dinu Cernescu are o cale proprie. Adunînd destulă experiență pentru a-și putea defini un program, acest regizor, de numele căruia se leagă spectacole importante ale teatrului românesc contemporan, spectacole strălucite, dar și eșecuri, are orgoliul profesiei sale. El știe că nimic trainic nu se dobîndește prin compromisiuri. Iar pericolul compromisului se naște odată cu alegerea piesei. Dinu Cernescu este, azi, un regizor important, în primul rînd pentru că spectacolele sale se edifică pe temelia trainică a unor opere importante: *Măsură pentru măsură*, *Hamlet*, *Timon din Atena*, acum *Coriolan*.

De ce nu în teatrul său, Giulești? De ce nu cu aceeași trupă de interpreți, care să-l urmeze în programul lui? Iată întrebări cărora nu le găsesc răspunsul. Dar, este mai important acum acest răspuns, decît constatarea că destui regizori se cheltuiesc în nimicuri? Că, în loc să se îplinească în spectacole mărețe, folosind neobosit tot ce, generos, poate oferi dramaturgia lumii, se bat cu mori de vînt?

La „Nottara“? Foarte bine, dacă acolo găsește regizorul înțelegere, foarte bine, dacă acest teatru e deschis năzuinței lui Dinu Cernescu de a îmbogăți, îmbogățindu-se, experiența noastră în spectacolul shakespearean, încă restrînsă, încă săracă. La „Nottara“, fie și numai pentru Ion Dichiseanu, acest actor care a încetat, slavă cerului, să fie frumosul trupeii și devine, tot mai convingător, un interpret de înalt suflu tragic. Așadar, *Coriolan*, tragedie de Shakespeare, la Teatrul „Nottara“, în regia lui Dinu Cernescu, avîndu-l ca interpret al rolului titular pe Ion Dichiseanu, în scenografia lui Octavian Dibrov, cu ilustrația sonoră semnată de Ștefan Zorzor și cu mișcarea scenică realizată de Mihaela Atanasiu. I-am enumerat pe colaboratorii lui Cernescu pentru a reaminti că regizorul și-a constituit nucleul statornic al unei echipe. *Coriolan*, această tragedie cu un destin aparte, rar de tot reprezentată, interpretată de teoreticieni în felurite și contradictorii chipuri, ea însăși contradictorie pînă la derută. *Ce este Coriolan?* Un viteaz comandant de oști pe care poporul nu-l merită? O victimă a orgoliului? Un trădător? Ar fi prea simplu. Un militar care nu se pricepe la politică? Da, dar nu numai atît. Din punctul de vedere al lui Dinu Cernescu, eroul de la Corioli plătește cu viața pentru că și-a trădat patria, s-a ridicat împotriva cetății sale, alăturîndu-se dușmanului. Regizorul croiește drum drept ideii sale — altminteri limpezi, altminteri cuprînsă în tragedia shakespeareană — cam în felul în care s-a rezolvat dificila problemă a nodului gordian. Pornind de la opiniile lui Jan Kott (pe care le abandonează curînd, și



„Coriolan” pe scena Teatrului „Nottara” : o imagine scenică de mare plasticitate

bine face), Dinu Cernescu opune plebei, reprezentantă a democrației romane, în forma sa crudă, primară, trufia neînduplecată a patriciatului. Opoziție, atunci, în îndepărtata vreme evocată de Plutarh, în timpul lui Shakespeare, ca și în zilele noastre, de neîmpăcat. Această opoziție nu poate avea decât un singur deznădămint. În cazul nostru, pieirea lui Coriolan. În fapt, Coriolan pierde, începe să piară, odată cu izgonirea lui din cetate. Alăturarea lui volscilor e începutul unei morți lente. Înjunghierea lui concretizează într-un fapt situația creată cu multă vreme înainte. Nu cred că Marius Robescu (în „Luceafărul”) e îndreptățit să afirme că plebeii sînt înfățișați ca o ceată de estropiați jechoși. Starea lor jalnică, rezultată din îndelungata înfometare la care sînt supuși, nu anulează forța pe care ei o reprezintă; și care se dovedește destul de puternică pentru a-l exila pe Coriolan, ca și pentru a-i sancționa pe patricieni. Plebeii sînt, în viziunea lui Cernescu, ceea ce însuși Shakespeare îi numește : cetățeni ! (Așa cum, dealtfel, remarcă și Marius Robescu, referindu-se la text, nu la spectacol.) Pînă aici, lucrurile sînt limpezi. Cernescu a tranșat nemilos în favoarea demonstrației sale, îndepărtînd din textul operei tot ce i se părea nebulos ori născător de

confuzii, de ambiguități. Dar, mă întreb, a făcut-o întotdeauna cu destulă înțelepciune, sau, măcar, cu prudență ? Cred că, înlăturînd învelișul filozofic al piesei, ocolind dezbaterile politice, ea însăși încărcată de dramatism, a izbutit să dea contur spectacolului, dar l-a lipsit, din pornire, de relief. Limpezi, dar și simplificate, lucrurile se petrec în spectacol la nivelul faptei, al acțiunii propriu-zise, aproape la fel ca în tragediile shakespeariene repovestite de Charles și Mary Lamb. Personajele suferă și ele de pe urma acestei operații. Patricienii Sicinius și Brutus (Dorin Varga și Emil Hossu) au o singură, meschină trăsătură de caracter. Agrippa, acest politician și filozof al oportunismului, e văzut la dimensiuni mărunte (poate și datorită interpretării lui Val Săndulescu). Volumnia — rol restrîns la scena înduplecării lui Coriolan — pare un alergător pornit în cursă fără prealabila încălzire.

Am mai avut prilejul să-i reproșăm lui Dinu Cernescu tendința de simplificare, nu mai departe decât la *Timon din Atena*. O facem din nou, convinși că acest remarcabil om de teatru este destul de matur, dar și încă destul de tînăr pentru a-și dori propria-i desăvîrșire. Nu știu cum arăta spectacolul său cu același text, pus în scenă acum doi ani în Olanda.

Coriolanul său de azi și de aici este demn de tot interesul. În ciuda amputărilor masive din text. În ciuda unor interpretări neacoperite, sau chiar ratate, cum e cazul Gildei Marinescu. În ciuda costumelor simplificatoare ale scenografului Octavian Dibrov. Dar, pentru opțiunea repertorială; pentru mișcarea maselor, savant concepută; pentru monumentalitatea întregului edificiu; și, mai cu seamă, pentru îndrăzneala (ea însăși un act de creație) de a-i prilejui lui Ion Dichisceanu o interpretare strălucită, o creație aproape fără cusur, o afirmare care i se cuvine, de multă vreme, acestui actor.

Virgil Munteanu

TEATRUL „BULANDRA“

INFIDELITATE CONJUGALĂ

de Leonid Zorin

Au trecut trei luni și jumătate de la începutul stagiunii. Toate teatrele au dat câte o premieră sau mai multe; Teatrul „Bulandra“, nici una. Cu câteva zile înainte de a trece pragul spre anul '80, iată, primim o invitație și la prima manifestare artistică a echipei de la „Bulandra“: premiera piesei lui Zorin *Infidelitate conjugală*.

Scrișă cu doi ani în urmă și intrată în repertoriul teatrelor sovietice („Vah-tangov“, la Moscova, și Teatrul Academic de Comedie din Leningrad) sub titlul *Minciuna*, noua piesă a lui Zorin poartă pecetea aceluiași bun cunoscător al suflului omenesc. Pe fundalul unei serbe de existențe provinciale, dominată de plictis și rutină, eroii din *Infidelitate conjugală* încearcă și ei, în felul lor, să-și caute fericirea. Setoși de senzațional, dornici de aventură, ei vor, cu orice preț, să iasă din banal, din cotidian. Aflată la odihnă pe malul mării, în Crimeea, Zara Petrovna se îndrăgostește, „la o coadă“, de textierul de muzică ușoară Valetov. Din schimbul citorva replici, ea își confecționează o „dramă de adulter“, în care îi implică, pe rînd, pe toți cetățenii urbei, în frunte cu soțul ei. Arkadii Sergheevici Rafaelev. Acesta acceptă jocul,

întrezărind în această pseudodramă conjugală un prilej de a se ridica și el deasupra mediocrității, apărind în ochii colegilor în postură de spirit superior, care înțelege și iartă...

