

CRONICA DRAMATICA

Stagiunea: starea de fapt și perspectivele imediate

Fiindcă ne-am deprins să stabilim, de fiecare dată, în ce moment al stagiunii ne găsim, o facem și acum: au trecut șase luni din sezonul teatral, au mai rămas trei. După care, firește, teatrele vor străbate un timp de acalmie, de odihnă, de preocupări estivale, de pregătiri pentru noul sezon...

Au trecut două treimi din stagiune și (vedeți paginile care urmează), activitatea teatrelor continuă să fie nesatisfăcătoare. Nu în ansamblu, pentru că întotdeauna teatrele din țară, deprinse cu alt ritm, cu altă supunere la efort și, la urma urmei, s-o spunem deschis, cu altă conștiință a răspunderilor lor, restabilesc echilibrul veșnic deteriorat de unele teatre centrale și (încă) frunțase. Dar, în amănunt, iată, teatre cu două săli, cu colective mari, după șase luni de sezon activ, au prezentat cîte cinci-șase premiere: „Nottara“, „Bulandra“, Național.

Ce urmează, nu e greu de prevăzut. Cu cît intrăm mai adînc în vară, cu cît pofta, interesul publicului pentru teatru scad, cedînd locul altor (firești) preocupări privind timpul liber, cu atît se vor precipita evenimentele teatrale, cu atît se vor înmulți spectacolele, în scopul unic de a rotunji cifra de plan a premierelor. Am mai trăit, cunoaștem, din păcate, fenomenul. În ultimele săptămîni ale stagiunii, în ultimele zile chiar, vor avea loc premiere mascate, spectacole de familie, repetiții generale cu public, sau cum vreți să le numiți, care nu au rost decît pentru administrație, în vreme ce spectatorii (și critica) le vor putea înregistra, frecvența, judeca, abia la toamnă, ca realizări, de fapt, ale stagiunii ce vine. Nu e cinstit. Nu e drept. Nu e eficient. Oricîte proteste ar atrage rîndurile de față, să spunem lucrurilor pe nume: ce argumente poate aduce un teatru, cu un colectiv complet și categoric valoros, cu posibilități materiale egale altor colective din țară, cum e Teatrul de Comedie, în sprijinul practicii de a-și diminua numărul de premiere pînă într-atît, încît acum, după șase luni de stagiune, a prezentat doar două premiere? Care premiere, iarăși, s-o spunem deschis, raportate nu numai la posibilitățile acestui colectiv, dar și la realizările altor teatre de pe cuprinsul țării, nu reprezintă mare lucru. Și, ducînd lucrurile mai departe, să ne întrebăm: pot cele două spectacole, Risete în labirint și Peșitoarea, constitui, ele, un program politic-educativ, o direcție artistică pe care e dator să le aibă oricare teatru, oricare colectiv artistic înscris sub semnul acelorași comandamente politico-educative, care caracterizează viața spirituală a țării noastre?

Am ales acest exemplu cu totul intîmplător. Putem alege și alte exemple. Din păcate, exemplele nu ne lipsesc. Așa cum, de bună seamă, nu lipsesc exemple pozitive, exemple de teatre care-și fac datoria prompt, conștiincios, și ale căror rezultate dau suma de bune realizări ale stagiunii.

Datoria noastră este de a consemna împlinirile teatrelor. O facem întotdeauna, cu bucurie, dar și cu sentimentul că împlinirile intră în firea lucrurilor. Realizările, succesele nu reprezintă fenomene excepționale, ci urmarea firească, obiectivă, a răspunsului pe care teatrele trebuie să-l dea investiției de încredere a publicului. Însă nimic și nimeni nu ne poate împiedica (dimpotrivă, totul ne obligă) să înfățișăm răspicat, deschis, fără menajamente, stări de fapt negative, care sînt simptomele unei vieți teatrale anemice.

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI”
DIN PETROȘANI

■ PLUTA MEDUZEI

de Marin Sorescu

Data premierei : 13 martie 1980.
Regia : FLORIN FĂTULESCU.
Scenografia : ELENA BUZDUGAN.
Distribuția : ȘERBAN IONESCU
(Cățărătorul) ; ILIE ȘTEFAN (Insul II) ; DINU APETREI (Insul III) ;
CORVIN ALEXE (Insul IV) ; VIR-
GIL FLONDA (Insul VI) ; AVRAM
BIRĂU (Insul V) ; MIRELA CIOA-
BĂ (Femeia) ; ARA FLAMÂNZEANU
(Pasărea) ; MIHAI CLITA (Fotograful) ;
FLORIN PLAUR (Tedis) ;
MIRCEA PĂNIȘOARA (Metru).



O vizualizare sugestivă, un joc unitar...

O platformă de dimensiuni reduse, în centrul căreia se înalță, dominator, un trunchi de copac cu o coroană-mină, mină cu palma ridicată ca un avertisment ; o rachetă grosolană, tablă și cilti, ca o jucărie stingaci alcătuită, un balon caraghios, cu ochi și bot de animal feroce, din bucăți peticite, de sac, de care atîrnă lungi intestine de cauciuc, în fundal o pînză cu desene geometrice, sfîșiată parcă din copertina unui circ : e cadrul de joc, insolit și sugestiv (scenografie : Elena Buzdugan), propus de o tînără echipă din Petroșani și de regizorul Florin Fătulescu (tînăr și el), pentru a reprezenta *Pluta Meduzei* (viziune dramatică în două acte) de Marin Sorescu. Actul scenic temerar al colectivului teatral din Valea Jiului, colectiv multă vreme menținut în anonimat, se cuvine pe deplin prețuit. Mai întîi, pentru inițiativa de a fi scos dintre coperțile cărții *Pluta Meduzei*, operă aparent uitată, care — alături de *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, *Există nervi* — compune soresciana *Setea Muntelui de Sare* ; apoi, pentru expresiva ei redare scenică, pentru realizarea unui joc frumos colorat, cu accente tonice puse

