

CRONICA DRAMATICA

NEVOIA DE PROGRAM

Decernarea premiilor A.T.M. pe anul 1979, act cultural cu multiple semnificații în viața noastră artistică, ne-a prilejuit rememorarea unor mari spectacole, a unor adevărate evenimente, produse în urmă cu un sezon, pentru a ne adînci parcă mîhnirea pricinuită de zgîrcita apariție a valorilor în acest an.

S-a invocat și altădată, în paginile revistei, textul românesc valoros și încă nevalorificat, a fost citat actorul și deplîns resursele sale neutilizate, ca să nu spunem risipite, ne întrebăm, acum, unde se află regizorul, animatorul, directorul de conștiință artistică, cel care trebuie să fie totdeauna în prima linie, apt să modeleze tiparele teatralității contemporane? Întrebarea este întemeiată: trecînd în revistă producțiile anului observăm lesne un bizar fenomen de absenteism regizoral. Dacă dăm la o parte reevaluările dramaturgiei caragialeene, dintre care s-au impus cîteva montări remarcabile, noi sub unghiul viziunii, și apoi unul sau două spectacole cu adevărat bune, ce au valorificat texte românești contemporane, bilanțul muncii regizorale „pe total” ne apare sărac... Regizori importanți nu și-au pus, pînă una-alta, semnătura pe afișele stagiunii, directori de scenă marcanți, nu ne-au invitat deocamdată* la mari premiere: Horea Popescu, Sorana Coroamă-Stanca, Sanda Manu, Harag György, Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Valeriu Moiseșcu, Nicolae Scarlat, Mircea Marin... Lista poate continua. Alții și-au cheltuit gîndirea și forța creatoare în lucrări ușurele, care nu meritau atare investiții: Liviu Ciulei și *Gin-Rummy*, Alexandru Tocilescu și *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*, de pildă... Pe de altă parte, montări așteptate cu interes, opere relevabile, trec pe lângă noi fără a fi izbutit să-și întipărească urma adînc, în solul stagiunii: a căpătat, oare, cuvenita greutate scenică,

Floriile unui geambaș de Sütő András, scriere de amplă respirație dramatică, analiză lucidă a unei „deziluzii sociale”, într-un context istoric circumstanțiat? Spectacolul Teatrului „Bulandra” are merite neîndoielnice, în activizarea unor actori mai rar întrebuințați pe scenă, dar rămîne în ansamblu cu grave datorii față de piesă, debitor termenilor conflictuali, tensiunii de idei, și, în primul rînd, caracterelor ei puternice. A izbutit, oare, *Opinia publică* de Aurel Baranga, repusă pe afișul Teatrului Giulești, să aducă accente satirice suplimentare, să adîncească psihologia sarcasmic pusă în pagină de către scriitor, în raport cu vechea ei înscenare? A sosit, în sfîrșit, *Godot*, pe prima noastră scenă, dar faimoasa operă se prezintă, într-un context descriptiv, fără adîncimile ei tragice, fără fior existențial, într-un spectacol de actori a cărui principală deficiență rămîne absența propunerii regizorale. Apoi, s-au înmulțit montările minore, „de plan”, cu texte ieftine, de presupus larg succes, reprezentatii fără substanță, vidate de semnificații... *Gin-Rummy* (citată mai sus), adevărată bagatelă dramaturgică, în ciuda premiului prestigios care o însoțește, *Lecția de engleză*, melodramă banală, sau *Revelion la baia de aburi*, măruntă comedie benignă, mostre elocvente de repertoriu culinar. La un loc, toate aceste titluri ilustrează entropia regizorală, pe resimțite instaurată în climatul nostru teatral.

Dacă ne plîngem de absența unui program în munca multor colective teatrale, în a altora, trebuie să deplîngem *absența* ca atare, și din nou să ne referim la vacanțele directoriale (prelungite), la vacanța răspunderilor, sau la eclipsa în care au intrat colective altădată prestigioase. Prea multe scene se mențin într-o stare de provizorat administrativ, definitivîndu-se parcă în schimb spiritul funcționăresc, rutina sau stilul de muncă improvizat! Să dăm din nou exemplul Teatrului de

* 14 martie, data scrierii acestor rînduri.

Comedie, al Naționalului din Cluj-Napoca, ca să cităm scene mari, reputele; sau, să ne întrebăm, de ce persistă o viață teatrală mediocră, cu ritmuri molcome și comode, la Turda, Pitești, Arad, la Botoșani, Sibiu, la Constanța... ?

Ne aflăm într-o etapă de concentrare a tuturor energiilor. Cerințe majore, de adîncă responsabilitate, s-au formulat în fața întregului front al culturii noastre. Sarcini uriașe revin cu precădere tea-

trului. Ele nu pot fi realizate meșteșugărește, sau „conștiincios“, prin bifarea contabilicească a unor titluri, prin introducerea conjuncturală a unor piese, sortite dintru început unei vieți scenice efemere. E nevoie de program, și, în primul rînd, de animatori care să-l realizeze cu răspundere, cu devoțiune, cu pasiune și cu talent, pentru a reda stagiunii locul meritat în calendarul de realizări al teatrului românesc.

PIESA ORIGINALĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL MIC

EVUL MEDIU ÎNȚIMPLĂTOR

de Romulus Guga

Data premierei : 29 februarie 1980.
Regia : CRISTIAN HADJI-CULEA. Scenografia : OCTAVIAN DI-BROV. Muzica : MIRCEA FLORIAN.

Distribuția : NICOLAE ILIESCU (Honterius) ; MITICĂ POPESCU (Ioachim) ; LEOPOLDINA BALĂNUȚĂ (Victoria) ; CARMEN GALIN (Gloria) ; JEAN LORIN FLORESCU (Judecătorul) ; NICOLAE POMOJE (Preotul) ; VASILE NIȚULESCU (Străinul) ; NICOLAE DINICA (Sergentul) ; MIHAI DINVALE (Al doilea soldat).

Un spațiu închis, izolat. Dincolo de zidurile împrejmuitoare bănuim pustietatea. Zidurile sînt cenușii, reci. Spre balcon, spre încăperi încă ascunse privirii noastre, urcă scări metalice. Mese primitive, lăzi necioplite, de campanie, umplu spațiul. În oglinda tulbure a unei bălți stă, scufundat pe jumătate, un trup omenesc. Un înecat ? Nu, un manechin. Manechinele populează spațiul de joc. În poalea sînt îngropate, pînă la umeri, manechine. La o fereastră, dincolo de care nu se zărește nimic, un grup de manechine așteaptă într-o nemișcată încordare. Sînt și armuri medievale, și fragmente de celebre fresce, mincate de mușegai, sînt uși somptuoase, de castel luxos, dar și garduri de maidan soios, și gratii,



Leopoldina Bălănuță și Vasile Nițulescu

Nicolae Iliescu și Mitică Popescu



mai ales gratii. E o imagine halucinantă, un loc de departe, pe care Octavian Di-brov l-a închipuit cu rafinament și fan-tezie, vădind cultură temeinică (sînt tri-miteri fără echivoc la artiștii Renașterii și la pictura suprarealistă) și arătînd că a asimilat și experiența scenografică po-loneză. Este decorul spectacolului cu piesa *Evl mediu întimplător* de Romulus Guga. Pus în relief de lumina acestui rafinat mînuitor al reflectoarelor care e Titi Con-stantinescu, decorul degajă o atmosferă stranie, de loc care a aparținut cîndva civilizației, culturii, iar azi e invadat de o speță primitivă, barbară. Curios, deși prima senzație este de șoc, atmosfera fiind aceea a unui univers oprimat, prin de-cantarea impresiilor crește bănuiala că avem de-a face cu decor și recuzită, pre-gătite pentru o reprezentație. Așa și este. Aici se pune la cale o reprezentație, o inscenare care să ducă la demascarea unui răzvrătit. Dar, toate astea le vom afla mai tîrziu. Deocamdată, la ridicarea cortinei, neliniștea noastră e sporită de sunetele seci, sticloase ale muzicii lui Mircea Florian, și de indeletnicirile bi-zare ale personajelor care populează sce-na. E o lume pestrîță, cum rareori găsești adunată laolaltă : un preot, o femeie fără vîrstă, o cocotă, un judecător cu balanța veșnic descumpănită, un bătrîn care stro-pește lujerul unei plante firave, doi mi-litari care joacă table. Soldatul și capo-ralul poartă uniforme cenușii-gălbui, cum purtau nașiștii, cum poartă mercenarii. Acțiunea pornește lent, dialogul curge ba-nal, fără putere de seducție, într-o voită indiferență, pentru a coti, brusc, spre zone incendiare. Ni se înfățișează, așadar, într-o lume a opresiunii, unde viețuiesc laolaltă stăpîni și sclavi, oameni puternici și înfrînți lor. Sînt în evl mediu, dar nu în acel ev mediu de care ne despart sute de ani, ci într-un ev mediu întim-plător, cum spune autorul, într-un ev mediu foarte îndepărtat de sfîrșitul său, într-un timp contemporan, în care s-au prelungit tenebrele medievale, teroarea, asuprirea, vînațoarea de vrăjitoare.