Fără ambiții de originalitate (regăsim ecouri din nuvelistica lui Cehov, motive din Vampilov), autorul își propune — pe calea acestei comedii de factură mai degrabă vodevilească decît satirică — să atace falsificarea trăirilor, sechelele de bovarism (de fapt, bovarism invers, aici), rezultate din superficiala asimilare a reperelor culturale. Lumea piesei e o lume de veleitari, al căror ideal estetic e kitsch-ul absolut; în ochii lor, aventura extraconjugală, departe de a fi condamnabilă, apare ca un act de curaj, ca o atitudine romantică. Comedia abundă în situații amuzante, în replici de duh, dar conține și judicioase observații de comportament moral, are viață și adevăr. Faptele sînt privite cu o ironie nu lipsită de o undă de înduioșare. Creionarea ușor caricaturală a lumii care populează micuța urbe Pokrovsk — lume alcătuită din dentiste romanțioase, funcționari tipicari, mărunți profesori de literatură, notari, bibliotecari, dirijori de cor, crainici la stația de amplificare, pentru care poetul de mîna a șaptea Gleb Alexeevici Valetov reprezintă un idol — este, implicit, o pledoarie pentru angajarea față de țe-

Data premierei: 21 decembrie 1979.

Regia: PETRE POPESCU. Scenografla: MIHAELA DEMETRIADE. Muzica: H. MĂLINEANU.

Distribuția: OVIDIU SCHUMACHER (Arkadii Sergheevici Rafaelev); LUCIA MARA (Zara Petrovna); GHEORGHE OPRINA (Semlon Timofeevici Bulanov); AURELIA SORESCU, RODICA SUCIU (Nina); VASILE FLORESCU (Boris Anatolevici Palțev); MARIA GLIGOR, ZOE MUSCAN (Iulia); MIHAI MEREUȚĂ, GEORGE ANDREESCU (Feodor Danilovici Siroiatnik); MIHAELA JUVARA (Anna); PETRE LUPU (Robert Maximovici Nocluev); MARIELLA PETRESCU (Dina Svet); CONSTANTIN FLORESCU (Roman Romanovici Nepotoțki); ION BESOIU (Gleb Alexeevici Valetov); TORA VASILESCU (Lidocika).

Jurile majore ale existenței. Totuși, prin semnificațiile ei social-morale, piesa nu se situează la nivelul celorlalte două opere ale dramaturgului, jucate pe aceeași scenă, *Melodie varșoviană* și *Tranzit*, lucrări cu o mult mai pregnantă implicare în problematica actualității.

Spectacolul pus în scenă de regizorul Petre Popescu are meritul de a fi găsit exact tonul și măsura convenite acestei partituri, care nu aspiră la un prea larg diapazon emoțional, fiind totuși plină de culoare și de pitoresc. Petre Popescu s-a apropiat sigur și dezinvolt de textul lui Zorin, urmărindu-i toate nuanțele, subliniind, cu bune efecte de interpretare parodică, paradoxurile intrigii. Montarea se distinge prin finețe și cursivitate, ca și prin reliefaarea ideii fundamentale a piesei : acuzarea mediocrității, a lipsei de orizont. Setea de senzational, neîntrerupta gilceavă, frisonul aventurii romantice, pe care personajele îl trăiesc ronțând la nesfârșit pachete întregi de biscuiți, au căpătat pe scenă o convingătoare expresie comică.

Caracterizată prin armonizarea inspirată a tuturor componentelor sale, montarea dezvăluie grija minuțioasă pentru realizarea, cu subtile detalii, a atmosferei de provincie. În decorul expresiv al Mihaelei Demetriade, extrem de simplu, dar plurifuncțional, bine adaptat sălii, secondați de muzica inspirată a lui H. Măli-neanu (o mențiune specială pentru sprințarul șlagăr „Valentina, Valentina“), actorii joacă cu plăcere nedisimulată. Am urmărit cu interes mai ales cele trei portrete ale așa-zisului triumfi conjugal. În prim-plan se situează, datorită fineței și discreției mijloacelor, excelenta compoziție a lui Ovidiu Schumacher, în rolul Rafaelev, cel care, acceptînd mistificarea, reușește performanța de a se transforma din victimă în erou. Pe Ion Besoiu l-am admirat pentru savoarea și autenticitatea cu care l-a întruchipat pe Valeto, al cărui cabotinism de mare clasă actorul l-a definit cu patetică trăire. Elanurile ridicole ale romanțioasei Elena Petrovna au fost interpretate cu umor subtil, cu știința dozării efectului tragi-comic, de Lucia Mara. Gheorghe Oprina a conturat viguros soarta ingrată a prin-



**Lucia Mara, Ovidiu Schumacher
și Ion Besoiu**

cipialului Buianov, „omul cu probleme“, veșnic frînt de oboseala unei munci de conducere rutinieră, otrăvit și el de invidie și înspăimîntat de spectrul anonimului. Mariella Petrescu, Aurelia Sorescu, Tora Vasilescu, Vasile Florescu, Maria Gligor, Mihai Mereuță, Mihaela Juvara, Constantin Florescu și Petre Lupu și-au desfășurat verva personală populind spațiul scenic cu prezențe vii, oferind, fiecare în parte, personajelor lor, elemente de caracterizare mai mult sau mai puțin inedite, mai mult sau mai puțin pregnante.

În concluzie, totul e bine și frumos... Rămîne, însă, o întrebare : crede, oare, numeroasa și prestigioasa trupă a Teatrului „Bulandra“ că, prin această singuratică și firavă floare, se poate anunța o nouă primăvară ?

Valeria Ducea



Nicolai Ivănescu, Dina Cocea și
Mircea N. Crețu



Ion Vilcu, Irina Mazanitis și George
Bănică

TEATRUL GIULEȘTI

TOTUL ÎN GRĂDINĂ

de Edward Albee

Data premierei : 5 decembrie 1979.
Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Sce-
nografia : ELENA PĂTRAȘCANU-
VEAKIS. Traducerea : ANTOANE-
TA RALIAN.

Distribuția : GEORGE BĂNICĂ
(Richard) ; IRINA MAZANITIS
(Jenny) ; CĂTALIN PANȚU (Ro-
ger) ; ION VILCU (Jack) ; DINA
COCEA (Doamna Toothe) ; NICO-
LAI IVĂNESCU (Chuck) ; ATHENA
DEMETRIAD (Beryl) ; SABIN FA-
GĂRĂȘANU (Gilbert) ; OLGA BU-
CĂTARU (Louise) ; ILEANA CER-
NAT (Cynthia) ; MIRCEA N. CRE-
ȚU (Perry).

Totul în grădină nu este cea mai bună piesă a lui Edward Albee, proeminent dramaturg american în a cărei operă tradițiile dramei europene din secolul trecut și tehnicile oneilliene, strălucit prelucrate, au generat o viziune nouă și originală asupra unei societăți caracterizate prin impresiunea ei forță de autodistrugere. *Totul în grădină*, lansată în 1967, nu are capacitatea de șoc din *Zoo-Story*, lucrarea de debut a scriitorului (1950), în care izolarea individului, ca fundamentala atitudine socială, împinsă până la paroxism, ajunge în zona zoologicului ; nici subtextele insolitei metafore intitulate *Visul american*, satiră scăpărătoare

care mixează procedee ale teatrului numit al absurdului și formule suprarealiste, pentru a ataca un corpus de clișee socio-comportamentale tipice pentru o lume obsedată de mitologia succesului și reușitei. Evident, *Totul în grădină* nu se compară nici cu faimoasa *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, piesa de rezistență a dramaturgiei lui Albee, radiografie a unei celule familiale în care s-au instalat relații și reacții monstruoase. *Echilibrul fragil*, fină analiză a alienării, examen clinic al dezechilibrului psihic cauzat de un dezechilibru social, *Micuța Alice*, piesă sofisticată, ezoterică — ca să cităm alte opere ale lui Albee —, dovedesc și ele o incontestabilă superioritate artistică față de lucrarea acum jucată.