la locul potrivit, joc situat cu chibzuință la hotarul dintre satira veselă și meditația amară. În plin naufragiu existențial, pe pluta unei lumi eșuate în derizoriu, se agită, într-o mișcare haotică, necontrolată, inși fără identitate, subordonați mecanic și placid cîtorva lideri cu vădită autoritate absolută, convențional numiți Fotograful, Metru etc. Un efort uriaș, incommensurabil, o sarcină apăsătoare, o atmosferă irespirabilă, îi covîrșește, concentrîndu-le energiile și mobilizîndu-i la o neconținută, sisifică, acțiune : escaladarea copacului, saltul către vîrf, cucerirea acestui cosmos vegetal, inaccesibil condiției lor de ființe tîrîtoare. Ca și *Iona*, ca și *Paracliserul*, *Pluta Meduzei* este o parabolă cu tulburătoare și multiple semnificații, prin care poetul-dramaturg meditează, în dialog, despre raporturile Omului cu Lumea. Parabolă al cărei vizibil înveliş satiric ascunde un prețios simbul poetic, alegorie arborescentă ce înlănțuie serii de metafore, cu multiple niveluri de interpretare. Prin tonurile și formulările unui limbaj de aparentă familiaritate cotidiană, cu stereotipiile și sintagmele caracteristice, autorul disimulează, într-o scriitură deopotrivă de elaborată și de

rafinată, mari întrebări existențiale, adânci meditații filozofice, amestec insolit de procedee ce dau un specific pronunțat acestei zone din dramaturgia sa, parcurse în urmă cu un deceniu. Inserții poetice, fulgurante prin laconismul lor, monoloage reflexive, alambicate, meditații despre Timp și Durată, contingent și peren, ciclic și irepetabil, apoi, întorsături prozaice, bruste, de secular bun-simț țărănesc, pe fondul unei adânci și calme cunoașteri a lumii, dau fabulei soresciene și tilcurilor ei tiparele, clasice, ale unei povești filozofice, cu rezonanțe incitant contemporane. *Pluta Meduzei* este, în cele din urmă, un rechizitoriu ironic al aspirației derizorii, o persiflare a elanurilor mistificate, rod al unor false perspective; un pamflet la adresa soluțiilor mincinoase, o proiecție, în negativ, a erorii unei umanități alienate, prin inechitate și exces tehnologic. *Pluta* imaginată de Sorescu este, de fapt, o miniaturală arcă a lui Noe, pe care s-au strins exemplarele negative ale unei lumi condamnate de scriitor la dispariție. Salvarea valorilor se află în miinile Cățăărătorului, supraviețuitor al naufragiului. Personaj exponențial al condiției umane, Cățăărătorul este un simbol al devenirii constructive, al conștiinței pozitive. Desprinderea din sfera gravitațională a intereselor obtuze și a scopurilor meschine, refuzul unei ascensiuni absurde, credința în rostul lui pe pământ fixează, în final, apologul clarificator, indispensabil acestei admirabile și neliniștitoare scrieri dramatice, înscenată, într-o cheie adecvată, de un grup entuziast de tineri absolvenți, îndrumați de regizorul Fătulescu către dinamica ideilor, către o vizualizare sugestivă și o interpretare sublimată. S-au obținut coeziunea și coerența unui joc unitar, de echipă, acordat la diapazonul ironic și meditativ al poetului. Remarcabilă este caligrafia spațială, topologia scenică, fidelă unui cod precis de semnificații; mișcarea se desfășoară pe linie orizontală, sinuoasă, cu indispensabile volute (căderea în „trape“, alunecarea în „capcanele“ unui teren minat de lășități, delațiuni, și multe alte tare morale), intersecată ritmic de o tendință ascensională, de încercări de verticalitate neconținut euate. În rolurile înșilor deteriorați și irecuperabili, au excelat Virgil Flonda, Avram Birău, Dinu Apetrei; Mihai Clita (Fotograf), instrument pervertit și corupător, nu convinge de rolul lui decisiv în ierarhia negativă; s-au reținut, apoi, atitudinile (mai puțin replicile) lui Șerban Ionescu (Cățăărătorul) și Mirelei Cioabă (Femeia), pereche eternă, prefigurând o umanitate ce tezaurizează speranța în capacitatea omenirii de a supraviețui diverselor naufragii.

Mira Iosif

■ LOGODNICA

de Al. Sever

Data premierel : 16 decembrie 1979.

Regia : MARCEL ȘOMA. Scenografia : MUGUR PASCU.

Distribuția : DUMITRU DRĂCEA (Bunicul) ; ALEXANDRU ANGHELESCU (Matei Mateescu) ; GHEORGHE DOBRE (Andrei Mateescu) ; DUMITRU PETRESCU (Virgil) ; MIRELA CIOABĂ (Monica Mateescu) ; MARINELA CĂTĂLIN (Aura) ; ȘTEFANIA DONCA (Elvira) ; PAULINA CODREANU (Coafeta).

Textul comediei lui Al. Sever pare un exercițiu de respirație liberă, în contextul unei dramaturgii interesate de probleme grave și cu mize importante. Un bunic uituc, un profesor trecut bine de prima tinerețe, o mătușă grijulie, un burlac, prieten al casei, doi adolescenți vioi și o tinăra foarte ciudată și foarte frumoasă, iată personaje cu care o melo-comedie poate avea succes. Dacă replica este bine scrisă și piesa potrivit ritmată, dacă situațiile comice nu sînt dintre cele obosite, atunci putem căuta în text — cu șansa de-a nu ne întoarce cu miinile goale — partea lui de poezie și preocuparea moralizatoare a autorului. Comedia spumoasă are întotdeauna în subtext privirea bonom amuzată a unui comediograf, care își observă destins, aproape cu plăcere, personajele, invitîndu-ne să le tratăm ca atare. *Logodnica* lui Al. Sever are orizontul comic luminos, vreme de 5 acte. Tonul meditativ al replicilor profesorului Mateescu îndulcește intrucitva perspectiva, pe care unele scene ale piesei o deschid către o vie comedie a încurcăturilor. Piesa se adresează, în opinia mea, unui public tinăr, ca o lecție de bună purtare și de bună simțire, avînd datele care s-o facă convingătoare.

Privită prin prisma spectacolului, *Logodnica* ne apare ca o comedie domestică : ecoul acțiunilor nu depășește cadrul familial, regizorul mizînd doar pe ridicarea la verticală a întâmplărilor. Prin urmare, valențele și limitele spectacu-



**„Logodnica”
pe scena din
Petroșani,
o comedie
a încurcăturilor...**

lui petroșenean depind de modul în care actorii au izbutit să facă personajele expresive. Montarea e mediocră, ea aplatizează dialogul Aura-Mateescu (personaje importante), întâlnirea celor doi nu devine semnificativă, schimbul lor de cuvinte nu trimite cu gândul către metafora dorită, și spectacolul cade în zona comediei de situație.