Sîntem nu aici, sîntem altundeva pe planetă, *dar pe planeta noastră*, undeva unde se fac auzite tot mai des, tot mai amenințător, tot mai feroce, tot mai sfi-dător, glasurile neonazismului. E o lume ruptă în două : jumătatea stăpînilor și jumătatea sclavilor. După principii neo-menești, brutale, criminale : oameni su-periori, născuți să stăpînească, și oameni inferiori, meniți să-i slujească pe stăpîni lor. Lumea care ni se dezvoltă pe scenă, în spectacolul Teatrului Mic, e o lume închipuită, desigur, dar e o lume posi-bilă. Iar aducerea ei pe scenă e urmarea ecourilor pe care realitățile lumii le tre-zesc într-o conștiință neliniștită de timpul prezent, îngrijorată de amenințarea, deloc

închipuită. La adresa libertăților omenirii, la șansa și aspirația ei de a supraviețui. Romulus Guga propune, de pe pozițiile unui scriitor comunist, un dialog cu lu-mea contemporană, provoacă în termenii unei parabole scenice o polemică violentă cu manifestările nedisimulate ale neo-fascismului contemporan, care-și justifică clementele fapte prin așa-zisele texte filozofice elitiste, de tip fascist, ale „Noii drepte”. În acest dialog polemic stă punc-tul de maxim interes al piesei lui Romu-lus Guga. Cum se desfășoară lucrurile pe scenă, cum imaginează autorul con-flictul dramatic ? Simplificînd pînă la schemă, avem de-a face cu un subiect-capcană : în această lume claustrată, un soldat aparținînd elitei, un om „superior”, așadar, se îndrăgostește de o cocotă, de o femeie din rîndurile celor supuși. Fap-tul devine neliniștitor pentru superiorii soldatului nostru, pentru că îndrăgostitul începe să gîndească, să-și pună întrebări, să vrea mai mult pentru el, pentru iu-bita lui, pentru viitorul lor copil, să re-descopere noțiunile de libertate, de dra-goste, de democrație, altfel spus, începe să aibă o conștiință. Dacă lucrurile s-ar fi petrecut altdoma cu un înrobît, acesta ar fi fost suprimat fără tărăgănare. Sol-datul, însă, trebuie condamnat în baza unor dovezi certe, în baza propriilor mă-rturii, pentru a se stabili cu precizie, în ierarhia lumii lui, gradul de „contami-nare”, de umanizare. Și este provocat să se destăinuie. Este provocat, se destăinuie și este spînzurat. Se va vedea mai tîrziu că toți cei ce-l înconjoară, iubita lui în-săși, nu erau altceva decît interpreți unei farse sinistre, ticluite de Caporal, de Sergent, de Plutonier... Se va vedea că iubita lui, Judecătorul, Femeia resemnată, Preotul, sînt, de fapt, soldați aceleiași monstruoase comunități dominatoare, puși vremelnice să-și joace rolurile fostelor lor identități. Farsa s-a sfîrșit. Martori ne-puțincoși ai acestei crime fără temeii, Străinul și Al doilea soldat, într-un prim gest solidar, fug din acest loc de repre-siune care este, aflăm, „Centrul interna-țional de recreere umană”. Destul de în-cîlcit, subiectul, cu toată simplificarea în-cercată. Construirea unei acțiuni simple, curgătoare, lesne de urmărit nu este punctul forte al lui Romulus Guga, o știm și din celelalte scrieri ale sale. Autorul se complică, îmbrăcînd totul într-o piclă de vorbe care devin obositoare nu prin adevărul conținut, nici prin absența pu-terii de convingere, ci prin necontrolată repetare. În limpezirea înțelesurilor pie-sei, regizorul Cristian Hadji-Culea a in-vestit cele mai multe eforturi și a făcut-o cu bune rezultate. Spectacolul său se edi-fică neșovăitor, are tensiune și forță de convingere, pulsează egal, la o cotă înaltă de captare a interesului. Tînărul regizor arată discernămint, putere de selecție, in-

ventivitate și doar rareori stirnește nemulțumirea noastră. prin excese, prin stridențe. El a avut la îndemână o trupă de excelenți actori pe care a îndrumat-o cu competență, cu maturitate. Soldatul Honterius este interpretat de Nicolae Iliescu în mod convingător, actorul dezvăluind treptat evoluția eroului său, dar, spre final, pare depășit de sarcina propusă, gesticulația devine abundentă și necontrolată, cu izbucniri sonore fără acoperire. Caporalul Ioachim îi prilejuiește lui Mitică Popescu o nouă incursiune pe teritoriul dramei. Actorul e foarte bun și ne propune un personaj uscat, cu gândirea redusă, instrument orb, pe cât de brutal tu supușii, pe atât de înfricoșat de superiori. Un glas metalic, o rostire sacadată, întregesc imaginea unei brute fără conștiință. Leopoldina Bălănuță, această mare actriță, înfățișează cu excelențe mijloace starea de destrămare spirituală a Femeii resemnate, abulia, și mai accentuat puse în evidență prin contrapunctarea din momentele „interogatoriilor”, care sînt, de fapt, incursiuni retrospective în vremea începuturilor căderii sale umane. Carmen Galin o joacă pe Gloria, cocota, iubita lui Honterius, cu știutele sale mijloace de farmec personal, dar, pe alocuri, arătînd o oarecare nesiguranță. Jean Lorin Florescu interpretează bine pe cel care altădată a slujit Justiția și care acum pune Justiția în slujba stăpînilor. Conștiința lui moale, înfrîntă, are vagi tresăriri de remușcare, repede reprimată. Preotul este jucat de Nicolae Pomoje. Trăsăturile sumare sînt, de fapt, ale personajului : o unealtă oarbă și mută, fără credință, cu mintea rătăcită. Străinul, ne-bunul cu floarea, cronicarul, personaj din afara acestei lumi, observator tăcut și neputincios al acesteia, are, în interpretarea lui Vasile Nițulescu, multă înțelepciune, candoare, lumină și omenie. Excelent este Nicolae Dinică, actorul cel mai convingător afirmat în această stagiune la acest teatru, creatorul unei canalii perverse, Sergentul. Simplu, naiv, apoi zguduit de ceea ce vede, revoltat, este înfățișat Al doilea soldat în interpretarea lui Mihai Dinvale. Nu încapă îndoială că Teatrul Mic a făcut totul pentru a pune în valoare această nouă piesă a lui Romulus Guga. Nu încapă îndoială că această investiție de încredere, muncă și talent se justifică. Oricîte rezerve am formula cu privire la virtuțile textului, oricîte obiecții am avea la transpunerea lui scenică, valoarea de ansamblu a spectacolului nu poate fi contestată. Cu atît mai puțin, importanța lui în sistemul de referință al actualei stagiuni.

Virgil Munteanu

TEATRUL „NOTTARA“

MAREA LUMINĂ ALBĂ

de **Mihai Georgescu**

Data premierei : 22 februarie 1980.

Regie și decor : DAN NASTA. Costume : LIDIA RADIAN. Coregrafie : CRISTINA HAMEL. Muzica : ȘTEFAN ZORZOR.

Distribuția : VALENTIN TEODOSIU (Marele rege); DAN NASTA (Deceneu); ELENA ALBU (Getina); MIRCEA JIDA (Florius); CRISTINA TACOI (Sarmia); RADU DUNĂREANU (Cotiso); GEORGE BUZNEA (Dicomes); VASILE LUCIAN (Coson); ION SIMINIE (Acornion); CONSTANTIN BREZEANU (Licinius). Corul : SANDA BÂNCILĂ, ANGELA CHIUARU, DOINA IONESCU-SIN, LIA ȘAHIGHIAN, VICTORIȚA DOBRE-TIMONU, VALERIU ARNĂUTU, ȘERBAN CANTACUZINO, VIOREL COMĂNICI, LUCIAN DINU, VASILE LUPU, GEORGE PĂUNESCU, ION POPA, VALERIU PREDĂ.

Acum 2050 de ani, în anul 70 î.e.n., cînd Burebista constituia statul geto-dac centralizat și independent, ai noștri, de pe aici de la Dunăre și Carpați, erau departe de a fi niște anonimi în arena politică internațională. De aproape jumătate de mileniu, domnii și împărații lumii antice aflaseră, prin intermediul neipsiților grămăticî cunosători de elinie, despre „cei mai viteji și mai drepti dintre traci”, singurul popor care, precum relatează Herodot, cutezase a se înfrunta cu suveranul ahemenid, cu „acel oașpe, / Ce din vechi se pomenește, cu Dariu al lui Istaspe”, capul statului persan și totodată capul de serie al tuturor celor care, ca și dînsul, „nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt, / Cum venîră, se făcură toți o apă ș-un pămînt”. La vremea cînd își începea marele rege domnia, pe pămînturile acestea se încheiasă a doua epocă a fierului, aceea pe care istoricii o numesc „La Tène” și în care, fecundînd, precum mult mai tîrziu, în anii Brinco-

veanului și după aceea, curente care se încreștau aici, la răspintia tuturor vînturilor, geto-dacii au creat o civilizație și o cultură unitare, de o profundă vitalitate și originalitate.

Și tot în anii lungii sale domnii, Roma — care abia uitase de spaima răscoalei lui Spartacus — trăia o vreme de singeroase prefaceri și lupte pentru putere, cunoscînd, unul după altul, consulatul lui Pompei și Crassus, triumviratul și, în sfîrșit, investirea ca „dictator perpetuus” a lui Cezar. În aceste condiții cînd, cu toate sfîșierile interne, legiunile romane nu încetau a constitui o necontenită primădie, cînd marele rege ducea o înțeleaptă politică de cumpănire a forțelor aflate în luptă acolo, în apus, și dincoace, la Mediterană, oferindu-i alianțe lui Pompei, dar nedispunîndu-l nici pe Cezar, ținînd gata o puternică oștire, dar folosind cu succes (ca și adversarii săi, dealtfel!) și un perfecționat sistem de spionaj și contraspionaj, în aceste condiții, zic, ne povestește „ceremonialul dramatic” al lui Mihai Georgescu, Getina, fiica mezină a lui Burebista, se îndrăgostește de Florius Longinus, un arhitect roman potrivnic lui Cezar și stabilit în Dacia. Iubirea lor e însă imposibilă în situația dată și cei doi vor sfîrși în mod



Valentin Teodosiu și Cristina Taccoi

tragic, zidiți de vii — precum în finalul *Aidei* sau, dacă preferați, ca în legenda meșterului Manole.