Totul în grădină este adaptarea unei piese cu același titlu semnată de englezul Giles Cooper și publicată în 1963. Preluind până la identificare schema respectivului subiect, Albee declară că „a modificat substantivele, adjectivele și verbele, adică replicile”, izbutind o piesă de succes newyorkez ; piesă privită cu condescendență de către critică, considerată „exercițiu pentru mina stângă”..., „lucrare în care nu recunoaștem talentul lui Albee, ci doar dibăcia lui”..., dar integrată universalului dramatic al scriitorului, univers populat de ființe infirme, irecuperabil tarate moral, mari mutilați ai războiului dintre sexe. Subiectul pare să descindă direct din piesele „neplăcute” ale lui G. B. Shaw, rădăcinile în dramaturgia irlandezului nonconformist și anti-puritan sint la vedere, piesa fiind un drastic rechizitoriu al unui mod de viață aservit Capitalului, o denunțare retorică a moravurilor corupte într-o lume-marfă. Pe scurt, o piesă despre prostituție ca mijloc de cîștiguri suplimentare în cercu-

* John Lahr, „Essays on Modern Theater”, Grove Press, N.Y., 1970.

rile unei lumi „bune“. O oarecare *mistress* Toothe conduce un prosper negotiu ilicit de „carne vie“, folosind în chip rentabil orele libere ale unor doamne, altminteri cât se poate de cuviincioase soții-model ale unor buni și liniștiți americani, mai mult sau mai puțin traumatizați de felul în care li se rotunjesc conturile în bancă, dar acceptându-le cu bună-știință. Acesta e și subiectul piesei lui Cooper, cu deosebirea că, aici, doamna Toothe, evreică poloneză supraviețuitoare a lagărelor naziste, își justifică nedisimulatul ei cinism prin sinistru experiență parcursă; în timp ce, în versiunea lui Albee, ea este englezoaică, o nouă doamnă Warren, misterioasă și corupătoare. Atinsă de un anume tezism, oarecum schematică, *Totul în grădină* (publicată în traducere, în urmă cu un deceniu, în revista „Secolul 20“) poate fi, totuși, binevenită în repertoriu, ca o deschidere în plus spre o zonă literară mai puțin prospectată în vremea din urmă. Cu amendamentul că, pe scena de la Majestic, piesa își mai pierde o parte dintre modestele-i calități artistice, și ceea ce ajunge, în cele din urmă, la public, este o palidă adaptare a unei adaptări, care...

De o inexplicabilă platitudine, mizanscena expune „subiectul“ ca pe un fapt divers, într-o scenografie inadecvată, de fapt neartistică, în ciuda intențiilor ei acuzatoare (semnată, incredibil, de Elena Pătrășcanu-Veakis). Regizorul Tudor Mărușcu a îngroșat inutil personajele, a clarificat excesiv mobilurile lor, oferindu-ne o succesiune de clișee. Renunțând la finalul ușor halucinant al piesei, păstrându-se în limitele unui realism diurn, în care simbolismul unor gesturi e de o transparență sticloasă, fără reverberații („număratul banilor“, „frecatul podelei“ pentru a șterge „urmele crimei“ !), montarea a eliminat orice ambiguitate din comportamentul acestor personaje, care trebuiau să ni se înfățișeze sub mască, bine ascunse îndărătul aparențelor de comună și civilizată onorabilitate, proprie familiilor modeste, dar prospere, care înfloresc în spațioase case tip vilă, neapărat „cu grădină“, în orice suburbie a marilor orașe de pe coasta de Est sau de Vest. Renunțarea la măști, anularea travestiurilor, jocul „deschis“, imediat-demascator și cu orice chip acuzator, falsifică imaginea lumii vizate de Albee; lume cu legi secrete și cu mecanisme implacabile, lume în care personajele își acoperă, un timp, adevărata natură, constrângându-se la trăirea dramatică, pentru ca, apoi, demascându-se, să realizeze, în complicitate, comedia. De aici rezultă, printre altele, sarcasmul propriu dramaturgului american, registru fundamental al operei sale, acum absent din scenă.

Jucindu-și, fiecare în parte înconștiințos, rolul, actorii n-au izbutit să intre decît parțial „în pielea“ acestor personaje, deoarece vidul cerebral și afectiv, ca orice mărimi negative, solicită în transpunere eforturi speciale. Cu două excepții: Dina Cocea și Ion Vilcu. Dina Cocea, invitată pe scena de la Giulești, a întruchipat o admirabilă doamnă Toothe, în registrul exact al piesei lui Albee, adică ferocitate și grație, amestecînd eleganța țepănă și vag demodată a Angliei victoriene, rafinată ipocrizie a bunelor maniere, distincția britanică, cu pragmatismul yankeu, cu o directețe brutală în tratarea unor probleme esențiale, cum sînt cele bănești. La rîndul său, Ion Vilcu (Jack, *raisonneur*-ul piesei, personaj mai degrabă ibsenian și „georgebernardshawian“) joacă cu durere și cinism giumbușlucurile cerute de rolul său funambulesc: dansator pe sîrma sentimentelor gratuite, intrus într-un joc interzis, prin urmare, fatal pedepsit pentru aflarea secretului...

Dar, în cazul de față, două personaje nu alcătuiesc o lume; iar piesa lui Albee pretinde tocmai *compunerea unei lumi* ce, sub ochii noștri, *se descompune*.

Mira Iosif

TEATRUL „ION CREANGĂ“

ÎNȘIR-TE, MĂRGĂRITE

de Victor Eftimiu

Trebuie să mărturisim din capul locului că ne-a impresionat plăcut vestea că la teatrul din Piața Amzei vom vedea o premieră cu poemul *Înșir-te, mărgărite* de Victor Eftimiu. Mai întîi de toate, pentru că această piesă în versuri se înscrie în șirul nu atît de numeros al feerilor noastre naționale, și (cum această specie a genului dramatic apelează la fondul autohton mitic-cutumiar) spectatorii — ne spunem noi — vor avea prilejul să se întâlnească, în lumea originală a basmului românesc, nu numai cu Zmeul și cu Făt-Frumos, ci și cu alte numeroase identități dintr-un fabulos tezaur folcloric, exploatat cu geniu de însuși patronul teatrului, marele povestitor Ion Creangă; în al doilea rînd, știind că, în ultima vreme (și asta poate însemna chiar ultimele două stagiuni !),

Teatrul „Ion Creangă“ nu prea a reușit să treacă peste acel așa-zis „nivel mediu“ al producțiilor sale, ne-am gândit că, iată, în sfârșit, s-a ivit ocazia mult dorită de toți, ca saltul la personalitatea spectacolului să se realizeze, poate, prin include-

rea în repertoriu a basmului *Inșir'le, mărgărite*, piesă bine rodată în cei 68 de ani de la premiera absolută și mai ales aptă, din premise, să ofere un spațiu larg de desfășurare tuturor participațiilor la actul estetic al scenei.

Ei bine, în seara premierei, nu ațit absența unui caiet de sală, care să ne ofere o întâlnire cu semnificațiile pe care această piesă le-a avut în istoria teatrului, ci o altă *absență*, realmente ciudată, cită vreme nici nu fusesem avertizați, ne-a pus pe gânduri: lipsea Victor Eftimiu. Pe scenă nu se juca feeria lui Victor Eftimiu, ci un fel de versiune, care, nu numai că renunțase la cam jumătate din textul poetului, nu numai că inversase scenele și chiar actele (actul I devine actul II) — în fond, toate acestea sînt deja bunuri de inventar și, veți spune, la urma urmelor, a pățit-o și Shakespeare! — dar, lucru cu totul nou, piesa a fost supusă unui proces de dezmitologizare și (în cadrul acestui proces) elevului Victor Eftimiu i s-au corectat versurile sau i s-au *impus* altele. În plus, în afară de Făt-Frumos, Zmeu și Vrăjitoare — care, fiind personaje principale, s-au putut menține — au fost eliminate toate elementele mitico-folclorice, care aveau și menirea să sublinieze cit de nuanțat este tezaurul mitologic dintre Carpați și Dunăre, cit de colorată este fantezia popoului român. Așadar, au fost scoase din text expresii ca: „*urechelniță și gușteri*“, „*nu mai merge, cucu vaie!*“, „*cam pe la toacă*“, „*Dar-ar Domnul s-o găsească*“, „*Măi copii, bine că dete Dumnezeu să crape Zmeul!*“ etc., etc. Au fost înlocuite

Data premierii: 29 noiembrie 1979.