Dumitru Drăcea, Mirela Cioabă, Gheorghe Dobre și Paulina Codreanu își pun personajele în valoare cu inspirație, cu haz, depășind „oferta” momentului hazliu. Aceste personaje *au biografie* și *identitate* scenică, publicul sesizează consistența și profesionalitatea acestor interpretări, și reține, prin intermediul acestor actori, virtuțile comediei lui Al. Sever: vioiciunea și inventivitatea dialogului, mobilitatea și umorul întâmplărilor.

Cînd actorii mai sus menționați se află în scenă, reprezentarea este agreabilă, vie, edulcorat-sentimentală cînd ni-i „prezintă” pe Elvira (Ștefania Donca) cea rămasă nemăritată, și pe Virgil (Dumitru Petrescu), prietenul casei. Spectacolul restituie relația lor cu o „lipsă de pretenții” care o șterge din atenția publicului.

Cadrul scenografic nu are nimic de spus despre piesă, nici despre personaje, el nu este decît suma unor spații de joc, în care oricine, din oricare piesă despre oameni de azi, poate intra fără vreun risc, ba chiar cu cîștig. Caracterul neutru, lipsa de culoare a scenografiei, grevează, cum este și firesc, asupra spectacolului, lipsindu-l de semne particulare.

Antoaneta C. Iordache

TEATRUL „NOTTARA”

SENTIMENTE ȘI NAFTALINĂ

de Sidonia Drăgușanu

Data premierei : 19 martie 1980.

Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Muzica : H. MALINEANU.

Distribuția : LUCIA MUREȘAN (Femeia în gri) ; MARGARETA POGONAT (Florența) ; DORIN MOGA (Pompilian) ; ION SIMINIE (Sofronie) ; VAL. SANDULESCU (Voiculescu) ; LUCIAN DINU (Suciuc) ; CONSTANTIN BREZEANU (Picki) ; MARGA BARBU (Mara) ; IOANA CRĂCIUNESCU (Coca) ; VALERIU ARNĂUTU (Țundrea) ; LIA ȘAHIGHIAN (Dina) ; ION PORSILĂ (Negustorul).

O comedie „antisentimentală” scrisă, totuși, cu sentiment și, mai ales, jucată cu sentiment — aceasta este ultima lucrare a scriitoarei Sidonia Drăgușanu, pe un subiect de „ilustrată de bal” de pe vremea bunicilor, cu nostalgia primul val, fiurul primei declarații de „iubire eternă”, apoi regrete, multe regrete că viața nu se desfășoară așa, ci în contraste, câteodată dure, flagrante, aproape dramatice. Gingășia și umorul autoarei sînt

blinde — nu-și ride de eroină, care s-a îndrăgostit de un erou de „ilustrată“, nu-i plinge nici pe bărbații cam indifereți, cam uituci, cam ridicoli, care trec repede peste asemenea nostalgii, aliniați prea grabnic, și poate pe drept, la carul cam greu al vieții. Sînt, toți, așa cum sînt, și dacă nu mai avem a pune întrebări în această poveste de romanță, avem a constata, în schimb, că în ultima piesă nu se problematizează, nu se deschid dosarele unor cazuri morale și ale unor implicații sociale din altele pe care le știm, ca *Fiucele* și *Întîlnire cu ingerul*, ci totul rămîne între coperti de album, puțin desuet, puțin ireal, cu adevărul de naftalină al unei epoci pe care-o privim nițel mirați, și oarecum nedumeriți. Să fie de vină epoca de-acum, care ne-a obișnuit cu adîncirea dosarelor, sau într-adevăr romanța n-are nevoie, cîteodată, de mai mult, pentru un avertisment sentimental ?

La „Nottara“ spectacolul se joacă în tonuri calde, cu trăiri adevărate, prea adevărate din partea Florenței, în care o remarcăm încă o dată pe excelența actriță Margareta Pogonat, distribuită mai des pe „scena mică“, deși toate însușirile ei dramatice o cheamă pe scena mare, cu un rol mare; și cu ușoare tușe lirice, sau semi-caricaturale din partea grupului masculin, unde portretizează ceva Val. Săndulescu, Ion Siminie, Constantin Brezeanu, Lucian Dinu. Mai rece decît o ilustrată trandafirie, Dorin Moga în Pompilian. Dar cu mult tact în a conduce povestea, inteligent și cu un suris de ironie blindă, Lucia Mureșan în Femeia în gri.



Margareta Pogonat și Lucia Mureșan

Stăruie impresia, că regizorul Mihai Berechet putea citi piesa în notă mai teatrală decît teatrul romanței, și mai distanțat. În orice caz, a pus prea mult sentiment într-o comedie „antisentimentală“. Decorul Elenei Pătrășcanu-Veakis are parfumul nostalgiei.

C. Paraschivescu

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

UN PAHAR CU SIFON

de Paul Everac

Data premiei: 14 martie 1980.
Regia: PAUL EVERAC. Scenografia: VLADIMIR POPOV. Costumele: GABRIELA NAZARIE.
Distribuția: LARISA STASE
MUREȘAN (Magda); ION PETRACHE (Nuțu).

Paul Everac și-a pus în scenă, la Arad, ultima sa piesă, *Un pahar cu sifon*, văzută de mine în premieră absolută, la teatrul craiovean. M-am întrebat dacă gestul autorului și-ar găsi motivația într-o nemulțumire a sa, datorată spectacolului din Craiova. Motivele autorului cred că au fost strict sentimentale. Paul Everac și-a petrecut copilăria și adolescența în Arad, și el se simte și azi, cînd îl revendicăm ca o valoare a dramaturgiei naționale, cetățean al Aradului, un fiu al acestui frumos oraș ce-și sprijină arhitectura sa barocă pe malul Mureșului. De altfel, revenind la spectacolul autorului, acesta nu spune nici mai mult, și nici mai multe, decît cel de la Craiova. Și totuși, el se arată a fi oarecum altfel, dar nu în zona semnificațiilor, ci în aceea a semnelor strict teatrale. Mai întii, auto-



Ion Petrache și Larisa Stase-Mureșan

rul-regizor a cerut, cu bună dreptate, o localizare mai clară de la scenografie. Drept care, alături de o bancă sau o masă de restaurant, o locuință elegantă sau o cameră de burlac, apar în fundal machetele Casei Scînteii, ale unei minăstiri, sau ale unor arhitecturi moderne de blocuri. Apoi, jocul însuși al actorilor Larisa Stase Mureșan și Ion Petrache capătă alte valențe psihologice, fiind vorba de alte naturi și alte maniere de interpretare și, în primul rînd, de o conducere regizorală mai pătrunzătoare și mai cuprinzătoare.