Pe cît de firavă ca intrigă (după cum firavă e întreaga urzeală dramatică, începînd — sau sfîrșind — chiar cu sacrificarea lui Florius, gîndită inițial ca un act politic menit să dea satisfacție lui

Cezar, dar devenit inutil după pieirea dictatorului), pe alît de poetică, cu pasaje de reală frumusețe este, revendicîndu-și cu just titlu puritatea din legenda tracului Orfeu și a Euridicei, așa cum i-o povestește Getina romanului, această idilă, mai cu seamă dacă n-o socotim decît ca pe un pretext pentru dezbateră de idei care, deși nu tot timpul pasionantă și lesne de urmărit (oralitatea își are legile ei!), constituie, de fapt, miezul acestei lucrări dramatice. Căci între Burebista, Deceneu, generalii regelui și fiicele acestuia, iscoadele grecești și solul roman se desfășoară bogate dialoguri privind probleme fundamentale, ca libertatea, credința, vitejia, dragostea de patrie, și anume la un mod în care, dacă n-am cunoaște nivelul de cultură al lumii geto-dace, dacă n-am ști la ce culmi de deschidere și subtilitate a ajuns filozofia elenistică, chiar dacă nu întotdeauna pe deplin asimilată de personajele piesei, ne-ar mira arguția polemică, ne-ar mira dezinvoltura ateistă cu care cochetează, parcă, însuși Deceneu, ne-ar mira cîte-o replică a lui Burebista, precum că „dreptul de proprietate e murdar de omenesc” sau legătura pe care o face același între stîrpirea viței de vie și profiturile unor ... „bootleggers”. Peste toate acestea, vom spune că, punînd în scenă *Marea lumină albă*, spectacol care se încadrează în anul jubiliar 2050, Dan Nasta, regizorul de aleasă intelectualitate pe care-l cunoaștem, a sesizat atît scînteierea de idei și unda de lirism pe care textul i le sugera, cît și, mai ales în scena finală, valențele de „mister laic” specifice folclorului nostru; ca interpret al lui Deceneu, el a fost un prelat care știe multe, în orice caz, mai multe decît spune. Valentin Teodosiu a scîlțat un Burebista (pe care, dorindu-și-l, poate, prea „înțelept”, l-a păgubit puțin de viitoare) aruncînd în luptă toate însușirile unui excepțional conducător. Elena Albu (Getina) a adus farmec și prospețime; Mircea Jida (Florius) a fost un roman mai apropiat de Horațiu decît de Brutus; Cristina Taccoi (Sarmia), bună, în singura scenă a piesei într-adevăr străbătută de fior tragic (scena lamentului matern). Au mai jucat Radu Dunăreanu (Cotiso), George Buznea (Dicomes), Vasile Lucian (Coson), Ion Siminie (Acornion) și Constantin Brezeanu (Licinius), ca întotdeauna, impunătoare prezență scenică, în ciuda unui rol (oare, de ce?) fizicește ingrat. Elegant și funcțional, decorul lui Dan Nasta; dar de ce atît de funebre, costumele (Lidia Radian) femeilor, mai ales al Getinei, care, spre deosebire de sora ei, e mai degrabă o Ismenă decît o Antigonă?

Radu Albala

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TÎRGU MUREȘ —
SECȚIA MAGHIARĂ

UȘA NU E ÎNCUIATĂ

de Kocsis Istvan

Data premierei : 8 februarie 1980.
Regia : HUNYADI ANDRÁS. Sec-
nografia : SZAKÁCS GYÖRGY.

Distribuția : CSORBA ANDRÁS
(Tatăl); FERENCZY ISTVÁN (Fiul
cel mare); RÉTY ÁRPÁD (Fiul mijlo-
ciu); ZAKARIÁS KLÁRA (Fiica);
ZALÁNYI GYULA (Fiul mezin);
SZÉKELY ANNA (Mama); FE-
RENCZY CSONGOR (Gazetarul).



Un spectacol de cameră...

Autorul jucat la Tîrgu Mureș și-a fău-
rit un loc aparte în Galeria dramaturgilor
maghiari din România, printr-un ton și
o viziune acut personale. Eroi săi sint,
mai întotdeauna, oameni care-și caută cu
obstație adevărurile și-și urmăresc idea-
lurile, independent de medii și epoca
în care viețuiesc. Protagonistii au anver-
gură, ei afirmă cu patimă și propovădu-
iesc cu fervoare convingerile care-i ani-
mă. E un teatru grav, dificil, piesele sint
partide de șah greu de montat. Infrun-
tările și confruntările se desfășoară de
 obicei într-un cadru static, podiumul unor
„încrucșări de floretă” în care „adver-
sari” sint, de fapt, ideile ce-i determină
la acțiune pe eroii lui Kocsis. În *Magel-
lan*, de pildă (piesă jucată la Satu Mare
în 1976), navigatorul care demonstrează
prin călătoria sa că Pământul e rotund
este privit ca un om posedat de ideea
necesității acestei experiențe, capabil să
pășească peste vidul legăturilor sale im-
ediate cu oamenii (cu echipajul, cu ne-
încercătorii „controlori” de navigație,
acredități de stăpînii săi pe lingă el),
pentru că are o desăvîrșită stăpînire de
sine, înțelegîndu-și și văzîndu-și între-
prinderea în proiecție istorică. Ipoteza
prezintă riscuri: contrastul dintre restri-
cțiile îndurate de omul și oamenii implicați
și idealul în slujba căruia se pun acți-
unile lor poate proiecta întreaga lucrare
dramatică în teritoriul gratuitului. Mai
intervine și povara explicațiilor, a scene-
lor justificative, care frînează cursivita-
tea, iar Kocsis nu știe îndeajuns a se
feri de ele. În *Numărătoarea copacilor*
(piesă jucată în premieră pe țară tot la
Satu Mare, unde Kocsis e „autorul casei”,
apoi scenariu TV realizat la emisiunea în

limba maghiară), operează cu o situație-
limită: un ofițer german S.S. își tra-
tează schizofrenia cauzată de război prin
procedee bizare aplicate în instruirea sol-
daților săi și în acțiunea de pedepsire a
unei așezări de mineri ostile, intrate în
grevă. Aici, partida devine mai intere-
santă, dar și mai riscantă, miza e mai
mare, sint sute de vieți în joc; în subsi-
diar, dramaturgul încearcă o critică a-
cerbă a personajului minat de o gîndire
aberrantă, sugerînd ororile războiului și
prin existența unor psihopați care impun
celor subordonați funestele lor născociri.

Ușa nu e încuiată, cea mai recentă
pagină a dramaturgiei sale, situează con-
fruntarea în contemporaneitate. O dramă
simplă, sesizabilă în primele zece minute:
un gazetar cercetează destinul unei fa-
milii în care, în urma unor schimbări
abuzive, tatăl, fost primar în anii '50,
ajunge portar de uzină. Familia are o
mamă gen cloșcă și patru copii. Odraslele
au, fiecare, drumul său, iar gazetarul are
menirea să scoată din buzunar o oglin-
joară în care acestea, privindu-se, să
vadă: 1) în ce măsură reproduc existența
tatălui; 2) ce e de făcut cu personali-
tatea lor, evoluată, în cazul băieților, doar
pînă la nivelul hedonismului elementar.
Întărită de demersul lipsit de sfială
al gazetarului, care, cu tenacitate și dez-
involtură, îi determină să se spovedească,
familia întoarce foaia și trece la atac:
el, stimabilul publicist, de ce înzoro-
nează realitatea, scriind „pitoresc” de-
spre realizări și succese? Din incrimi-
nați, tatăl și copiii săi devin cei care cer
socoteală, în numele adevărului existenței
lor. Piesa nu rămîne, însă, în stadiul dez-
baterii despre morală unui anume tip de
ziarist, culegător de declarații-șablon.
Cînd cele două tabere se așază, în final,
„la masa tratativelor”, devine clar că

de-aici încolo piesa ar putea să semnifice viitoarele deschideri ale teatrului lui Kocsis; dar, pînă atunci, piesa se termină. Deocamdată, personajele sale suferă de logoree, conflictul e pus între ghilimele, iar carnea lor e în mare parte confecționată din carton presat.

Regia (Hunyadi András) și scenografia (Szakács György) au intenționat un spectacol de cameră, în care ideile să poată fi lesne contemplate. Au adăugat, la caracterul static al piesei, lipsa de mișcare ori atitudinii deliberat metaforizante (de pildă, personajele rătăcesc din cînd în cînd cu privirea asupra unui orizont confecționat din pantaloni cenușii; motivul: pe acest parcurs al acțiunii n-au avut text!). Tonul de conversație sub care mocnește focul pasiunii produce o exagerată economie de gest și mijloace, ce ne trimite cu gîndul la un spectacol de teatru la microfon. E adevărat: cuvintele se rostesc articulat, replicile conțin intenții, dar, în rest, ce se întîmplă? Se mai fumează mult și se bea pălincă (în limbajul recuzitei: apă) și, din cînd în

cînd, cite un personaj se ridică de pe scaun, vine la rampă ori face cîteva mișcări pentru destinderea nervilor. Năpăstuiți de simulacrul teatrului de idei, actorii fac tot ce pot, și lor li se cuvine toată prețuirea. Cu deosebire lui Csorba András (tatăl), lui Ferenczy Csongor (gazetarul), lui Ferenczy István (fiul vîrstnic) și studentei Zakariás Klára (în rolul fiicei, costumată în dezacord cu caracterul personajului); ei sînt conștiințioși, își compun partituri artizanale, variați-uni pe o temă dată, care temă, în esență, ei, e lipsită de miros, de gust, de sare și piper. Personajele sînt enunțuri, puse să se înfrunte în numele unui conflict dinafara piesei, nenumit. Peisajul arată că după bătălie.

Cît despre titlu, el vrea să însemne: poți pleca, tovarășe gazetar, nu te reține nimeni, dacă n-ai chef de confesiuni, de nopți în care nimănui nu-i e frică de... Virginia Woolf.

Teodor Sugăr

PIESA ORIGINALĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL „BULANDRA“

FLORIILE UNUI GEAMBAȘ

de Sütő András

Drama *Floriile unui geambaș* de Sütő András s-a jucat pentru prima oară în 1975, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În 1978 a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din Tîrgu Mureș, iar recent a avut loc premiera bucureșteană, la Teatrul „Bulandra“.

Iată o opțiune de repertoriu, ne-am zis, care ne poate face să uităm păcatul Teatrului „Bulandra“, de a fi renunțat la marile bătălii artistice, ajutîndu-l să recîștige un prestigiu aproape pierdut, și care se cuvine, deci, a fi lăudată.