Regia: NAE COSMESCUL. Scenografia: MIRCEA NICOLAU. Muzica: EDMOND DEDA.

Distribuția: GHEORGHE VRINCEANU (Alb-Impărat); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Făt-Frumos); ROMEO STAVĂR (Zmeul-zmeilor); ION ENACHE (Crainicul); VICTOR RADOVICI (Buzdugan); VASILE MENZEL (Voie-Bună); NICU SIMION (Țară-Bună); MIRCEA STROE (Banul-Pungă); CONSTANTIN BÎRLIBA (Banul-Spadă); ION GH. ARCUDEANU (Păcală); HOREA BENEĂ (Moș Toader); MIȘU ANDRIESCU (Moș Dumitru); ION PETRATU (Moș Marin); AURORA ELIAD (Împărăteasa); JULIETA SZÓNYI (Maranda); LUMINIȚA STOIANOVICI (Milena); FLORINA LUICAN (Sorina, Zina florilor); DANIELA ANENCOV (Ileana Cosinzeana); TATIANA TEREBLECEA (O femeie); NATALIA LEFESCU (Băcița); ANDRA TEODORSCU-ION (O fată); SIBYLLA OARCEA (Vrăjitoarea).

Sibylla Oarcea și Victor Radovici



Romeo Stavăr și Florina Luican



foarte multe versuri, după o logică lizibilă, dar mai puțin justificată față de o operă înscrisă în patrimoniul nostru național. Astfel, în loc de „*Păi știu eu ? Ca sfântul Gheorghe zugrăvit lângă altar...*” apare „*Păi știu eu, frate ?*”, în loc de „*Pronia o să se-ndure !*” — „*Norocul o să se-ndure ?*”; în loc de „*nu-i departe ziua ce o prorocii*” — „*nu-i departe ziua mare ce-o vesti*”; în loc de „*Că-i trimiți pe fieceare, săturați, pe nemincate ! / De ! Așa-i făcut rumânul : de-o avea ori nu bucate, de i-o fi căsuța goală, de i-o fi sumanul ros / El cu doinele și basmul își petrece bucuros !*” — „*Că din oameni mari făcut-ai tot copii / Da, da, copii ! Că așa-i făcut românul / Da, românul cel voios : / El cu doinele și basmul își petrece bucuros !*”; în loc de „*Doamne, scapă-ne de ea !*” — „*De-am scăpa cumva de ea !*”; în loc de „*Poate-i rătăcit vre-un duh*” — „*Poate-i rătăcit vreun zmeu*”; în loc de „*Diavolul, mai toată noaptea ne pîndește la răscruci*” — „*Zmeul, da, mai toată noaptea ne pîndește la răscruci*”; în loc de „*Bogda prosti !*” — „*S-o pornim, deci !*”; în loc de „*Uite bobii, fata maichii*” — „*Știi ce vād eu, fata maichii ?*”; în loc de „*Spune bobul de la mijloc că drumețul nu-i departe*” — „*Spune vîntul de cu seară că drumețul nu-i departe*”.

Autorul versiunii (rămas, deocamdată, în anonim) nu se oprește însă aici. Renunțînd la numeroase personaje (Kunda, Sura, Mitru-Geambașul, Banul-Scamă, Gerilă, Murgilă, Zorilă, Inimă-De-Aur, Fără Țară, Ion Voievod, Apă-Dulce, Neam-De-Vodă), versionatorul (așa parcă l-am numit, cîndva, pe cel ce confecționează versiuni) distribuie replicile celor absenți personajelor care au reușit, după „*reducerea schemei*”, să rămînă în piesă. Și, nu numai atît : replicile unora dintre cei prezenți sînt redistribuite — poate (mai știi ?), din nevoia de echilibru... — altora, de asemenea prezenți.

Cam aceasta ar fi situația textului prezentat — ca o păcăleală de 1 aprilie — sub numele lui Victor Eftimiu.

Cît și ce putea să facă un regizor — l-am numit pe Nae Cosmescu — cunoscut pentru ingeniozitatea și hărnicia lui, atît pe scena de scîndură cît și la televiziune ? Zmeul, personaj foarte interesant în textul lui Victor Eftimiu, este văduvit, în versiune, de următoarele ver-

suri, care — descriindu-l — dădeau cheia noutății acestui personaj : „*A trăit de noi departe, dar lupta doar pentru voi, / Cei din scorburi, din bordeie, să vă scape din nevoi / Și să vă ridice-n slavă*”... „*Zmeul zmeilor trăiește. Il port eu în piept coala / Oropsiții toți ai lumii, pentru cari se zvîrcolea / Se vor ridica multe care crește, se răzună...*” Ca atare — pentru a salva acest inedit personaj — Nae Cosmescu a trebuit să caute un actor capabil să suplinească (prin comportarea lui în scenă) versurile eliminate. Concepția regizorală a vizat, așadar, compozițiile actoricești, impunîndu-le acolo unde a fost posibil. Dar, dacă Romeo Stavăr a reușit să reabiliteze un text trunchiat, dîndu-i Zmeului culorile frumoase ale marilor răzvrătiți prezenți în opera mai tuturor romanticilor ; dacă Sibylla Oarcea a dominat ansamblul printr-o excepțională forță plastică, Vrăjitoarea fiind realmente un mare succes al ei și — bineînțeles — al directorului de scenă ; dacă Păcală, interpretat de Ion Gh. Arcudeanu, a avut, în partea a doua, o inspirată apariție, cu un monolog argumentat mimic și pantomimic ; dacă fata cea mică și frumoasă a împăratului, devenită ulterior zînă, ne-a demonstrat, tot în partea a doua, că Florina Luican nu știe numai să recite versuri, spectacolul, în schimb, în întregul lui, suferă din pricina prea abundențelor neputințe actoricești. Răzvan Ștefănescu, în Făt-Frumos, este cel puțin penibil. Daniela Anencov ne-a făcut să ne schimbăm impresia minunată din copilărie despre un posibil chip sublim al Ilenei Cosînzene. La toate acestea s-a adăugat o scenografie zgîrcită în imaginație, dar, desigur, pe placul contabililor, cărora nu le plac feeriile.

Nu putem să încheiem fără a sublinia că Victor Eftimiu merită a fi jucat chiar și în fața copiilor (dacă nu *mai ales* în fața lor) ; și, dacă e nevoie, un profesor de civilizație românească va putea conferența despre mit și magie în folclor, cinci minute, la începutul spectacolului sau... în caietul-program, astfel încît să nu existe pericolul ca elevii noștri să înceapă a crede în zîne... Pe de altă parte, pînă cînd se vor hotărî să-l joace cu adevărat pe Victor Eftimiu, factorii de decizie de la Teatrul „Ion Creangă” trebuie să înlocuiască de urgență, pe afiș, numele scriitorului Eftimiu, cu cel al versionatorului.

Paul Tutungiu



Rudy Rosenfeld

TEATRUL EVREIESC DE STAT

MENAHEN MENDEL

de Șalom Alehem

Data premierei : 27 decembrie 1979.

Regia : BENNO POPLIKER. Scenografia : MIHAI TOFAN. Muzica : EUGEN KOFFLER și ADALBERT WINKLER. Coregrafia : ADINA CEZAR.

Distribuția : RUDY ROSENFELD (Menahem Mendel) ; TRICY ABRA-MOVICI (Seine Seindl) ; BENNO POPLIKER (Prezentatorul). În alte multe roluri : LEONIE WALDMAN-ELIAD, SEIDY GLÜCK, BEBE BERCOVICI, SAMY GODRICH, ABRAM NAIMARK, MANO RIPPEL, THEODOR DANETTI, DORIS MAIER-BOGDAN, MIHAI CIBU, LENA MORARU, GRIGORE CIOBOTARU, IRINA DALL, DAN SCHLANGER, SORIN BANCU, LILIANA PETRESCU, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, LUCIA COSMEANU-MAIER, SONIA GURMAN, RADU MIHĂILEANU și DUMITRU OPREA.