Larisa Stase Mureșan, în Magda, scoate în evidență cu mai multă consecvență cochetăria personajului, prin gesturi învâluitoare și feline, dar, poate din această cauză, interpretarea sa pierde din robustețe, iar mișcărilor calculate, pozele — orice cochetă pozează — nu trădează tentația suicidară și nu pregătesc actul sinuciderii. Mișcarea actriței are naturalețe, dar nu și bogăția de nuanțe afective pe care i-o cerea rolul — unul dintre cele mai interesante personaje feminine din literatura noastră dramatică. De asemenea, inflexiunile vocii mi s-au părut cam prea căutate; ea nu a realizat o unitate tonală printr-o gradare mai atentă între acut și grav. Spunem și aceasta, pentru că am constatat că posedă o voce bine timbrată, calitate pe care am fi dorit-o exploatată din plin.

Partenerul său, Ion Petrache, în Nuțu, interpretează un rol mai puțin dificil, fiindcă personajul este construit de autor, din necesități de contrast, pe o singură dominantă sufletească, aceea a împăcării cu sine, și, prin urmare, a siguranței de sine. Realizarea actorului este mai

unitară, dar așa cum am spus că cerul este mai unitar decît triunghiul, căci el joacă un personaj fără reacții, scump la vorbă, și fără nici un fel de deplasări comportamentale.

Spectacolul nu a fost lipsit de ritm și de nerv, dar nu a devenit, totuși, destul de nervos, chiar în măsura în care trebuia, și cum o cerea textul. Aici, regizorul Paul Everac nu s-a ridicat, evident, pînă la meșteșugul autorului, dar cum foarte binele a fost dintotdeauna dușmanul binelui, s-ar putea ca imaginea criticului cu privire la noua ipostază a autorului să fie prea exigentă și intrucitva nedreaptă. Să mai vedem.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL GIULEȘTI

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

de Nelu Ionescu

Data premierei: 20 martie 1980.

Regia: EUGEN TODORAN. Decoriuri: DANIELA CODARCEA. Costume: EUGENIA BASSA CRIȘ-MARU.

Distribuția: ROZINA CAMBOS (Catinca); ASTRA DAN (Dirigința); MARIA PĂTRAȘCU (Olimpia); ILEANA CODARCEA (Croitora-sa); MIRELA NICOLAU (Ileana); COSTEL GHEORGHIU (Procurorul); GELU NIȚU (Andu); ADRIAN VIȘAN (Doctorul); MIRCEA CRUCEANU (Conferențiar Atanasiu); MIRCEA N. CREȚU (Mihai); MIRCEA DUMITRU (Primarul).

Apariția pe afișul teatral bucureștean a piesei lui Nelu Ionescu *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă* este încă o dovadă a dragostei ce o poartă

— cu exemplară consecvență — Teatrul Giulești dramaturgiei românești contemporane. Numele autorului nu este străin bunului, harnicului teatru. Ne amintim, cu plăcere, că în urmă cu vreo treisprezece ani, tot pe scena de la Giulești, s-a jucat, cu mult succes, și scrierea de debut în dramaturgie a lui Nelu Ionescu, *Neîncredere în foisor*. Nu ne indoim că povestea, adevărată și tonică, în desfășurarea ei dulce-amăruie, pitoresc-dramatică, a Catincăi, va depăși succesul întâmplărilor cu iz polișt din... foisor. Ne sprijinim afirmația întâi, bineînțeles, pe virtuțile textului publicat, vara trecută, în revista noastră*. Drama autentică a Catincăi, a cărei aspirație la o căsnicie întemeiată pe o dragoste adevărată rămîne neîmplinită; suita elementelor caracteristice comportamentului uman, moral și social din prezentul nostru socialist; accentele critice la adresa anomaliilor ce favorizează situațiile nefirești ale însingurării — iată câteva puncte de interes forte ale piesei. Despre acestea s-a vorbit pe larg, tot în paginile revistei, cu prilejul premierei absolute de la Naționalul din Iași**.

Prevestirea succesului de public pe care îl va înregistra, neîndoios, și versiunea bucureșteană a piesei se sprijină apoi pe calitățile spectacolului giuleștean în care emoțiile izvorite din tristețe se cristalizează convingător.

Semnata de același Eugen Todoran (care a asigurat și regia spectacolului de la Iași), reprezentarea echipei de la Giulești are meritul de a fi înfățișat patetica confesiune a Catincăi în datele ei definitorii: cu sinceritate și simplitate, cu duioșie și căldură umană, fără nici o exagerare sau violentare a motivelor ce determină nașterea și elucidarea „cazului”. S-a evitat tonul melodramatic, iar desfășurarea cursivă și firească, echilibrată, a întâmplărilor incită la meditație fără să smulgă proteste sau lacrimi. În lăudabila încercare de a se împleti organic și armonios elementele de comedie cu cele de dramă, s-a estompat, însă, nedorit, nota de gravitate a subtextului. Spectacolul nu relevă suficient de pregnant trimerile autorului la planul debaterii de idei, la motivul fundamental al responsabilităților, într-un domeniu atât de fragil cum este cel al sentimentelor. Dar...

și fără o atitudine regizorală, puternică și ferm angajată în reliefaarea cul-



Mircea Nicolae Crețu și Rozina Cambos

pabilității umane și sociale — și fără un răspuns expresiv la întrebarea conținută în titlu: cum s-a făcut de a rămas... — publicul ce se întrunește la acest spectacol va urmări, totuși, cu interes și satisfacție (chiar și sub această formă a unei povestiri „pe orizontală”, limpezi și temperate) apelul fierbinte al autorului la încredere și la tandrețe, în numele căruia acționează eroii.

Publicul va aprecia sigur, în primul rând, așa cum e și firesc, chipul generos al protagonistei, înfățișat cu sinceritate, cu farmec de Rozina Cambos. În fața acestei partituri dramatice dificile, de largă respirație și de mare complexitate, tinăra actriță a rămas cu datorii neachitate la capitolul dezvăluirii adâncimilor psihologice, al desenării mai viguroase, mai spectaculoase, atât a entuziasmelor cât și a decepțiilor ce survin pe scara vieții personajului. Un portret complet, convingător și expresiv, cu o diagramă a sentimentelor și a psihologiei excelent, inteligent și precis nuanțate, realizează Gelu Nițu în Andu.

* „TEATRUL” nr. 6/1979.