Înscrisă sub semnul teatrului de actualitate, exprimat în forma parabolei istorice, drama-dezbateri *Floriile unui geambaș* (pe larg analizată în paginile revistei*) are în centru iluzia omului simplu și înstit că echitatea socială poate fi restabilită prin intermediul justiției feudale și deznădejdea sa, pricinuită de modul

Data premierei: 15 februarie 1980.

Regia: IOAN TAUB. Scenografia: MIHAI MĂDESCU. Muzica: ȘTEFAN NICULESCU. Versiunea românească: VERONICA BĂRLADEANU.

Distribuția: ION COCIERU (Michaël Kolhaas); MIHAELA MARINESCU, MICHAELA CARACAS (Lisbeth); ION CARAMITRU (Nagelschmidt); DINU NEAGOE (Herse); GINA PETRINI (Maria); AUREL CIORANU (Baronul Wenzel von Tronka); DINU DUMITRESCU (Baronul Günther); ION LEMNARU (Franz Müller); ALEXANDRU MARTINESCU (Kalhcim); MIHAI BADIU (Hinz); EMIL REISENAUER (Kunz); GEORGE OANCEA (Eibenmeyer); DUMITRU DUMITRU (Zauner); GEORGE ANDRESCU (Mann); MIHAI VASILE BOGHIȚĂ (Administratorul, Călăul); SIMION HETEA (Vameșul); HANS HUPRICH (Mercenarul); LUCIA TERBESCU (Sora Antonia); NICOLAE LUCHIAN BOTEZ (Martin Luther); PAUL DOMBI (Heinrich). Corul femeilor: ANCA VEREȘTI, DOINA MAVRODIN, NORGION, ROXANA IONESCU, LUCIA TERBESCU, ADRIANA MOCA, ANCA DUMITRESCU.

* „Teatrul“, nr. 8/1975; nr. 3 și 5/1979; nr. 1/1980.



Ion Cocleru și Ion Caramitru

samavolnic de exercitare a puterii de către cei ce apară interese de castă. O partitură reprezentativă pentru ceea ce ne place să numim o reevaluare din unghi contemporan a unei teme clasice.

Desfasurindu-și acțiunea prin „înfierbîntarea” treptată a ideilor ce se confruntă în jurul dramaticului destin al geambașului Michael Kolhaas — pe care simțul său justițiar îl determină în cele din urmă să-și facă singur dreptate, în spiritul răzvrătit al lui Thomas Münzer și împotriva preceptelor împăciuitoare ale lui Luther — piesa deschide creatorilor de spectacol perspectiva unor pasionante explorări în structurile realităților sociale și psihologice ale epocii. *Dialectica ideilor* dă naștere *tensiunii omeneste* a dramei. Drumul sinuos al înșelării și apoi al iluminării conștiinței eroului are un anume mister, ce se dezvăluie treptat și produce revelații cu caracter generalizator. Ideile piesei se încorporează în personaje-argument pline de culoare, de viață. Scriere cu un puternic suflu romantic, eroic, într-o limbă bogată, deosebit de expresivă, *Floariile unui geambaș* este o chemare la atitudine revoluționară.

Bun profesionist și bun cunoscător al operei lui Sütö, regizorul Ioan Taub a propus o lectură în planuri scenice largi, inspirată din tragedia antică; un cor de femei — uriașe păsări negre ieșind din stilpi de piatră — psalmodiază fragmente de text concentrînd înțelesurile piesei și comentează melopeic întâmplările. Inserțiile muzicale ale corului (muzica, Ștefan Niculescu), în care se deplînge soarta eroului și se avertizează spectatorul asupra nenorocirilor ce-l vor pîndi în viitor, nu ni se par inspirate; ele dilată acțiunea, în loc s-o concentreze, deplasînd conflictul și întâmplările într-o zonă exterioară dramei. Formula aleasă de regizor — oratoriu în stil de tragedie antică — trimite piesa lui Sütö András înapoi față de timpul acțiunii. În loc să condenseze episoadele într-o expunere tensionată a conflictului, spectacolul narează piesa, aburind conjunctura istorică, ceea ce rarefiă semnificațiile, reducînd din forta și claritatea mesajului. Oarecum lipsită de accente, fără o idee artistică majoră care

să o impună în memoria intelectuală și afectivă a spectatorului, montarea transmite doar o parte dintre sensurile piesei.

Ceea ce e, și cit e, expresiv și limpede apropiat de noi, în acest spectacol, se sprijină pe cițiva interpreți. Prezența lui Ion Cocleru în rolul lui Michael Kolhaas a fost decisivă pentru conturarea viguroasă, statuară, a eroului. Actorul a jucat cu eleganță și naturalețe, cu măsură, dezvăluind demnitatea și omenescul partiturii. Au lipsit însă nuanțe, reliefaarea spectaculoaselor mutații produse în conștiința personajului. Deși în seara premierei părea să nu fie în cea mai bună formă a sa, Ion Caramitru a dat o undă de candoare, de melancolie aspră, bărbătească, intransigentului revoluționar Nagelschmidt. S-a mai impus atenției și Ion Lemnaru, prin capacitatea sa de interiorizare, prin talentul de a reliefa sobru, cu inteligență, cu economie de mijloace, demonismul și fătarnicia birocratizantă a lui Franz Müller. O mențione pentru Gina Petrini, care a dat doicii viață și culoare.

Spectacolul e lipsit de intruchiparea lui Luther pe măsura importanței rolului său în desfășurarea dramei protagonistului. Nicolae Luchian Botez a prezentat doar o schiță a reformatorului ajuns să propage chemarea la ordine, la supunere, la tihnă și resemnare.

Ne-a surprins, totuși, faptul că un text cu o atît de bogată tipologie, cu roluri de largă respirație, dar și cu apariții ce devin reprezentative printr-o singură replică, n-a putut prileji remarcabililor actori de la „Bulandra” măcar o creație demnă de memorat. Păcat!

Valeria Ducea

TEATRUL DE STAT DIN TURDA

POVESTEA DULGHERULUI ȘI A FRUMOASEI SALE SOȚII

de Radu Stanca

„Legenda dramatică” a lui Radu Stanca este, de fapt, o tulburătoare parabolă, într-o atmosferă de basm, alcătuită, eclectic, dintr-o sinteză de mitologii, mistere și

balade medievale. Frumoasa soție a dulgherului din această poveste cu tilcuri imprevizibile, care nu cunoaște, în dragostea pentru soțul ei, nici oboseala, nici resemnarea, vinzându-și Uritei puțin câte puțin din frumusețea sa, în schimbul libertății perpetuu amenințate a bărbatului, nu mai este un caz tragic particular; ea depășește cadrul, cu sugestii melodramatice, al jertfei pe altarul iubirii, pentru a deveni simbolul unei sociogonii sceptice. Motivația acestei jertfe este de natură socială. Alcătuirea socială în care se petrece teribila dramă a Dulgheritei, a cărei frumusețe se împuținează de la o zi la alta, ca orice banală valoare materială, modul cantitativ în care este evaluată și lichidată frumusețea ei, ne duc cu gândul la o veritabilă „societate de consum”, în cea mai actuală accepțiune, o societate în care toate valorile sînt negociabile, inclusiv cele morale și estetice, considerate sacre.

Abia de la acest nivel se deschid înțelesurile adînci ale ciudatei lucrări, ce debutează ca o piesă pentru copii și sfirșește ca o dramă modernă, acuzînd agresivitatea unei întocmiri ce maculează frumosul și îl transformă în bun de consum. Nu drama psihologică și existențială a femeii îndrăgostite, trădăte și învinse, îl interesează pe Radu Stanca, ci revoltătoarea tranzație a valorilor estetice, posibilă într-o societate cinică, a cărei obsesie este sacul cu bani, valuta, negoțul — ceea ce răstoarnă raportul firesc dintre frumos și urît (bine și rău). O subtilă împletire între etic și estetic, cu sugestia că frumosul este la fel de indispensabil ființei umane ca și binele, este, iarăși, una dintre dimensiunile piesei. Frumoasa și Urita nu mai pot fi tratate, în acest caz, ca personaje realiste într-o dramă realist-psihologică; ele devin simboluri estetice și etice. Am omis cu bunăștiință, din aceste considerații, finalul piesei, scris în cea mai bună tradiție optimistă a basmului. Frumusețea jertfită este restituită, lucrurile se așază în ordinea lor pozitivă, dar întrebările formulate în prima parte rămîn tulburătoare.

Experiența în domeniul regiei de teatru pe care o repetă Nicu Gheorghe (după un spectacol pe scena Teatrului din Sibiu, cu *Provincialii* de Constantin Căbleșan) ni se pare cu totul lipsită de ambiții, regizorul subordonîndu-se, fără orgolii, nevoii de spectacol pentru copii, formulată de teatru. Scenografia (Geta Solomon) — decoruri abundent ilustrate și violent colorate, costume vag medievale, catifele și fundaluri de pinză pictată — impune un stil desuet întregului spectacol. Există, desigur, și în text temeuri pentru un spectacol-basm. Problema era, însă, de a depăși pretextul neoromantic al *Poveștii dulgherului și a frumoasei sale soții*, pentru a atinge mie-

Data premierei : 21 februarie 1980.

Regia : NICU GHEORGHE. Scenografia : GETA SOLOMON.