Încă unul dintre celebrele texte clasice ale lui Șalom Alehem — cunoscutul roman epistolar *Menahem Mendel* — și-a găsit loc în repertoriul Teatrului Evreiesc de Stat, alături de celelalte, reprezentate, de-a lungul timpului, pe aceeași scenă : *Tevie, lăptarul*, *Croitorul fermecat*, *Stele rătăcitoare*, *Vioara lui Stempeniu...*

Cel ce a înlesnit, azi, fericita întâlnire a publicului cu memorabilul „luft-mentș“ Menahem Mendel — popularul „fluieră-vînt“, păgubosul om de afaceri, „priceputul, neîntrecutul, vestitul, învățatul“ bărbat, al „neprețuitei, isteței, credincioasei, preocupatei“ Seine Seindl, căruia i-a rămas numele de pomină în vecii vecilor, pentru zadarnica lui rătăcire în căutarea norocului — este același Benno Popliker, căruia i se datorează și montările amintite mai sus. Instalat temeinic în familia de spirit a eroilor părintelui literaturii idiș, fermecători aventurieri cu vocația eșecului, de sentimentali și onești copii ai mizeriei, de incorigibili visători în căutarea fericirii înspre mereu amăgitoare orizonturi, Benno Popliker ne-a dăruit, și de astă dată, o excelentă versiune scenică.

Dificila mișcare de translație dinspre proza epistolară către musical s-a făcut fără pierdere în greutate. Structurat ca un edificiu în care elemente de dramaturgie propriu-zisă se îmbină cu pantomima, cu momente muzical-coregrafice, spectacolul evidențiază o scriitură cu reale virtuți teatrale ; dar relieful scenic al ideii, dinamismul acțiunii, conturul viguros, culoarea și veridicitatea caracterelor sînt, nu mai puțin, meritul autorului dramatizării. El a știut să extragă esența originalului schimb de scrisori dintre cei doi soți, s-o traducă teatral cu strălucire, în tonalitatea specifică a umorului amar. Pornind de la citirea unei epistole, acțiunea prinde viață, în scenă începe să se miște o galerie de tipuri — „speculanți“ de acțiuni intrate în legendă (acțiuni „Odessa“, „Londra“, „Iaknehuz“), acționari falimentari de la Banca „Faifer“, gospodine, covrigari, flașnetari, nebuni din Casrilifca.

Această lume famelică și obidită, contemplată cu frățească înduioșare de către Șalom Alehem, dobîndește în reprezentație un caracter simbolic. Satira mușcătoare la adresa categoriei de profitori care au interesul de a întreține celor sărmani starea de spirit de „păguboși“, ironia blindă destinată naivilor ce, asemeni lui Menahem Mendel, își clădesc viața pe vînt și pe fum, ca apoi să se prăbușească storși de vlagă, dar cu su-

risul pe buze, stabilise tonalitatea spectacolului pus în scenă, cu fantezie și finețe, de Benno Popliker. Am apreciat omogenitatea și echilibrul reprezentației, stilul unitar, în care vigoarea interpretării realiste acceptă, cu bune efecte, nuanțe parodice. În ordinea realizărilor scenice se cuvine să cităm, în primul rând, scenografia lui Mihai Tofan. O uriașă moară de vânt, a cărei roată, învîrtindu-se mereu, cuprinde între brațele sale un alt spațiu de joc, reprezintă un ingenios cadru fix. Astfel, decorul nu numai că exprimă sugestiv ideea fundamentală a textului, ci, trimițînd, prin această metaforă, la cel mai ilustru reprezentant al confreriei „bineintenționaților cu capul în nori”, cavalerul Tristei Figuri al lui Cervantes, înscrie spectacolul în coordonate culturale ce-i sporesc generos semnificațiile.

Neîndoielnică este reușita regizorului în îndrumarea actorilor, și mai ales izbutită este interpretarea lui Rudy Rosenfeld în rolul lui Menahem Mendel. Cu reacții sincere și simple, care stîrnesc, deopotrivă, haz și simpatie, actorul a înfățișat destinul tragicomic al lui Menahem Mendel, oscilațiile lui între speranță și dezamăgire. Încă o dată am remarcat-o pe Tricy Abramovici, pentru expresiva și nuanțata întrupare a rolului Selne Seindl, pentru capacitatea ei de a ridica personajul la valoare de prototip; de data aceasta, e vorba despre categoria femeilor etern năpăstuite, oriunde, pe „marea scenă a lumii”. Dintre ceilalți actori, l-am reținut pe Bebe Bercovici, pentru ipostazele sale diverse, susținute cu virtuozitate în toate domeniile: interpretare, cîntec, dans. Compoziții viu colorate, amuzante fără șarjă, au realizat Seidi Gluck și Leonie Waldman-Eliad. În trei personaje de vîrste și genuri diferite, s-a distins, prin vigoare și dezinvoltură, Irina Dall, fiecare chip dobîndind preg-



Irina Dall și Tricy Abramovici

nant relief, cuceritoare autenticitate. Schițe de caracter, în linii psihologice definitorii, treceri rapide de la un rol la altul, au reușit cu aplomb Manno Rippel, Mihai Cibu, Theodor Danetti, Lena Moraru, Lucia Cosmeanu-Maier, Dan Schlanger. Toți ceilalți interpreți, ale căror nume figurează în caseta distribuției, au contribuit cu succes la reușita reprezentației.

Muzica sugestivă, cu modulații specifice, a lui Eugen Koffler și Adalbert Winkler, coregrafia vioaie a Adinei Cezar s-au integrat armonios în spectacol.

Valeria Ducea

PE SCENELE DIN ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TÎRGU MUREȘ

FRAȚII KARAMAZOV

dramatizare de B. N. Livanov,
după Dostoievski

Frații Karamazov s-a mai jucat pe scenele noastre, un ultim spectacol se pare că a avut loc la I.A.T.C. cu ani în urmă, sub îndrumarea aceluiași regizor și peda-

gog de acum, Constantin Codrescu. Istoria spectacolului țirgu-mureșean începe tot în sâlile unei școli de teatru, Institutul „Szentgyörgyi István”, unde Constantin Codrescu a pregătit o producție de sfîrșit de an cu opera lui Dostoievski; apoi, aceasta a trecut pe scena mare a Naționalului, regizorul integrîndu-și învîțăceii, util și inspirat, alături de profesioniști, într-un joc bine studiat. Rezultatul este revelatoriu prin rigoarea elaborării, prin știința compoziției psihologice și plastice, oferind numeroase sugestii notabile. prilejuri reale de accentuare și aprofundare caracterologică, linie fermă, clar-obscururi, desen marcat. Dacă, prin această dificilă montare, Constantin Codrescu a urmărit să impună o cotă de



Vlad Rădescu, Constantin Codrescu și Adrian Mazarache

Data premierei : 6 decembrie 1979.

Regia și scenografia : CONSTANTIN CODRESCU.

Distribuția : CONSTANTIN CODRESCU (Feodor Pavlovici Karamazov) ; MIHAI GINGULESCU (Dmitri) ; ADRIAN MAZARACHE (Ivan) ; VLAD RĂDESCU (Alioșa) ; CORNEL POPESCU (Smerdeakov) ; ALEXANDRU FĂGARĂȘAN (Grigori) ; LIDIA ROȘCA MARINESCU (Marfa) ; RADU CAZAN (Starețul Zosima) ; VALENTINA IANCU (Katerina Ivanovna) ; MICAELA CARACAS (Grușenka) ; GINA CAZAN (Fenla) ; NICOLAE URS (Rakitin) ; VASILE VASILIU (Miusov) ; ALEXANDRU MORARIU (Pan Mussjallowicz) ; TRAIAN COSTEA (Pan Wrublewski) ; DAN IVĂNESCU (Anchetatorul) ; CONSTANTIN DOLJAN (Procurorul) ; CONSTANTIN SĂSĂREANU (Președintele tribunalului) ; EMIL SCHMIDT (Fetiukovici) ; MARIA TESLARU (Mătușa Katerinei Ivanovna, Stepanida) ; DOREL IOSIF (Părintele Iosif) ; CORNEL RĂILEANU (Perhotin, Cîntărețul) ; EMIL SAUCIUC (Mișa) ; DAN COVRIG (Andrei) ; DAN GLASU (Trifon Borisovici) ; LIVIU TIMUȘ (Kalganov) ; TIBERIU KOVACS (Șeful poliției) ; GHEORGHE MARIN (Secretarul) ; GEORGE GULIE (Aprodul) ; GEORGE CUSTURĂ (Maiorul Platz) ; ION RUSCUȚ (Temnicerul) ; MARIUS BODOCHI (Ospătarul) ; MARCELA ANDREI, GABRIELA CUC, MIRIAM CUIBUȘ, MARIA TESLARU, MIRELA BUSUIOC, CRISTINA IONESCU, DANA TALOȘ, FLORICA DINICU, TATIANA IONESI, NINA UDRESCU (Fete și femei din popor).

disciplină profesională, atunci se poate spune că a reușit cel puțin în trei direcții principale : respectul față de rostirea nuanțată a textului ; rigoare în aprofundarea personajelor ; sugestivitatea estetică a cadrului (scenografia îi aparține, și soluția propusă este de o remarcabilă intuiție plastică, oferind rapide schimbări de loc de joc).