** „TEATRUL” nr. 10/1979.

Tipuri diferite, bine surprinse în datele lor (sumare, dar definitorii ale ipostazelor propuse de autor) izbutesc : Ileana Codarcea, Maria Pătrașcu, Astra Dan, Mircea Crețu, Costel Gheorghiu, Adrian Vișan, Mircea Dumitru și Mircea Cruceanu.

Valeria Duceă

TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI

ÎNTR-UN BAZAR SENTIMENTAL

de Ion Minulescu

Data premierei : 16 februarie 1980.

Regia : HARRY ELIAD. Scenografia : VINTILĂ FĂCAIANU. Muzica : FLORIN COMIȘEL. Prelucrare și adaptare scenică : SANDU ANASTASESCU și HARRY ELIAD.

Distribuția : DUMITRU FURDUI (Titu Micșoreanu) ; SILVIA NĂSTASE (Cocuța Micșoreanu) ; EFTIMIE POPOVICI (Ion Marian) ; MANUELA MARINESCU-CODRAT (Doamna Noemi) ; HORIA GEORGESCU (Domnul Cuțui) ; GEORGE GEORGESCU, ȘTEFAN CHIVU (Un jandarm rural) ; CĂTALINA VORNIC (Florica).

Schimbându-i titlul inițial, autorii „prelucrării” (cam echivoc termen !), Sandu Anastasescu și Harry Eliad, au subliniat, dintr-un bun început și, probabil, deliberat, tenta eteroclită a acestui spectacol, la jumătate de drum între teatrul obișnuit și comedia muzicală ; „bazarul” este un loc în care se găsesc de toate, adesea nu lucruri de cea mai bună calitate, într-un „bazar” se satisfac cu aproximație mai toate gusturile, în fine — la un „bazar” nu te duci cu pretenții cine știe ce.

Și cam așa se întâmplă lucrurile în spectacolul de la Ploiești : există în el și Minulescu (chiar titlul actualei versiuni îi aparține, preluat însă dintr-un alt context), există și muzică (agreaabilă, compusă de Florin Comișel), există momente de umor căldicel, fără nici o intenție caustică, ca și calupuri mari de dialog sprințar, dar plat, există — bineînțeles —

teatrul, prin toate componentele sale tradiționale (actori, decoruri, costume) și există — mai ales și cu prea multă prisosință — intervențiile cupletistice datorate lui Sandu Anastasescu și Harry Eliad. Rostul lor artistic este destul de nebulos : dacă au vrut să fie pretexte de „distanțare” (să nu pronunțăm aici cuvântul „Brecht”, căci n-are nici o legătură) față de text, niște ghilimele pe care psihologia modernă le reclamă față de mentalități la modă acum mai bine de jumătate de veac, atunci erau inutile, căci n-au reușit să fie decât niște cliptri din ochi complice adresate unui public care, oricum, n-ar fi avut cum să cadă în plasa unei „contopiri” sufletești cu destinul și tribulațiile personajelor din scenă. Mai treacă-meargă, dacă s-ar fi dorit doar un suport verbal pentru muzică, neapărat necesară — să zicem (!!) — pentru sensibilizarea gusturilor moderne. Dar atunci, aș fi preferat să ascult chiar versuri din Minulescu (foarte de succes în muzica ușoară, dacă judecăm după „top”-urile ultimilor ani), sau măcar un „montaj”, ceva, acolo, care să-mi amintească în vreun fel de parfumul lor atât de personal. Nu a fost cazul. Și atunci, de ce „cupletele”, de ce „prelucrarea” ? Și cine mai e autorul, în drept și drepturi ? Pe coperta programului, ni se afirmă că este Ion Minulescu, și doar dintr-o pagină interioară aflăm că mai sînt încă doi.

Dar să ne reîntoarcem la piesa și spectacolul propriu-zise. *Allegro ma non troppo* nu este, cred, cea mai bună piesă a lui Minulescu, fiind destul de marcată de gustul pentru convențional al epocii (premiera absolută, în 1927) : într-un „triunghi” cit se poate de clasic, încornoratul va fi de două ori înșelat, căci — deși îi surprinde pe amânți în flagrant delict — va persista în naivitatea sa, indus în eroare de o adevărată scenă de „teatru în teatru” (căci, evident, amorezul norocos și plin de resurse este un tânăr dramaturg de viitor). Pe această canava destul de subțire, colorată ici-colo de cîteva accente de satiră socială, o regie imaginativă, mai îndrăzneală în domeniul ei strict de creație, ar fi reușit, bănuiesc, un spectacol mai antrenant și — în orice caz — mai decis stilistic. Dar, asumîndu-și și această sarcină, Harry Eliad nu a fost decât corect și tern. Molcomeala generală s-a mai risipit întrucîtva grație efortului actorilor, dintre cei mai buni ai colectivului ploieștean : Dumitru Furdui (mai puțin strălucitor decât altădată), Silvia Năstase, Eftimie Popovici, Manuela Marinescu-Codrat, Horia Georgescu, Cătălina Vornic. Ei au „salvat” golurile de acțiune și regie, și au acoperit — pe cît puteau — imperfecțiunile benzii sonore care îi acompania.

Dinu Kivu

* *Allegro ma non troppo*.

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

COPILII SOARELUI

de Maxim Gorki

Data premierei : 23 februarie 1980.

Regia : SORINA MIREA. Scenografia : ANDREEA IOVANESCU. Traducerea : EMMA BENIUC.

Distribuția : DIONISIE VITCU (Protasov) ; CORNELIA GHEORGHIU (Liza) ; VIOLETA POPESCU (Elena Nikolaevna) ; TEOFIL VALCU (Vaghin) ; SERGIU TUDOSE (Cepurnoi) ; DESPINA MARCU (Melania) ; PUIU VASILIU (Nazar Andreevici) ; GELU ZAHARIA (Mișa) ; IOAN CHELARU (Egor) ; ANTOANETA GLODEANU (Avdotia) ; ALEXANDRU BLEHAN (Troșin) ; SILVIA POPA (Antonova) ; CONSTANȚA LERCA (Fima) ; SAUL TAIȘLER (Roman) ; ADRIAN TUCA (Doctorul).