Distribuția : MIRCEA COSMA (Dulgherul) ; ADRIANA GADALEAN (Soția cea frumoasă) ; ANA PĂDEANU-FLORESCU (Baba) ; MIHAI IONESCU-VRĂNEȘTI (Ispravnicul) ; GEORGE BOSSUN (Bogatul) ; MARIA JUNGHIETU (Urita) ; GABRIEL CHIREA (Isprăvnicele I) ; VASILE IUSAN (Isprăvnicele II) ; ILEANA HARȘA (Slujnica) ; MARIA VORONCA-SMARANDACHE (Crișmărița) ; ION DAN (Crainicul împărătesc) ; SANDA NICOARĂ (Un sol).

zul socio-filozofic al piesei. Personajele fiind, în spiritul basmului, net polarizate — „frumoși” și „urîți” („buni” și „răi”, în echivalarea etic-estetic specifică lui Radu Stanca) —, cea mai dificilă sarcină revine actorilor care interpretează cuplul pozitiv, și anume lui Mircea Cosma (Dulgherul) și Adriane Gădălean (Soția cea frumoasă). Convingători prin datele fizice, ei au de rezolvat relativa monotonie a rolurilor pozitive. Mircea Cosma acoperă, ca prezență scenică, datele personajului, dar o pasivitate, care îl cuprinde pe neașteptate, îl face egal și lent în reacții. Adriana Gădălean își rostește vibrant textul (uneori prea „frumos”), rezolvă chiar problema deloc ușoară a simplității sacrificiului, dar obligația de a se păstra de la un capăt la altul al reprezentației în interiorul unei singure stări dramatice (resemnarea în jertfă) netezește relieful interpretării sale. În rolul Babei, Ana Pădeanu-Florescu exagerează accentele pe tipul generic al Vrajitoarei. Antrenant și mobil, Mihai Ionescu-Vrănești (Ispravnicul), corect, George Bossun, desenînd duplicitatea și cinismul Bogatului. În rolul Uritei bogate, Maria Jungietu intuiește caricaturalul, dar metamorfoza din partea a doua o surprinde, rezultînd o stare de crispare solemnă. Gabriel Chirea (Isprăvnicele I) și Vasile Iusan (Isprăvnicele II) compun apariții de culoare prin supralicitarea parodiei. Energică, în caracterul tradițional al Crișmăriței, este Maria Voronca. Ileana Harșa, în prima ei apariție pe scena turdeană, este dezinvoltă și expresivă în rolul Slujnicei. Mai șters nu s-a părut Ion Dan în rolul Crainicului împărătesc. În general, teatrul a asigurat o bună distribuție, căreia regizorul i-a cerut mult mai puțin decît putea da, într-un spectacol cu o piesă bogată în sugestii, ce-și așteaptă încă o lectură scenică adecvată.

Mircea Ghițulescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

AȘTEPTÎNDU-L PE GODOT

de Samuel Beckett

Data premierei : 14 februarie 1980.

Regia: colectivă (coordonator, GRI-GORE GONȚA). Decorul: PAUL BORTNOVSCHI. Costumele: CON-STANTIN RUSSU. Traducerea: GELLU NAUM.

Distribuția: MARIN MORARU (Estragon); GHEORGHE DINICA (Vladimir); SANDU STICLARU (Pozzo); GRIGORE GONȚA (Lucky); ALEXANDRU POP (Băiatul).

Prima piesă a lui Beckett și cea mai „populară”, intrată în 1980 în circuitul vieții noastre teatrale, firește nu mai poate să producă reacția stupefiantă și nici șocul din momentul lansării ei scenice — 1953 — la câțiva ani buni după scrierea piesei (1946—47). Timpul a amortizat șocul. Godot a venit la noi când nimeni nu se mai aștepta și nu-l mai aștepta, când nimeni nu se mai gîndea la el, când s-a stins obsesia semnificațiilor sale și s-a domolit ispita contagioasă de a-l reprezenta. Neașteptata lui sosire îi face pe mulți să tresară (contratimpul e pricina!) și provoacă o anumită derută în rîndurile unui public tînăr, nepregătit pentru această tardivă întîlnire. O cauză a primirii blazate o detectăm în frecvențele contacte cu numeroasele pastişe, copii, clișee, scrieri de sorginte și motivații beckettienne, cu lucrări ce-au tras fire din această capodoperă și cap de serie al unei literaturi specifice; cunoscîndu-le, înainte de a fi intrat în relație directă cu originalul, s-a riscat pervertirea judecăților publicului. Este și acesta un aspect al tectonicii programărilor culturale, care ar merita să intre în atenția sociologilor culturii. Așadar, această piesă enigmatică, iritantă, paradoxală, ce a răsturnat nonșalant toate canoanele construcției dramatice, distrugînd legile compoziției și pulverizînd congruența personajului — această operă „sacră” a Noului



Gheorghe Dinică și Marin Moraru

Grigore Gonța și Sandu Sticlaru



Teatru, care a continuat energie acțiunea de demolare a Vechiului Teatru, începută de iluștri predecesori și contemporani. ne parvine azi nimbăată de aura clasicității sale. Așa ne-o prezintă Teatrul Național într-o reprezentație de Atelier, care, desi se joacă pe spațiul strimt dintre două șiruri de scaune (contrazicind o inițială preferință a scriitorului pentru scena italiană), n-are nimic experimental într-însa. ci, dimpotrivă, e programatic „clasică”. Spectacolul pare chiar „demodat” în opinia unora care posedă termeni de comparație cu numeroasele înscenări ale piesei pe multe continente : „vechi”, fiindcă nu ia distanță fața de operă, n-o conspectează critic. E drept, textul e citit ca atare, cu respectul și obiectivitatea unei prime lecturi, de *incunoștințare*, și e propus ca un test revelator pentru experiența artistică a veacului. Prima caracteristică, ce dă montării girul „clasicității”, este transpunerea reverențioasă, exactă, a textului, fidelitatea academică față de replică și indicație, apoi echilibrul formei scenice. Un suflu de pietate plutește deasupra reprezentației, și de aici provin calitățile, dar și neajunsurile ei. Încărcată până la refuz de comentarii, copleșită de o uriașă exegeză, strivită sub bibliografie și tone de referințe care au disecat fiecare cuvânt, nu numai fiecare replică, piesa *Așteptin-du-l pe Godot* ne apare eliberată de acest balast, care risca să împotmolească opera, dar, în același timp, sărăcită : prin lipsa accentelor, prin tonul egal al montării, impasibil la efervescența ideilor, indiferent la diversitatea formulelor conținute, dar mai cu seamă lipsit de fiorul tragic, indispensabil în buna receptare a acestei farse existențiale. S-a obținut o lectură actoricească, sensibilă la spectaculosul personajelor, o regie actoricească interesată de teatralitatea incorporărilor scenice ; o lectură de calitate fină, dar în același timp blocată de această perspectivă actoricească. redusă, incapabilă să redea integralitatea operei, misterioasa pluralitate a sensurilor. Absența viziunii, a demersului conceptual, unificator, se concretizează prin linearitatea, prin lipsa caracterului tabular. Se expune piesa, lipsesc semnificațiile. În schimb, e puternică vizualitatea montării, expresia plastică este adecvată cerințelor teatrului beckettian, unui univers specific, ușor recognoscibil. Faimosul drum ce nu duce nicăieri, străjuit de un (simbolic) copac scheletic, capătă sugestiile necesare, de stilizare metaforică, în scenografia lui Paul Bortnovschi, ale cărei tonuri de negru și cenușiu fixează un cromatism simbolic. La fel, costumele, excelente, semnate de Constantin Russu, etalează recuzita beckettiană obligatorie, însemnele heraldice ale acestei lumi, în care intră ghetete scilciate, pălăriile me-

lon, identice și totuși atît de neasemănătoare : astfel, se imprimă hainelor jerpelite, dar ceremonioase ale vagabonzilor. ca și veșmintelor insolite, accentuat teatrale ale celui alt cuplu, un pronunțat caracter ludic. Spectacol de actori, el atinge performanța în realizarea cuplului Vladimir-Estragon. Gheorghe Dinică și Marin Moraru impun o imagine prestigioasă, greu de înlocuit, de efigie, acestor vagabonzi „sublimi și lamentabili”. fixînd prin inimitabilele lor date actricești, chipul, glasul, gesturile și mișcarea, într-un cuvînt forma unei făpturi proteice, plăsmuire bi-cefală, pereche siameză, bîntuită de o irepresibilă dorință de despărțire, cu neputință de realizat. Marin Moraru este Estragon : un copil bătrîn, cu reacții întirziate, vegetative, atras magnetic de somnul și nemișcarea pămîntului, plin de candori infantile, într-o veșnică uimire, într-o veșnică și cumințe supunere, dige-rîndu-și placid micile bucurii. Jocul actorului are o seriozitate comică, toate gesturile au o transparență dureroasă, toate replicile se încarcă de fascinația încercată în fața universului de acest hoinar mistuit de întrebări dostoevskiene și metamorfozat în clovn.

Gheorghe Dinică este Vladimir ; o haimana saturniană, un golan filozof, un cruciat al speranței, o carne chinuită și o minte ageră, care se luptă să păstreze cumpăna între simțul demnității sociale și conștiința deriziunii ontologice ; personajul e vibrant, terminațiile sale nervoase sînt conectate la tabloul unui Timp suspendat, luciditatea e deznădăjduită. Deznădejdea e jucată alb, acoperit, dialogul sibilinic cu mesagerul lui Godot (Alexandru Pop, copil halucinant, purtînd cu nevinovăție o înfricoșătoare taină pe chipul subțiat de suferință), ne relevă într-o străfulgerare adevărul, doar de el știut. Cei doi actori compun magistral sensul recuperator al cuplului : în pofida materialului uman, detracat. în ciuda mizeriei biologice (redată cu o suavitate ce exclude accentele naturaliste), umanitatea lor fragilă biruie, făcîndu-le așteptarea, adică existența, posibilă. Relația lor adîncă, mișcător de gingașă sub cojile groase, putrede, de grosolănie verbală, devine singura certitudine ; realitate caldă, materială, în universul disoluției în care ei viețuiesc. Jocul acestor doi mari actori este acordat la o cheie stilistică adecvată : un joc suplu, imprevizibil, epurat de sentimente, condiționări și motivații clasice, un joc laconic, intersectat de atitudini emblematic (așteptarea lui Godot) „starea de mulțumire”, „plecarea”), care dau spectacolului stil. Un stil neomogen pe tot parcursul reprezentației, deficitar sub ra-