Marcat, deci, de aspect pedagogic, spectacolul are și câteva neîmpliniri în planul teatralității. Cea mai evidentă este lungimea (reprezentăția durează trei ore și jumătate) și, dacă fiecare tablou e schițat cu minuție, întregul suferă de lipsă de ritm. Starea conflictuală se creează anevoie, iar punctele ei paroxistice nu adună într-atît încărcătura de dramatism încît să „sară scintei“, cum se spune, ca în preajma metalului topit. E conturată, mai degrabă, o stare conflictuală, personajele simt parcă o apăsare a contradicțiilor pe care nu le înțeleg, nu le trăiesc, dar încearcă să și le explice. Încearcă prea mult și de aceea stăruie pe cuvînt, pe ton, ceea ce duce citeodată la o rostire manieristă, monotonă, fără relief.

Cea mai izbutită interpretare actoricească o are tot Constantin Codrescu, în rolul bătrînului Feodor Karamazov ; el compune un tip de o ipocrizie desăvîrșită, corupt și libidinos, de o mare expresivitate portretistică. Distanțat și lucid, rostindu-și replicile cu falsă candoare, Smerdeakov capătă, în interpretarea lui Cornel Popescu, tonuri cu atît mai insinuante cu cît actorul nu caută să se insinueze, trecînd, ca o întruchipare de gheață a răului, prin lumea bîntuită de patimi a Karamazovilor. Frații sînt distincți, dar tustrei inegal conturați : Dmitri joacă pe o carte morală în care e de la început părținit, și Mihai Gingulescu are volumul personajului, nu și febra lui ; Ivan e Adrian Mazarache, corect, stilat, meditativ și cam retoric ; Alioșa are, în persoana lui Vlad Rădescu, profil și ținută,

dar și prea multe stări albe, în care e cu neputință de descifrat ceva. Micaela Caracăș (Gruşenka) și Valentina Iancu (Katerina Ivanovna) aduc, pe cit se poate, datele portretului încredințat, fără a-l încrusta însă în memoria spectatorului. Distribuția e prea numeroasă pentru a ne mai îngădui notații separate, așa că vom reține, doar, aportul reușit al grupului de studenți integrat în spectacol, cu mențiune pentru Cornel Răileanu (Perhotin) și Gheorghe Marin (Secretarul).

Constantin Paraschivescu

TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU

OPERA DE TREI PARALE

de Bertolt Brecht

Formulându-și exigențele privitoare la teatrul politic, Brecht și-a pus adeseori adepții în postura unor dansatori pe sîrmă. Deoarece „dintre cele două aspecte ale unei contradicții, unul este, neapărat, cel important“, iar, pe de altă parte, inevitabilele contradicții constituie însăși forța motrice a progresului, în încercarea de a împăca și cerințele muncii educativ-ideologice, și irepreșibila, adîncă-omenească sete de divertisment a oricărui public, exegeții-regizori au înclinat balanța fie într-o parte, fie în cealaltă. Să fi fost sinteza irealizabilă, în principiu? Nu cred — și încerc o vagă nostalgie gîndindu-mă la un ipotetic spectacol regizat de Artaud pe un text de Brecht...

Oricum, e un merit al acestor categorii de regizori de a fi încercat să gîn-

Data premierei : 24 iunie 1979.

Regia : SASSY BRAHIM (Tunisia). Muzica : MIRCEA FLORIAN. Scenografia : DANIEL RĂDUȚĂ și SASSY BRAHIM. Coregrafia : ELENA PĂDURARU.

Distribuția : LIVIU MANOLIU (Macheath); LIVIU RUS (Jonathan Peachum); CĂTALINA MURGĂ (Celia Peachum); DIANA LUPESCU (Polly Peachum); FLO-RIN BLĂNĂRESCU (Brown); CONSTANȚA ZMEU (Lucy Brown); DOINA IACOB (Jenny Speluncă); GHEORGHE GHEORGHIU (Smith); GEORGE SERBINA (Filch Jimmy); MIHAI DRĂGOI (Mathias); ROMEO MUȘTEANU (Iacob-Sfarmă țeste); BIBI IONESCU (Edy); MIRCEA CREȚU (Walter-Salcie plîngătoare); ANCA ALECSANDRA (Wexim-Regina); LIGIA DUMITRESCU (Betty); RODICA MUȘTEANU (Dolly); CONSTANTIN MANEA (Un cerșetor); MIHAI LUNGU (Pastorul Ximball); LIVIA RUS (Copilul). În alte roluri : CHIRACA CHIRIAC, DRAGOMIR DRAGOMIR, CONSTANTIN PALADE, MIHAI FLOREA, I. BACĂUANU, V. HARJA.

dească „în pas cu Brecht“, situîndu-se pe poziția de interlocutori ai autorului de geniu și, totodată, ai realității timpului lor.

Cît despre Sassy Brahim, autorul montării de la Bacău, el a optat pentru posibilitatea de a face din *Opera de trei parale* un „musical“ plin de vervă (nu a numit-o autorul „operă“ ?) Cu ajutorul compozitorului Mircea Florian, *Opera...* a devenit operă-rock. Ideea nu-i rea. Păcat numai că nu toți cîntăreții au servit-o cum se cuvine din punct de vedere muzical-vocal, ei fiind, de fapt, actori de proză. Regizorul poate aduce foarte bune servicii unui teatru, în încercarea de a-i transforma pe interpreți în „actori totali“. Cu mulți dintre ei, în-

„Opera de trei parale“
în regia lui Sassy
Brahim — un „musical“
plin de vervă



cercarea a reușit, în cazul de față. Este vorba de nucleul format din Liviu Manoliu, Livius Rus, Cătălina Murgea, Diana Lupescu, Gheorghe Gheorghiu, George Serbina, Mihai Drăgoi, Romeo Mușețeanu, Bibi Ionescu și Mircea Crețu.

Apariția cea mai pregnantă a spectacolului a fost, fără îndoială, Cătălina Murgea, în rolul Celiei Peachum, soția proprietarului firmei „Prietenul cerșetorilor“. Cătălina Murgea își duce fidel și calm grotescul partituri, realizând o matracucă memorabilă. O mențione pentru „numerele“ cîntate: ea a fost dintre puținii interpreți care au reușit să-și cînte și să-și spună textul melodios, inteligibil și fără opinteli vocale. Se vorbea, parcă, în legătură cu Cătălina Murgea, de o eventuală Mutter Courage? I-o dorim și ne-o dorim.

Lucruri la fel de bune putem să spunem și despre Liviu Manoliu, actor tânăr, dar pe deplin format. Mackie-Șis al său știe să fie un bandit impunător, dotat cu exact atîta haz cît permite rolul, un „cavalier de industrie“ cu aere de gentleman, credibil chiar cînd patronează, cîntînd la vioară (nu prea rău !), o adunare de pungași, la festivalul său nupțial. A fost, poate, momentul cel mai încheșat al spectacolului.