Pînă la un punct, *Copiii soarelui* este o piesă destul de cehoviană : prin atmosferă, prin senzația de spațiu închis, de unde evadarea este imposibilă, prin comportamentul oscilant al personajelor, acaparate de micile sau marile lor aspirații, traumatizate de ineluctabilele lor ratări, și măcinate de irepresibilele lor nevroze, prin — mai ales — acea inconfundabilă poezie tristă, pe care o degajă viața inutilă a acestor suflete de pripas. Numai că, la Gorki, în această piesă din 1905 („scrisă în fortăreața Petropavlovsk, între 16 ianuarie și 20 februarie, anul 1905”), politicianul irumpe, brutal, în monotonie cotidiană. Monotonie pe care nu o puteau destrăma nici iubirea fără speranță a pictorului Vaghin pentru virtuoasa Elena Nikolaevna Protasova, nici pasiunea dezlanțuită și adorația oarbă a Melaniei Cepurnoi pentru cel veșnic cu capul în nori Pavel Feodorovici Protasov, nici chiar sinuciderea lui Boris Nikolaevici Cepurnoi, adus la exasperare de instabilitatea maladivă a Lizei Protasova. S-a observat, cred, că personajele inves-

tesc în iubire aproape toate resursele lor sufletești, investiție ce se dovedește, fără excepție, falimentară. Dar, firește, nu în aceste conflicte de natură sentimentală (Vaghin o iubește pe Elena, care nu-l iubește ; Elena își iubește soțul, care nu-i dă atenție ; Melania îl iubește pe Pavel, care...) stă interesul piesei, chiar dacă ele sînt simptomatice pentru o anumită stare de spirit. Treptat, centrul de greutate se deplasează de la „stăpîni” la „slugi”, adică de la firile complicate, ultrasensibile, la cele rudimentare, agresive. Cuplul Egor-Avdotia este, în mod evident, replica parodic-grotescă a cuplurilor amintite mai sus : lăcătușul Egor își iubește și el, în felul lui, nevasta, ceea ce nu-l împiedică să o bată — cînd e beat, adică zilnic. Fima, fata în casă, nu urmărește decît să se căpătuiască, în care scop își „vinde”, cu nonșalanță, protectorii. Umanitatea, pare să spună Gorki în *Copiii soarelui*, este în mare, acută suferință.

Titlul piesei apare, în acest fel, încărcat cu o ironie amară. „Idealistul” Protasov este cum nu se poate mai ridicol, dovedind o totală incapacitate de a înțelege ce se întîmplă în jurul lui. Pledoaria sa pentru valorile umane seamănă cu motivul leibnizian al celei mai bune dintre lumi posibile. Piesa lui Gorki este, hotărît lucru, o piesă sumbră ; ajutorul refuză eroilor săi orice alternativă, orice opțiune.

Față în față cu acest text dificil, tînașa regizoare Sorina Mirea l-a tratat — încercînd o „recuperare” din perspectiva modernității — ca pe o farsă tragică. Regizoarea a ținut, de asemenea, seama și de caracterul discontinuu al piesei (ca și alte opere dramatice gorkiene, *Copiii soarelui* poartă subtitlul „scene”), dozînd abil intrările și ieșirile personajelor, fragmentînd spectacolul, alternînd „timpii morți” cu scenele de înaltă tensiune. Dar intuiția cea mai profundă a direcției de scenă mi se pare preocuparea de a pune în valoare protestul împotriva agresivității, a violenței : reacția aproape viscerală a Lizei, la scenele de stradă la care asistă, este unul dintre momentele de virf ale spectacolului. Și dacă îi putem reproșa regizoarei faptul de a fi ocultat unele dintre valențele umaniste ale textului, trebuie să-i recunoaștem meritul de a fi făcut — oarecum ca o compensație —, din oroarea față de violență, una dintre componentele fundamentale ale mesajului. Altfel, spectacolul e conceput într-o viziune de o căutată ambiguitate, la care contribuie, în mare măsură, și decorurile realizate de Andreea Iovănescu ; mobile disperate, dispuse pe postamente de di-

ferite înălțimi, nenumărate cești de ceai, samovare (cel puțin patru, dacă am numărat bine), dau, una peste alta, senzația că ne aflăm la un stand de la „Marché aux Puces”. Se adaugă la acestea o risipă de perdele, preșuri, fețe de masă, huse, printre care interpreții efectuează un fel de slalom, cu un înalt grad de periculozitate. Neinspiratei structurări a spațiului scenic i se pune capac (la propriu), în tabloul final, când o imensă plasă coboară și îi acoperă pe cei condamnați de mersul implacabil al istoriei, metaforă de o vizualitate tipătoare, și ne putem chiar întreba, dacă, nu cumva, regizorul și-a propus aici să denunțe, „din interior”, o modalitate de rezolvare scenică a conflictului dramatic, modalitate de o convenționalitate frapantă. Deservită de scenografie, Sorina Mirea a beneficiat, în schimb, de aportul unei echipe actricești omogene, conferind microuniversului uman al piesei coerență și autenticitate. Cornelia Gheorghiu exprimă nuanțat răvășirea interioară, durerea indicibilă a Lizei; Sergiu Tudose e sensibil și convingător în nefericitul Cepurnoi, ca și Violeta Popescu, în Elena Nikolaevna. De o remarcabilă sobrietate sînt atît Dionisie Vitcu în rolul derutatului și derutantului Protasov, cît și Teofil Vălcu în acela al pictorului Vaghin. O actriță care s-a afirmat puternic în ultima vreme pe scena ieșeană, Despina Marcu, face din nou, în Melania, dovada superioarei sale înzeștrări, dar o face cu un fel de „furie” care se cerea, pe alocuri, temperată. În Egor, Ioan Chelaru este excelent, cu deosebire în momentele de dezlănțuire oarbă a brutalității. Două compoziții violent contrastante ne propun Silvia Popa și Constanța Lerca: prima întruchipează dădaca „de tip vechi”, simbol al unei ordini sociale în curs de prăbușire, cea de a doua, pe servitoarea „de tip nou”, răzgîiată, ireverențioasă, lipsită de scrupule. Numai lucruri bune se pot spune despre interpreții rolurilor de mai mică întindere (cu excepția lui Alexandru Blehan, care face — stîngaci — doar un act de prezență), și i-am numit astfel pe Gelu Zaharia, Saul Taișler, Puiu Vasiliu, Antoaneta Glodeanu, Adrian Tuca.

Copiii soarelui e un spectacol incitant, în care regizorul și-a asumat, cu bună știință, riscuri mari; cu un plus de claritate și rigoare, spectacolul ar fi fost mai mult decît un „coup d'essai”.

Alexandru Călinescu

TEATRUL MUNICIPAL
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

DIALOGURI ÎNTRE EXILAȚI

de Bertolt Brecht

Data premierei : 29 februarie 1980.