port comic : teama de umor, de grotesc, de hohotul puternic de ris, reduce considerabil cota de burlesc a montării, iar burlescul în... *Godot* este un element stilistic la fel de necesar ca și tragicul. Celălalt cuplu (Pozzo-Lucky), axă perpendiculară pe orizontala acestui drum, cum reamăra cu finețe un comentator, este parțial realizat. În Pozzo, Sandu Sticlaru aduce în primul rind exterioritatea : o alcătuire organică monstruoasă, un Golem animat de niște resorturi obscure, cu gesturi de urangutan și emisie fonică grobiană (lățirea guturală a vocalelor !). Sensurile acestui personaj complex, forță elementară a Declanșării, uriaș impuls inițial, apt să anime gesturi și energii, rămân neelucidate ; jocul actorului intră în zone stilistice diferite de ale celorlalți, refractare esențializării. Pricină pentru care cuplul Pozzo-Lucky rămâne obscur ca idee, și atinge ades accente nedorite (de autor), cu aluzii sociologice. În schimb, Grigore Gonța realizează o adevărată creație, întrupind, cu mijloacele unei teatralități rafinate, un personaj ce ipostiază concepte abstracte : inerția și mișcarea materiei (de la producții simple, fizice, „mers”, „dans”, la cele organizat superioare, „gîndire” !) și mai ales modelează chipul supunerii. Imaginea pe care o dă Gonța — printr-o elaborată expresivitate corporală — acestui „zanni” dintr-un timp și spațiu apocaliptic, este definitiv ironică : persiflarea discursului academic, pedant și steril, proba de „gîndire” a obiectului animat zis Lucky, pus în mișcare de un jувăț, rămîne ca un moment-semn important al spectacolului. Alte momente, însă, se pierd. Dominanta vizuală acoperă adesea planul cuvîntului, scăpîndu-se din vedere rolul magic al Verbului în existența acestor personaje : „făpturile beckettienne amină prin cuvînt, se eliberează prin cuvînt” *, ele conjură răul prin cuvînt, lupta sisifică cu Timpul se realizează tot prin cuvînt. Neglijarea nivelului vocal duce la pierderea multor replici, la reducerea polifoniei și a polisemiei ; forma reprezentației e simplificată, redusă la un singur registru formal, disperarea calmă. Să riscăm afirmația banală că piesa, pe planul expresiei, e infinit mai bogată ? Ea amalgamează farsa grotescă și misterul existențial, numere clownești, de circ, de music-hall („un scheci după *Cugetările* lui Pascal, jucat de Frattellini” — așa caracteriza Anouilh prima reprezentație) cu invocări poetice de adîncimi shakespeareene. Inventarul ideilor detectabile în *Așteptîndu-l pe Godot* e și el destul de mare... Spectacolul desenează firește, marele motiv al așteptării, îl aduce în plină lu-

mină. Dar lasă în umbră nenumăratele lui implicații și corelații. E nevoie de un regizor la o piesă de Beckett, adevăr simplu, lesne demonstrat în cazul de față !

Ceea ce nu scade meritele primei noastre scene care ne-a chemat, în sfîrșit, la această primă întîlnire cu Beckett.

Mira Iosif

TEATRUL „BULANDRA“

GIN-RUMMY

de Donald L. Coburn

Data premierei : 28 februarie 1980.
Regia și scenografia : LIVIU CIULEI. Traducerea : **DORIN DRON.**

Distribuția : CLODY BERTOLA (Fonsia Dorsay) ; PETRE GHEORGHIU (Martin Weller).

Gin-Rummy, piesa americanului Donald L. Coburn, a intrat și în repertoriul Teatrului „Bulandra”. Marfa nu este nici atît de prețioasă, nici atît de nouă ca să merite un transport peste ocean. Se pare că Dorin Dron, traducătorul, și Liviu Ciulei, regizorul, au fost influențați de premiul Pulitzer, care i-a fost acordat aceste piese de către cei în drept să socotească valorile literaturii americane și despre care un critic englez notoriu a declarat (ironic, firește) că e pentru prima oară îndreptățit, avînd în vedere că autorul, pilot de încercare și jucător de base-ball, a reușit cu această scriere un bun vehicul pentru prezentarea unor vedete. Piesa, într-adevăr, nu e rău scrisă, dacă ne mărginim pretențiile la pretențiile autorului. El a intenționat și a reușit să ne redea, cu mijloacele realismului crud — în înțelesul nepremeditării, neelaborării intelectualiste a instrumentelor, așadar, genuin, nu ingenios —, două portrete de bătrîni (bărbat și femeie) care ne stîrnesc simpatia. Desigur, este exploatată aici situația tristă în care ei se află, departe de familiile lor, într-un azil. Singuratici și singuri. Bătrînețea lor este o stare precară între senectute și senilitate. Nu, nu sînt încă senili ; ei păstrează încă acea atitudine ce ne ține treaz spiritul judecător,

* Nicolae Balotă, *Lupta cu Absurdul*, Editura Univers, 1979, pag. 472.



Petre Gheorghiu



Clody Bertola

ironia ; au și oarecare ținută venerabilă, acordată de comportamente (maniere) pline de solicitudine. Așa începe jocul de cărți dintre ei, menit să le creeze o preocupare ; e știut că orice joc, cu atât mai mult jocul de cărți, incită facultățile psihice și intelectuale, accentuând tonusul vital. Bătrînul, mai ales, e un împatimit, dar el nu îl joacă bine ; cauza pare să stea în pasiunea cu care vrea să cîștige și care îi întunecă atenția. Bătrîna joacă din complezență, pentru a schimba o vorbă cu interlocutorul ; atenția ei funcționează perfect și face mereu gin, bate, adică, mereu, cartea adversarului ; motiv pentru care dezlănțuie la acesta furii ce ating uneori teribilul, reprimare însă, din teamă de a nu-și contraria și speria adversara. De sub poșghița manierelor respectabile iese la iveală naturile lor pasionale, modurile personale ale egoismului lor.

Cu supărări trecătoare, jocul de gin continuă. Cei doi protagoniști au nevoie unul de altul. Aruncați în marginea socialului de o soartă comună, ei își descoperă, la acest joc, tarele psihice și morale și, mai mult, se descoperă pe ei înșiși, unul în celălalt. Bătrînul nu este mai violent decît este bătrîna și nici ea atît de pedantă și de uscată cît părea să fie. Jocul de gin-rummy scoate la iveală omenescul necontrafăcut de sub masca socială, deci nu persoanele, ci oamenii

care se infurie unul pe altul, avînd nevoie unul de altul.

Clody Bertola în bătrîna Fonsia Dorsay frizează o ușoară pedanterie a manierelor de salon, de sub care izbucnește, din cînd în cînd, strident și nervos. Petre Gheorghiu în bătrînul Martin Weller este, ca de obicei, excelent ; el acordă spectacolului ritm și tensiune. E o plăcere să-l vezi și să-l ascuți pe acest actor care nedă o suită de mișcări tipic bătrînești, ticuri și obișnuințe, pe un fond de morcâneală blindă și simpatică ; o voce alterată, cu ușoare precipitări și bîlbîieli în clipele de minie. Sînt aici mijloace actoricești multiple din arsenalul realismului, din tehnica și stilul proprii acestui mare actor. Regia lui Liviu Ciulei e fără greșală pînă în momentul cînd actrița coboară în sala de spectacol sub motiv că s-a refugiat în grădină. Într-un spectacol conceput realist, nu cred că trebuie spart ecranul iluziei, pe care jocul actoricesc, decorul însuși îl fac între scenă și sală. În fine, în privința decorului, încă o observație. E închipuită curtea interioară a unei clădiri monumentale, de liceu vechi sau colegiu ; or, dincolo de fațada aceasta nu se insinuează în vreun fel existența cămăruțelor de trei metri pătrați, în care ar locui pensionarii azilului, după cum ne vorbesc protagoniștii.

Constantin Radu-Maria

REVELION LA BAIA DE ABURI

de Emil Braghinski și
Eldar Reazanov

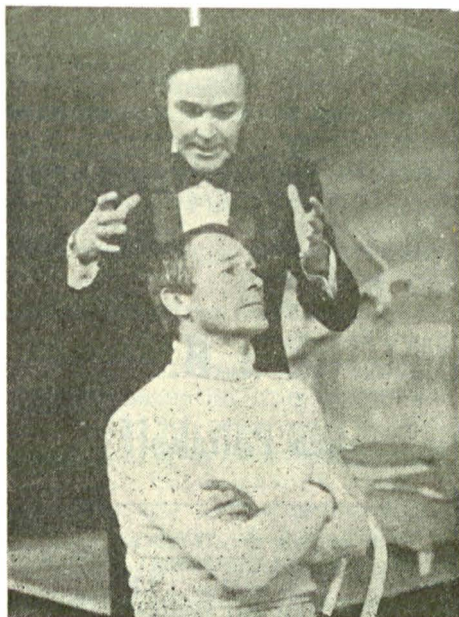
Data premierei : 27 februarie 1980.
Regia : GEORGE TEODORESCU.
Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.
Versiunea românească : CALIN FLORIAN și TUDOR STERIADE.
Distribuția : BORIS OLINESCU (Viktor Lukașin); VICTORIA MIERLESCU (Marina Dmitrievna și Olga Nikolaevna); ILEANA MAVRODINEANU (Galia); SANDA MARIA DANDU (Nadia); FLORIN CRĂCIUNESCU (Ippolit); ADRIAN PETRACHE (Pavel); STELIAN CREMENCIUC (Aleksandr); ROMULUS BĂRBULESCU (Mihail); DOINA TAMAS (Valentina); ALEXANDRA ALBULESCU (Tatiana); MIHAI DOBRE (Comentatorul).

Din capul locului, trebuie să ne manifestăm surpriza provocată de recenta opțiune repertorială a Teatrului „Ion Vasilescu“, teatru care părea hotărît să rupă cu răul obicei al montărilor încropite pe texte subțiri pînă la transparență, de așa-zis „divertisment“. E drept, piesa celor doi autori sovietici (cunoscuți, în special amatorilor de romane polițiste, prin câteva ingenioase producții de gen) nu se înscrie pe deplin în categoria pomenită, căci nu păcătuiește nici prin prost-gust, nici prin vulgaritate; tot atât de adevărat este însă că *Revelionul...*, în ciuda asigurărilor în sens contrar pe care ni le dă din belșug programul de sală, e o piesă fără profunzime și fără originalitate, un simplu exercițiu de stil, nu lipsit de haz și, pe alocuri, de fior liric — calități prea firave, însă, spre a îndreptăți eforturile materiale și spirituale cerute de urcarea lui pe scenă. Oare dramaturgia sovietică de actualitate, bogată și interesantă, din cîte știm, nu putea fi reprezentată, în repertoriul trupei, printr-o lucrare într-adevăr... reprezentativă, deopotrivă pentru aria culturală de obîrșie, ca și pentru noul prestigiu al teatrului?