Farmecul Dianei Lupescu a salvat cîteva momente goale, condamnate, altfel, la imediată uitare. Mare lucru să ai în scenă o actriță frumoasă! În interpretarea sa, cinismul și sentimentalismul de mahalala ale lui Polly Peachum, „floricică de maidan“, au putut fi niște adorabile scilfoseli, care nu-i stăteau rău și se integrau perfect în ambianță.

Echipa cerșetorilor, a bandiților și a hoților de buzunare a avut identitate proprie și, pînă la un punct, o oarecare autonomie în spectacol. Măștile lor oscilează între grotesc și burlesc și presupunem că multe dintre gagurile utilizate se datoresc unei excelente colaborări între actori și regizor. Echipa angajatorilor lui Jenny Speluncă, în schimb, a fost mai mult ilustrativă, deloc convingătoare.

Inaudibil, Florin Blănărescu, în rolul lui Brown, comandantul poliției londoneze. Corectă, Constanța Zmeu, în cel al lui Lucy Brown, fiica șerifului.

Tînărul regizor Sassy Brahim posedă un foarte marcat „simț al scenei“, un instinct ludic manifest, care-l ajută să descopere excelente rezolvări ale unor „numere“ din spectacolul său cvasirevuiștic, spectacol, dealtfel, plin de idei, nu neapărat brechtiene, dar încă nu prea bine finisat. Am însă bănuiala că o prea atență finisare ar fi fost în contradicție cu însăși maniera regizorală; e micul dezavantaj al spontaneității creatoare...

Dan Weil

TEATRUL „VICTOR ION POPA“
DIN BÎRLAD

■ SACOUL

de Stanislav Stratiev

Data premierei: 14 septembrie 1979.

Regia: MAGDA BORDEIANU.
Scenografia: MIRCEA ALEXI.

Distribuția: GABRIEL CONSTANTINESCU (Ivan Antonov); ȘTEFAN TIVODARU (Funcționarul); VIRGIL LEAHU (Evgheni); CONSTANTIN AVĂDANEI (Joro); SMARANDA HERFORD (Dermegieva); CONSTANTIN PETRICAN (Omul din lift); MARINA BANU (Soția lui); RADU SEVERIN (Fiul lui); AUREL IONESCU (Responsabilul I); FLORIN PREDUNĂ (Responsabilul II, Frizerul); MIRELA IONESCU (Medicul); GHEORGHE DOROFTEI (Ivanov); VASILE MUREȘANU (Țăranii I și II); VASILE MIHĂESCU (Diko).

Prezența pe afișul teatrului bîrlădean a piesei *Sacoul** de Stanislav Stratiev nu înseamnă, așa cum s-ar putea crede, introducerea în repertoriu a unei piese „de duminică“, la care publicul să vină doar din dorința de destindere. Sau, nu asta înseamnă, în primul rînd. Spectacolul conceput de Magda Bordeianu se dovedește interesat de semnificația faptelor înfățișate; anchiloza spirituală de care încă suferă mulți, consecințele nebănuite ale refuzului de a gîndi nu i se par regizoarei detalii hazlii ale existenței, ci tare periculoase, pe care nu avem voie să le ignorăm, dimpotrivă, sîntem obligați să le cunoaștem, pentru a le putea extirpa. Spectacolul este imaginat ca o satiră necrutătoare; replicile comice există, desigur, dar accentul este plasat fără șovăire pe substratul lor grav, care are un rol de avertizare. Este o construcție tensionată, într-un anumit sens, incomodă. Justificat de text, necontrazicîndu-i ideile, ci subliniindu-le, acest mod de lectură regizorală are în-

* Jucată la Teatrul Giulești sub titlul *Haina cu două fețe*.

discutabile merite, dar păcăluiește prin ușoara tentă moralizatoare pe care o imprimă reprezentației. Caracterul nociv al automatismelor de comportament, al mentalităților osificate în raport cu aspecte noi ale vieții, trebuie să apară ca o concluzie a fiecărui spectator, și nu ca un semn de exclamare proiectat, cu severitate, asupra mai tuturor momentelor spectacolului.

Interpret al rolului principal, Gabriel Constantinescu preia și exprimă cu suptele atit ideile textului, cit și accentele concepției spectacolului, realizând o imagine scenică omogenă, consistentă. Ștefan Tivodaru își construiește personajul în cheia umorului discret, dar nu lipsit de savoare, transmițând, intactă, semnificația, colorind-o cu nuanțe, cu detalii. O îmbogățire substanțială a datelor oferite de rol definește și interpretarea lui Constantin Petrican; personajul său dobândește o identitate spirituală precisă, căldură, o viață interioară care se presupune doar. Cei doi prieteni interpretați de Virgil Leahu și Constantin Avădanei beneficiază de crochiuri scenice interesante. Un personaj corect dimensionat, dar insuficient de pregnant, realizează Smaranda Herford. În roluri scurte, dar care se rețin — Marina Banu, Aurel Ionescu, Vasile Mureșan. Interpretarea lui Florin Predună creează în spectacol o supărătoare notă discordantă, prin excesul de gesticulație, prin stilul de joc exterior, cu ocheade spre public. În limitele unor roluri nu prea generos scrise, dar rezolvate cu probitate profesională — Mirela Ionescu, Gheorghe Doroftei, Radu Severin, Vasile Mihăescu.

■ PREMIERA

de John Cromwell

Data premierii : 6 octombrie 1979.
Regia : MAGDALENA KLEIN.
Scenografia : MIRCEA ALEXI.
Distribuția : ELENA PETRICAN,
ZEINA DRUICĂ.

Piesa lui Cromwell *Premiera* a fost prezentată publicului, în urmă cu cîțiva ani, într-un spectacol al A.T.M. care a rămas în memoria noastră ca un desăvîrșit recital actoricesc al Olgăi Tudora-che. Montarea bîrlădeană nu prela, dar



„Sacoul” de Stanislav Stratiev pe scena teatrului bîrlădean — o lec-tură regizorală cu indiscutabile merite

nici nu contrazice deliberat sugestiile celei precedente. Citind piesa, regizoarea Magdalena Klein și actrița Elena Petrican, interpreta rolului principal, s-au arătat interesate mai ales de destinul unei femei, și mai puțin de drama unei artiste. În consecință, spectacolul este construit pe coordonatele sensibilității, compasiunii, emoției, și nu încearcă o analiză psihologică obiectivă, care ar fi impus, inevitabil, o anume distanțare. Elena Petrican luminează cu infinită afecțiune, cu tristețe, uneori, dar mereu cu înțelegere, tainele sufletului eroinei, singurătatea ei, amplificată în ani, devenită coșmar, nemărturisită, dar sufocantă spaimă. Triumfurile de pe scenă, strălucirea din societate, orgoliul de a fi „cea dintîi” nu au compensat, ci au adîncit sentimentul eșecului în viața de familie. Acesta este unghiul din care interpreta își privește eroina, umanizîndu-i excesul de trufie, scuizîndu-i egoismul, îmblînzîndu-i caracterul tiranic. Elena Petrican realizează o creație scenică de aleasă vibrație a sentimentului, comunicînd simplu, direct, cu sala. Alături de ea, Zeina Druică se încadrează în atmosfera spectacolului cu discreție a mijloacelor de expresie, cu știința de a *asculta* și nu doar de a fi de față la rostirea unor lungi monologhe. Această descifrare a textului în cheia afectivității, a emoționalului, are calitatea de a-și apropia spectatorii; ne întrebăm, totuși, dacă nu scade tensiunea dramatică a unei piese care, oricum, nu aparține unui capitol esențial al dramaturgiei contemporane.

Cristina Dumitrescu

TICHIA CU CLOPOȚEI

de Luigi Pirandello

Data premierei : 3 octombrie 1979.
Regia : MIHAI LUNGEANU. Scenografia : RADU CORCIOVA. Traducerea : CONSTANȚA TRIFU și LIDIA SAVA.

Distribuția : PAUL ZEIN (Ciampa); GABRIELA TEODORESCU-ZEIN (Beatrice Fiorica); AURA RÎMNICEANU (Assunta La Bella); GEORGE DRĂGULESCU (Fifi La Bella); CORNEL MANOLESCU (Comisarul Spano); LELIA COLUMB (Saracena); LUDMILA UR-SACHE (Fana); TANȚA STOIA (Nina Ciampa); COCA MIHALACHE (Vecina); VALENTIN IVANCIUC (Vecinul).