Regia și scenografia : GHEORGHE MILETINEANU. În românește de ILEANA LITTERA și GHEORGHE MILETINEANU.

Distribuția : BUJOR MACRIN, MARIN BENEĂ și MARILENA NEGRU.

Gheorghe Miletineanu a împlinit un act de cultură cînd a tradus și a pus în scenă, la Teatrul din Brăila, *Dialogurile între exilați*, unul dintre textele lui Brecht date publicului, după moartea autorului, de către editurile și teatrele din R.D.G. E un act de cultură, pentru că opera lui Brecht jucată la noi se îmbogățește cu un text dramatic de profundă semnificație ideologică și artistică. Întîi, pentru că aruncă asupra operei cunoscute de noi pînă acum o lumină nouă. Se știe că lui Brecht i s-a adus, cîndva, învinuirea de tezism. Brecht a răspuns formulînd teoria teatrului didactic. *Dialogurile* ne fac cunoscut un autor care adîncește contradicțiile în planul ideilor pînă la ultimele consecințe, folosind deopotrivă îndoiala metodologică și apodictică, pentru a formula adevăruri general-umane. Desigur, aceste metode nu sînt decît implicate atitudinilor celor două persoane care dialoghează și care se exprimă oarecum asertiv și aparent întîmplător, „ca venînd vorba” — dar acestea țin de arta scrierii, căci artă faci cînd implici necesarul în jocul aparent al întîmplărilor; aci stă, de fapt, forța de seducție intelectuală a acestei opere unice, capacitatea sa de a persuade conștiința noastră moral-politică.

Redactate de autor în perioada exilului său în Finlanda, aceste *Dialoguri...* sau, cum sună celălalt titlu al cărții proiectate, *Opiniile unui om fără importanță formulate într-o epocă de măreție*, sînt ironii cu scopul declarat de a dezumfla frazeologia oficial politică a unei Germanii orbite de orgoliu și de a indica demascator situările false ale unora care, fie din oportunism, fie din lene de a gîndi, tră-

iesc și gândesc în tiparele comode ale unor cuvinte lipsite de miezul pe care li l-ar putea da referența realității, cuvinte ce își găsesc unicul sens, cel operatoriu, în construcția unei ideologii în sine, ce ascunde, mistifică sau eludează lumea așa cum e.

Dialogurile sînt și niște scurte radio-grafii politice și morale ale stării istoric-obiective a unei Germanii rătăcite în ideologia supraomului, luminînd adevărata și trista stare de lucruri de dedesubtul acestei aparențe, în care trăiește și muncește omul obișnuit; totodată, ele fixează două tipuri umane, ce se definesc pentru noi intelectual, moral și politic: intelectualul, cu caracteristica sa obișnuită, scepticismul, și muncitorul cu viguroasa sa încredere în viitorul comunist. Două tipuri umane exprimînd două clase sociale ostracizate de orice regim politic totalitarist, atît de diferite, dar atît de utile una alteia. În *Dialoguri*, idealismul subiacent scepticismului intelectualului, dar și spiritul său cercetător, îndoiala metodologică se întîlnesc cu realismul frust al muncitorului, cu încrederea sa în nelimitarea scopurilor practice, și ambele converg într-o atitudine comună de persiflare a nazismului, în fond a oricărui totalitarism. Protagoniștii schimbă vorbe cu tilc pe o mulțime de teme ale căror titluri parcă anunță niște prelegeri.

În spectacol, aceste teme sînt scrise pe niște pancarte ce vor fi ridicate, una după alta, deasupra scenei, ca niște titluri decapitole vorbite. Iată cîteva titluri: Despre cultură, Despre trista soartă a ideilor mari, Despre noțiunea de bunătate, Despre puritanism, Despre setea de libertate, De-

spre teama de haos și teama de a gândi, Despre stăpînirea de sine, Despre rasele superioare și supremația mondială; teme dezbătute acid, în cascade de paradoxuri scilpitoare, de fine observații morale și politice. Așa, de pildă, în *Despre umor*: „Într-o țară fără simțul umorului nu se poate trăi; dărmite într-o țară în care nu poți trăi fără simțul umorului“, sau observația morală: „E ceva putred într-o țară în care egoismul e condamnat“, sau, iată, o ironie sceptică: „Burgezia n-are de pierdut decît banii“ etc.

Dar să revenim la spectacol. Gheorghe Miletineanu a avut înțelepciunea să reducă la surdina elocvența gesturilor actorilor și a păstrat o oarecare parcimonie în privința decorului, acestea pentru a lăsa spectatorului un canal de recepție cît mai curat pentru conținutul ideatic și expresiv al textului.

Actorii Bujor Macrin și Marin Benea au procedat convingător, cu mijloace puține, primul schiînd un tip de fizionomist sceptic, cel de-al doilea, un muncitor cu simțul realității, în expresia lui mai frustă. În spatele și în preajma celor doi protagoniști, trăgînd cu urechea, Marilena Negru, în rolul unei chelnerite, rol care impune atitudini ambigue, fiindcă actrița exprimă mult curiozitatea și participarea noastră, a spectatorilor, dar insinuează și o prezență periculoasă pentru cei ce îndrăznesc să rostească adevăruri de critică politică și socială, accentuînd spiritul subversiv atît de specific textului, dramaturgiei lui Brecht, în general.

Constantin Radu-Maria

ALTE PREMIERE

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

SOLDATUL NECUNOSCUȚ ȘI SOȚIA LUI

de Peter Ustinov

Actor în primul rînd, de teatru și de cinema, vedetă de afiș, regizor, producător, personalitate mondenă din „jet-society“, Peter Ustinov este, și nu în ultimul rînd, dramaturg și publicist. Pie-sele sale, de inspirație uneori livrescă, preluînd în ironică pasișă teme și motive celebre, scrise cu un temeinic meșteșug al posesorului bunelor efecte teatrale, sînt, în consecință, reputate opere de succes, pe care implicarea în actualitate, factura fin-polemică și perspectiva militantismului umanist le înnobilează, salvîndu-le de mediocritatea genului boulevardier. Simultana programare pe două scene a *Soldatului necunoscut...*, lucrare scrisă aproape cu un deceniu în urmă, e, chiar azi, binevenită ca semn al deschiderii repertoriale către producțiile contemporane de pe diverse meridiane, și,



Paul Lavric și Dan Săndulescu



Mircea Andreescu

Data premierei : 19 martie 1980.
Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Cantece de NICU ALIFANTIS. Versiunea românească : BEATRICE STAICU.