Deocamdată, însă, ni se propune o comedie de situații despre incurcăturile pe care le poate produce standardizarea, în

general, și cea a locuințelor și mobilierului, în special : în urma unui ajun de revelion cam alcoolizat, petrecut cu niște prieteni veseli, la baia de aburi, un medic moscovit ajunge din greșeală la Leningrad și nimereste, crezîndu-se încă la Moscova, în locuința — identică celei proprii — a unei necunoscute, inițial scandalizată, treptat resemnată și finalmente înamorată. Sfîrșitul (foarte „happy“) îl poate bînuîi oricine, deși există de fiecare parte logodnici, care, însă, la rîndul lor... etc. Cam asta e tot : în plus, multe replice spirituale și mai puține lirice.

Chiar așa inconsistent, textul a reușit, însă, să-i „servească“ pe interpreți, care merită — ca, dealtfel, întreaga trupă de la Teatrul „Ion Vasilescu“ — partituri



Florin Crăciunescu și Boris Olinescu

mai importante și mai generoase. George Teodorescu a lucrat cu atenție și convingere, dar nu a putut evita unele inconsecvențe — de pildă, în cazul scenei de la baia de aburi, în totală discrepantă stilistică față de restul spectacolului, tratat în cheie realistă, dacă nu chiar naturalistă : prin ecleraj, roștire, mișcare scenică, scena în chestiune este rezolvată într-o manieră vag suprarealistă; nedomeresc, de asemenea, alunecările spre comic gros din câteva momente.

Actorii nu au fost — din păcate — totdeauna la unison. Cel mai descumpanător este Boris Olinescu (medicul răătăcit), care alternează jocul reținut, nuanțat, cu unele îngroșări inutile (hohote de ris exagerat, intonații necontrolate). Florin Crăciunescu, ușor crispat la început, ciș-

tigă în siguranță și nuanțare a expresiei pe parcurs, revelind reale aptitudini în dificilul său moment din actul al doilea. Remarcabilă prin naturalețe, sinceritate, umor de bună calitate, Sanda Maria Dandă salvează indiscutabil majoritatea scenelor. Dezinvolt, cu o bună mișcare scenică, Mihai Dobre. Într-un rol episodic, Victoria Mierlescu demonstrează profesionalismul cunoscut; conform programului de sală, pe Victoria Mierlescu urma s-o mai vedem într-un rol (? !), dar pare-se că personajul în cauză a dispărut fără urmă; a apărut, în schimb, câteva secunde, un alt personaj, neidentificabil. Probabil că asta a fost „surpriza casei“ !

O notă aparte pentru scenografia lui Constantin Russu, inventivă, modernă, sugestivă, mai ales la capitolul costume, cu rol esențial în caracterizarea eroilor.

Alice Georgescu

**TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ**

PROGRAM SPECIAL L.B.

de Stephen Poliakoff

Data premierei : 23 februarie 1980.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU Scenografia : **FRANÇOIS PAMFIL**. Ilustrația muzicală : **ALEXANDRU TOCILESCU** și **ȘERBAN CELEA**. Versiunea românească : **FLORIAN PITTIȘ**.

Distribuția : CORNEL NICOARA (Leonard Brazil) ; RĂZVAN IONESCU (Rex) ; MARIANA BURUIANĂ (Nicola Davies) ; ANCA BEJENARIU (Jane, Susan) ; CONSTANTIN GHENESCU (Big John).

Din puzderia de piese (numărate slabe, multe mediocre, câteva bune, puține foarte bune) create în ultimul deceniu în teatrul anglo-saxon, a știut pe afixul nostru și a prins, pare-se, rădăcini, o scriere de-a dreptul modestă și nu prea băgată în seamă de critica teatrală britanică, datorată tinărului autor Stephen Poliakoff. Ca întrebare retorică în scop de reclamă — *Cum se numeau cei patru*

Beatles ? — la Teatrul „Bulandra“, ori prezentată enunțativ ca *Program special L. B.*, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *City Sugar* (publicată în 1975 și jucată în anul următor) se referă, așa cum indică titlul ei original, la incomensurabila clientelă a muzicii pop (sau rock, sau beat, reggae, ska ș.a.m.d.) ; la uriașă piață a lumii tinere, care consumă, devorează, veșnic nesătulă, ritmuri, în cit mai mulți decibeli ; la un public în majoritate alcătuit din fete și fetișcane, „dulci“ adolescente „ale orașelor“, a căror frenetică pasiune pentru disc și idoli lui a devenit un fenomen psihosocial caracteristic culturilor occidentale din acest sfârșit de secol.

Urcat pe scena bucureșteană de actorul Florian Pittiș (sensibil interpret al rolului principal și bun tălmăcitor al piesei), textul devine pretextul unui generos festival de muzică disco, al unui adevărat festin pentru iubitorii unor celebre formații, ca „Beatles“, „Rolling-Stones“, „Bee-Gees“ etc., nume magice, cu rezonanțe cathartice, nume de zeități triumfătoare din Olimpul sunetelor — zei care, conform mecanismelor din toate mitologiile, pretind convenitele ofrande și jertfe. Evident, aici se ascultă muzică, dar nu asta a intenționat Poliakoff prin partitura lui vehement critică, protest spontan și acerb, venit *dinăuntru*, împotriva drogării spirituale, a poluării morale a unui tineret abulic și dezorientat, căruia mass-media îi standardizează gustul și cunoștințele, inițiativele și idealurile. Protest nu lipsit de naivități și stângăcii, fiindcă, pe alocuri, construcția dramatică s'chioapătă, piesa e lipsită de final, iar dilema generatoare de conflict între muzica, devenită „clasică“, a „Beatles“-ilor și sunetele dezlănțuite denumite disco pare, la un moment dat, parodia unei opțiuni fundamentale.

Pe scena de la Piatra Neamț, în regia lui Alexandru Tocilescu, piesa se îmbogățește, ba chiar își schimbă liniile. Asistăm la o adevărată dramă, stările sînt paroxistic tensionate, relațiile, complexe și antagonice, tonul, violent, gestul, dur, deznodămîntul, brutal. Muzica a devenit doar un accesoriu (binevenit) al ideilor, argument sensibil și contrapunct dramatic. Riguroasă expunere a modului de funcționare a mecanismului manipulării conștiințelor, a tehnicilor diversionii, reprezentăția atinge neașteptate acute, fiindcă pe schema unui subiect banal (organizarea publicitară a unui concurs pentru o formație „rock“), cu un loc de acțiune oarecum insolit (un studio radiofonic provincial) a fost pictat tabloul supradimensionat al lumii show-business-ului. Exa-

menul e necruțător și nimicitor prin ironie, judecățile critice se decupează clar, tranșant, metaforele scenice acționează cu pregnanță. Toate mijloacele sînt permise pentru atingerea scopului, iar scopul, cu încrîncenare urmărit, este, firește, derizoriu: dreptul de intrare în studioul de radio, cîștigarea „concursului secolului”, adică o divină plimbare cu autobuzul împreună cu idoli! Relațiile dintre drăguțele adolescente devin, în aceste condiții, feroce, prietenia se stinge în ură, ura poate duce pînă la crimă... Manechinele caraghioase care invadează scena (sosii ale vedetelor) — probă obligatorie în concurs — se încarcă cu o funcție simbolică, semnificînd natura jalnică a acestui cult. Nemișcați, cu căștile la urechi, cufundați în lumea sunetelor și zgomotelor pe care le declanșează, surzi la tot ce se întîmplă în jurul lor, disc-jockey-ul și acolitul său par doi piloți la tabloul de comandă al unui supersonic. Ei decid, într-adevăr, desprinderea de sol a milioane de tineri agățați de tranzistoare, zborul: imaginea e emblematică. Regizorul ne avertizează subtil, în mod teatral, cît de primejdios este acest zbor, în aparență fără obstacole, și cîte jertfe absurde pretind zeii care populează acest cer artificial.

Elaborat în spirit de echipă, gîndit sincretic, spectacolul este omogen în toate compartimentele sale: scenografia lui François Pamfil, simplă și austeră, caracterizează eficient subsolul sordid al neînsemnatului post de radio Leicester. Vedem, apoi, partea dosnică a unui raion dintr-un supermagazin, șirurile de cutii de conserve identice, printre care își petrec viața dulcile fete ale orașului, convertite, toate, la religia discotecii... Decorul, ca și costumele (ironice), relevă chipul real al unei lumi mistificatoare, ce etalează publicitar, deopotrivă, ambalaje lucitoare și vedete strălucitoare, anulînd deosebirile dintre om și obiect. Dirijați pe linia unui joc nuanțat, de motivații psihologice, de detalii caracterologice, de tensiuni nervoase, actorii compun un microunivers convingător. Cornel Nicoară aduce cuvenita greutate dramatică în rolul lui Leonard Brazil, realizatorul programelor „L.B.”, autorul moral al isteriei competiției muzicale, disc-jockey revoltat împotriva condiției sale de slujii-

tor într-un templu de el hulit. În realizarea jocului în dublu plan mai apar însă anumite discrepanțe, cele două registre ale personajului — profesional și intim — ajung rareori la necesara interferență; dar Cornel Nicoară realizează o performanță în ce privește bogăția conotațiilor și sugestiilor rostirii, și este cu deosebire expresiv în tăceri și în priviri, sugerînd, cu mijloace moderne, drama celui ce trăiește din compromis. Constantin Ghenescu, în măruntul Big John, gravează fin un portret al Angliei „de altădată”, demodată și vag ridicolă: un bătrîn domn cu melon și umbrelă, ce cultivă cu gingășie excentricitatea și nu înțelege nimic din ceea ce se petrece în jur. Nici tînărul Rex, „adjunctul”, nu înțelege prea multe, debutantul Răzvan Ionescu aducînd agitația juvenilă a personajului, setea sa de parvenire profesională, zelul mărginit, într-o compoziție corectă, dar lipșită, deocamdată, de subtilitate și de relief. Nuanțele apar, în schimb, în jocul caracterologic al Ancăi Bejenariu (de asemenea absolventă), care și-a lucrat rolul conștiincios, alcătuiind din multe linii mici un portret de ambițioasă oficianță a cultului sus-amintit. Exponenta reprezentativă a eșantionului de „City Sugar” este însă Mariana Buruiană, copilă candidă, inocentă și feroce în pasiunea ei devastatoare pentru „Yellow Jack”, o Julietă al cărei Romeo este o voce pe un „L.P.”, gata să moară, să se lase ucisă și să ucidă pentru întîlnirea cu... El. Personajul e realizat cu expresivitate și forță dramatică autentică, cu mijloace teatrale revizuite, întristîndu-ne pentru destinul acestor tineri uniformizați, narcotizați și manevrați asemenea manechinelor pe care le confecționează, îndeșind deșeuri și vise, ambiții și speranțe, în grotești saci de plastic, fără a sesiza primejdia ce se ascunde în chemarea sirenelor moderne.