Pirandello, autor resuscitat în ultimele stagii prin reprezentații bogate în sugestii teatrale, prin distincte demersuri regizorale, îi prilejuieste acum lui Mihai Lungeanu, tânăr director de scenă, o incontestabilă reușită scenică. Într-un repertoriu ca acela al teatrului reșițean, deschis unor orizonturi culturale diverse (aici se joacă multe premiere absolute, se caută piese mai puțin „uzate”, nume inedite din fișierul teatrului universal), *Tichia cu clopoței* introduce benefic, și într-un mod totodată accesibil publicului, universul specific scriitorului sicilian, propunând un discurs teatral atractiv, cu numeroase denotații și conotații.



Tichia cu clopoței intră în categoria pieselor „secundare”, ca să le zicem așa, ale dramaturgului, este o schiță, un crochiu, în raport cu capodoperele care l-au dus pe scriitor la premiul Nobel, dar conține, în substanță, o mare parte dintre temele și motivele întregii opere pirandelliene. În intriga banală ce se desfășoară într-o provincie sufocantă — o căutare fanatică a „adevărului” într-o oarecare poveste de adulter — deslușim cunoscuta demonstrație a similitudinilor dintre esență și aparență, sesizăm halucinantele pătrunderi ale fictivului în real, vedem capricioasele jocuri ale afectelor, cu funcție consecințe pentru cei care trăiesc conform unui sistem de valori etice incompatibil cu societatea dată.

O lectură scenică atentă a potențat la maximum latura critică a piesei, simplificând-o într-o măsură, dar și clarificându-i sensurile, printr-un coerent sistem de semne teatrale. Scenografia (Radu Corciova) indică, într-o cromatică stilizată, în tonurile alb-cenușii ale „lumii de hirtie”, un anodin cadru burghez, cu pereți parcă pietrificați, în care, cu excepția doamnei Fiorica, toate personajele poartă măști. Măștile, în aceeași tonalitate de zăpadă murdară, acoperă zbuciumul lăuntric al unor făpturi ce caută din răspuneri să facă față conveniențelor sociale, normelor rigide ale „onoarei”, păstrate cu voluptate. Prin diverse procedee — un obsedant memento muzical, apariții insolite și repetate ale unor misterioși mesageri ducând coșuri cu flori — devine tot mai evidentă falia dintre realitate și iluzie. Tema geloziei, pînă înnebunitoare a eroinei, obstinția ei în probarea „adevărului” capătă, însă, accente noi, deoarece acest personaj, excelent și cu forță dramatică interpretat de Gabriela Teodorescu-Zein, se arată a fi singura ființă autentică din acest mediu anchilozat : un prototip al contestației feministe, o reprezentantă a opoziției față de morala oficială ipocrită, un om ce are curajul să privească realitatea în față.

„Adevărul” e descoperit, dar e el, oare, adevărat ? E reală, oare, legătura amoroasă dintre cavalerul Fiorica și tinăra nevastă a copistului Ciampa ? Creatorul, în teatru, al ambiguității realului lasă aici un semn de întrebare, peste care regizorul a trecut, totuși, cu o oarecare nepăsare, reducând din polisemia textului. Odată în posesia „adevărului”, donna Fiorica s-a sustras normelor conviețuirii false, dar, în această nouă ipostază, victoria ei se soldează cu o veritabilă înfrîngere : societatea o respinge și, ca să se poată menține în cadrele ei, nu-i rămîne decît circumstanța salvatoare a nebuniei : arborarea „tichiei cu clopoței”. Tema din

Gabriela Teodorescu-Zein, Paul Zein și George Drăgulescu

Henric IV răsună aici în cheie minoră, dar se aude distinct.

Și el purtător de mască, deci integrat în colectivitatea înțepenită în legi și convenții. copistul Ciampa exprimă cel mai adânc ideea-forță a reprezentației. Monologul său despre „mecanismele păpușii”, adresat direct publicului, avertizează, printr-un insolit procedeu de distanțare, asupra pericolului alienării într-o lume unde doar anomalia e normală. Paul Zein, în Ciampa, este un personaj care, conform formulei pirandelliene, „se construiește”, izbutind să fie subiect implicat în dramă, deopotrivă în ipostazele ei comice și tragice, și comentator lucid, alternând, sub masca pămîntie, o diversitate de stări. Mihai Lungeanu a convertit la un joc clar, cu funcții bine precizate, întreaga distribuție; în consecință, s-au remarcat în toate mișcările și replicile lor, și chiar în configurări de precizie tipologică, Aura Rîmniceanu, George Drăgulescu, Lelia Columb, Ludmila Ursache, Tanța Stoia, precum și Coca Mihalache și Valentin Ivanciuc, în simple apariții.

Realizarea acestui spectacol, în condițiile de lucru deloc ușoare ale teatrului reșitean, demonstrează, încă o dată, cât de fertilizatoare apare gîndirea regizorală într-un colectiv teatral.

Mira Iosif

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI
— STUDIO**

■ **UN ACCIDENT BIZAR**

de Dan Văiteanu

■ **GREȘALA** **de Lucille Fletcher**

Opțiunea repertorială pentru studioul teatrului piteștean, în această stagiune, s-a dovedit neinspirată. Deocamdată, pe afix, un spectacol alcătuit din două piese cu vădită tentă polițistă; însă lucrarea unui debutant autohton (inginer de profesie) și aceea a unui dramaturg american, diferite ca modalitate stilistică și ca ținută literară, nu puteau oferi spectacolului unitatea necesară. Regia s-a stră-

Data premierei: 27 decembrie 1979.

**Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia: EMIL MOISE SZALLA.**

Distribuția: Un accident bizar — EUGEN UNGUREANU (Cernat); DEM. NICULESCU („Zet“); ANGELA RADOSLAVESCU (Aura); PETRE DINULIU (Gavriliu); C. STAVRIL (Apetrci); C. POENARU (Marcopol); LUMINIȚA BORTA (Irina), JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Recepționera).

Greșeala — JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Mrs. Stevenson). În alte roluri: C. POENARU, DEM. NICULESCU, ANGELA RADOSLAVESCU, PETRE DINULIU, LUMINIȚA BORTA.

duit să găsească un numitor comun, dar impresia de fortuit domină.

Dan Văiteanu propune, pe marginea „unui accident bizar”, o meditație pe tema răspunderii în viață. Implicarea morală a majorității personajelor în ratarea unui om e o temă gravă. Autorul portretizează personajul central prin replica celorlalte — replică vioaie, dar stingaci așezată în construcție — finalul de piesă dăruindu-ne un fișier de biografii. Didacticismul a înăbușit intenția de a convorbi pe o idee etică majoră. Regizorul Mihai Radoslavescu, bun creator de atmosferă, a accentuat amprenta polițistă, prin verificate tehnici auxiliare de sunet și lumină. A lucrat, cum era și firesc, asupra replicii, făcînd agreabili sălii mai ales pe Dem. Niculescu, Petre Dinuliu, Angela Radoslavescu.

Ambiția de a oferi și de a-și oferi un recital actoricesc a fost întru totul justificată pentru Julieta Strimbeanu-Weigel. A doua piesă a spectacolului, *Greșeala* de Lucille Fletcher, este un monolog pe tema însingurării. Dintr-o convorbire telefonică, o înfirmă află că va fi ucisă. De la neliște la teroare, curba sentimentului reprezintă un protest violent împotriva nepăsării față de om în societatea de consum. Apelurile telefonice rămîn zadarnice, și impresia că asasinul găsește o femeie ucisă de nepăsarea semenilor este zguduitoare. Actrița Julieta Strimbeanu-Weigel trăiește starea tragică cu o intensă și gradată emoție, trecînd un examen de maturitate cu note maxime. Simplitatea exteriorizării, claritatea mesajului, puritatea dramei din această a doua parte de spectacol, reușite, deopotrivă, ale regiei și ale interpretării, îndeamnă la o serioasă triere a textelor capabile să confere personalitate unui Studio. Cel piteștean justifică din plin asemenea așteptări.

Ionuț Niculescu