Bogată în idei spectacular realizate, montarea lui Alexandru Tocilescu are un caracter programatic, în continuitate cu stilul de lucru cultivat altădată la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț — teatru care, în ultima vreme, s-a aflat întrucîtva în eclipsă.

Mira Iosif

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

JOCURI DE POETI – JOCURI DE COPII

Așa cum — inspirat — se intitulează, cea de-a patra montare, din actuala stagiune, a Teatrului „Țândărică“ este o joacă delicioasă. Pe aripile libertății îngăduite de fantezie, cu ajutorul ingenioaselor „mașinării“ care fac „cuvintele să sară“ și „frazele să umble“, inventate de poeți, poposim, preț de vreo două ore, în lumea însoțită a copilăriei. Ce bine ne simțim zburînd pe „Pămîntul în formă de sferă“ al lui Marin Sorescu, însoțiți de sprintăra melodie (inspirată tot de versurile sale) „Di... călulule!“ Impodobiți cu „Giuvaerele“ lui Tudor Arghezi, străbatem, cu Nina Cassian, „Strîmtoarea Skagerrak“ și ne oprim să urmărim, cu sufletul la gură, amuzantul serial în patru episoade al lui Octav Pănuș, „Armonica și maimuța“. Descotorosiți de griji, de afectare și de pedanterie, cîntăm cu toții în cor cîntecele din folclorul copiilor „Din Oceanul Pacific“ și „Zece șoa-reci mititei“. Cît de ușoară și de veselă devine, în acest paradis scenic, „Matematica poetică“ a lui Nichita Stănescu și cît de nostalgic sună a sa „Pomule, copacule“...

Duhul poetic infuzat reprezentăției, imaginația și umorul, îmbinate cu precizia mijloacelor și, mai

ales, spiritul modern în care se tratează fiecare secvență captivază. Țâșul satiric arghegian („Țîlharul pedepsit“), grațioasa glumă a Ninei Cassian („Prințul Miorlau“), parabola-parodie a lui Christian Morgenstern („Cioroiul Pat“) sînt pilde grăitoare de moravuri și de comportare.

În mozaicul de elemente din care e compusă reprezentăția (muzică, poezie, procedee caracteristice animației sau specifice teatrului clasic de marionete ori celui de păpuși pe mînă etc.), am recunoscut celebrul taraf, mare succes de-acum un sfert de veac, din *Umor pe sfori*. Coboriți, astfel, de pe tărîmul fanteziei, pe pămînt, nu ne-am putut sustrage unor întrebări privind evoluția tipurilor sau a genurilor de spectacole de la „Țândărică“. În pofida marilor succese din ultima vreme (*Tyl Ulenspiegel* și *Don Quijote*), s-a insinuat un regret, căci în *Jocurile* ce ni se oferă azi, momentele de virtuozitate cu specific strict păpușăresc, sînt, prin comparație cu tradiția veteranilor, atît de puține...

Ceea ce nu înseamnă că vom trece peste calitățile reale ale spectacolului *Jocuri de poeți — jocuri de copii*. Selecția judicioasă a textelor a inspirat o imagine scenică rafinată. Semnata scenariului și a re-



**Anda Călugăreanu
și Jorj Voicu**

giei, Margareta Niculescu, a știut să îmbine umorul robust, ironia, *Wismul*, dînd întregului un ritm alert. O contribuție importantă la succesul spectacolului a dat compozitorul Vasile Șirli. Scenografele Mioara Buescu și Ana Pușchilă au creat cu ingeniozitate adorabile și sugestive păpuși.

În ipostaze de clovni, de comperi, de animale fabuloase și de... copii, cei doi actori, Anda Călugăreanu și Jorj Voicu, schimbînd rapid registrul interpretativ, au dat viață unui univers poetic. O mențione în plus pentru Anda Călugăreanu, mereu surprinzătoare și cuceritoare în calitate de interpretă de muzică folk. Vocea ei, imprumutată maimuțoiului sau copilului leneș, „răsfăturile“ ei, pe toată gama candorii, reprezintă deliciul montării.

Valeria Ducea

LEGENDA NAIULUI

de I. D. Sîrbu

Teatrul de păpuși din Craiova, care a împlinit treizeci de ani de activitate, se numără printre cele mai bune din țară și are la activul său realizări remarcabile, datorate animatorilor Horia Davidescu și Eustațiu Gregorian, care au încheiat aici o echipă de artiști minutori bine sudată, excelent pregătită profesional, mereu înflorită și, prin continuă șlefuire, în măsură să interpreteze, în stiluri și maniere foarte diverse, un repertoriu foarte variat. Recentă premieră are, înainte de toate, meritul de a pune în circulație o scriere a lui Ion D. Sîrbu, dramaturg valoros, căruia, pentru prima dată, îi apare numele pe afișul unui teatru de păpuși. Ion D. Sîrbu povestește legenda naiului într-o formulă mai curînd epică, fără a ține seama de rigorile scenei, evidențiind, într-o țesătură de înțimplări destul de aglomerate, ideea înfruntării dintre forțele răului, forțe agresive și reprimatoare, pe de o parte, și oamenii buni, iubitori de frumos, de viață, care vor să-și cînte în libertate bucuriile, pe de altă parte. Duhul răului, Hăul-hăurilor, îi ia bătrînului Pan naiul și-l lipsește de sunet. Naiul e mut, bătrînul Pan e neputincios. Un tînr de pe plaiurile noastre pornește lupta împotriva

Hăului-hăurilor, îl biruie, eliberează pe toți cei ferecați de duhul răului în temnițe, redobîndește naiul și începe să cînte, spre bucuria oamenilor. Avînd o structură narativă, *Legenda naiului* rezolvă momentele de înclătare dramatică doar în trecere și destul de superficial. Scrierea e străbătută, însă, de o undă poetică, de autentică valoare, care amintește de condeiul de sărbătoare al lui Ion D. Sîrbu.

Spectacolul e unitar, colorat, plăcut. Regizorul Horia Davidescu și scenograful Eustațiu Gregorian au construit o imagine scenică de o mare forță sugestivă: duhul răului coboară, parcă, din picturile lui Coya, chipurile oamenilor par desprinse din vechi icoane. Sînt folosite cu măiestrie păpuși, dar și siluetele interpreților sau construcții mișcătoare supradimensionate. Acest tandem de creatori, Horia Davidescu și Eustațiu Gregorian, e într-o permanentă mișcare înnoitoare, respinge repetarea și manierismul, pare inepuizabil în fantezie, valorifică intensiv specificul scenei mici. Interpreții — pe care nu am cum să-i evidențiez, neavînd, fatal, cum să-i disting, ei aflîndu-se după paravan sau îndărătul măștilor — joacă mai multe roluri fiecare, interpretează (animă) mai mulți cite un singur personaj. Cea mai de preț laudă pe care le-o pot aduce e că din interpretarea lor se degajă, în primul rînd, un spirit de echipă exemplar. Am remarcat, pe fondul muzical realizat cu concursul Filarmonicii „Oltenia”, glasurile actorilor Marina Bașta, Vasile Cosma și Tudor Gheorghe de la Teatrul Național din Craiova.

Virgil Munteanu

CARTEA DE TEATRU

„Shakespeare —
un psiholog modern”
de Mihai Rădulescu

Esul lui Mihai Rădulescu se organizează pe două coordonate: una — că Shakespeare surprinde, ca nimeni altul, viața, în revărsarea ei bogată, și „Shakespeare fiind viață, este și tărîmul psihologiei totale”; deci, „deschidem *Operele* lui Shakespeare ca să înțelegem psihologia modernă mai bine”. Cealaltă coordonată e un fel de îndreptar practic pentru aplicarea sistemului de analiză „dihotomic-antonimic”, conceput de Mihai Rădulescu cu cîțiva ani în urmă, și pe care,

ca ramură a unei posibile „stilistici antropologice”, l-a încercat și asupra altor texte importante — de la contemporani ai „divinului brit” și pînă la Ibsen sau Mircea Eliade (studii apărute îndeobște în „Revista de istorie și teorie literară”, 1975, 1978, 1979). Spațiul nu ne îngăduie să detaliem respectiva metodă, iar enunțarea fără exemple ar fi neconcludentă. Pe scurt, ea consideră dialectic elementele constitutive ale unui text de teatru (fie că e vorba de caracterizarea unui personaj, fie de aceea a unei situații), cu predilecție aplecîndu-se asupra tropilor care implică uniri de contrarii. Procedoul ajută gimnastica minții și, — printr-o trepidație care nu răstoarnă echilibrul, chiar dacă va converti unele calități în opusul lor —, e adecvat spre a menține în unitate termeni violent disociațivi, dar polarizați printr-o tainică legătură subterană. Prin asemenea spe-