Distribuția : NICOLAE MANO-LACHE (Soldatul necunoscut) ; LUMINIȚA BLĂNARU (Soția lui) ; DAN SÂNDULESCU (Generalul) ; COSTACHE BABII (Sergentul) ; PAUL LAVRIC (Arhiepiscopul) ; MIRCEA ANDREESCU (Inventatorul) ; DAN DOBRE (Rebelul) ; ION JUGUREANU (Căpetenia dușmanilor) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Femeia) ; NAE CRISTOLOVEANU (94343) ; MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (35914) ; C. VOINEA DELAST (14768) ; GABRIEL SÂNDULESCU (71696) ; ION COSTACHE, CONSTANTIN DOBRIN, ALEXANDRU GRIGORESCU (Soldații).

firește, prin ceea ce piesa însăși aduce ca valori tematice și modalități teatrale. Re-chizitoriul antimilitarist, imprecția satirică ce vizează recurența unor modele istorice negative, constituie motivul acestei lucrări pe care autorul o consideră „cea mai ambițioasă dintre lucrările mele dramaturgice”. Formula aleasă e atrăgătoare, alegoria istorică funcționează pe spații mari, în epoci bine determinate, personaje fixe, ca într-o moralitate, îi dau proporțiile unui mister con-

temporan. Plecînd de la ceremonia tradițională (și televizată !) a funeraliilor Soldatului necunoscut, scriitorul ne însoțește într-o călătorie înapoi, prezentîndu-ne, pe itinerarul dat, „alte măști, aceeași piesă, / alte guri, aceeași gamă”, cum spune Poetul...

Într-adevăr, Peter Ustinov glosează pe marginea Istoriei, demonstrîndu-ne — într-un demers nu lipsit de confuzii, umbrît de interpretări naive și simplificatoare — funcționarea unor structuri invariabile : urmărim identitatea de reacție a unor personaje cu funcții simbolice, ale căror impulsuri, acte, cu consecințele lor, se mențin neschimbate de două mii de ani ! Soldatul fără nume, poet și îndrăgostit, în veșnică și candidă pactizare cu inamicul (sosie a sa), la hotarul celor două tabere unde cresc florile de cîmp, soția lui, veșnic însărcinată, purtînd un fiu ce niciodată nu-și va cunoaște tatăl, pereche bătrînă ce nu apucă să îmbătrînească împreună, refac, la nesfîrșit, cuplul emblematic al unei omeniri chinuite, ciclic distrus de vicisitudinile unui timp dat. Piesa amalgamează multiple experiențe culturale, recunoaștem în ea maniera jocului cu timpul, paradoxurile intelectuale practicate de mulți înaintași și contemporani ; umbrele lui Shaw, Dürrenmatt, Frisch, trăsăturile lui Giraudoux și Anouilh se regăsesc toate în piesa lui Ustinov, care are, în compensația minusurilor literare, un sporit simț al scenei, un bogat potențial de teatralitate.

Soldatul necunoscut... este un scenariu deschis, pus cu generozitate la dispoziția

și fanteria regizorului și a trupe. În consecință, regizorul Eugen Mercus a orchestrat, pe scena din Brașov, un spectacol de vădită factură politică și atracționalitate scenică. În tălmăcirea lui Beatrice Staicu, expresivă, fidelă diversității stilistice a textului, cu polivalența unui limbaj mult mai pe particularitățile citorva epoci, piesa s-a majorat în spectacol, accentuându-se tonurile protestatere, potențându-i-se avertismentul explicit. Reprezentarea e complexă la toate nivelurile ei, seducătoare prin precizia și echilibrul stilistic ale interpretărilor, prin simetriile unui joc multinațional, prin sugestiile vizuale. Câteva scene leit-motiv sînt memorabile, fixînd ideea: trupa, soldații (fie în legiunile romane, în oștile Cruciadei sau în batalioanele de infanteriști ale primului război mondial) se înrolează totdeauna în cîntec, apoi, supraviețuitorii, pușinii rămași, se tirăsc în zdrențe, în cîrji. Începutul e mereu vesel, sfîrșitul sumbru, dar jocul continuă... La un moment dat, regizorul renunță la zeflemeaua amuzantă, la ochiadele glumele adresate Istoriei, la jocul galant de-a războiul, pentru a aborda tonul grav necesar discutării unor probleme grave. Schimbarea registrului, modificarea stilului de joc se realizează prin imperceptibile schimbări de ritm, culori, lumină, dar mai ales printr-o nouă atitudine: seriozitatea ia locul parodiei, pledoaria înlocuiește conversația, implicarea anulează distanța. Spectacol de echipă, el se bizuie în egală măsură pe realizări individuale: în consecință, Nicolae Manolache și Luminița Blănaru au dat chip convingător și pur cuplului-argument, haz trist și ironie dureroasă situației lor repetate; o mențiune specială le dăm pentru scena (interludiu) din *Renăștere*, jucată subtil, ca o persiflare a îndrăgostiților shakespeareeni. Dan Săndulescu a ipostaziat proteic, luînd mereu distanța necesară, figura Generalului; Paul Lavric a dimensionat corect — mai puțin nuanțat — statura Prelatului, instrument al unei veșnice divinități, necesare maselor precum opiu, slujitor, pe rînd, al unor religii „poli-“ și „mono-teiste“; Dan Dobre a prefigurat, schematic, totuși convingător, silueta Rebelului; Ion Jugureanu aduce o ironie concentrată în chipul Dușmanului-Aliaț; Maria Rucsandra Dobre a convins în frumoasa Femeie, prototip al sexului, păstrîndu-și o feminitate intactă în ciuda calamităților; Costache Babii a dat necesara corpolență și obtuzitate eternului Sergent, în neschimbata postură de unealtă a superiorilor săi. Mircea Andreescu, prin reliefurile particulare dat Inventatorului, s-a detașat de ansamblu, desenînd un personaj malefic, o Eminență cenușie a războaielor, zămisliților unui progres tehnologic nefast și distructiv. Scenografia funcțională, creată de Mihai

Mădescu, contribuie la fixarea imaginii vizuale: un obelisc și treptele înconjurătoare capătă, pe parcurs, diverse investiții scenice, într-un expresiv joc de volume. O notă, în plus, pentru costumele adecvate galopului prin timp. *Soldatul necunoscut și soția lui*, spectacol de anvergură, însumînd idei prețioase, efort creator și realizări solide, se înscrie în palmaresul de realizări substanțiale ale anului teatral.

Mira Iosif

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE — SECȚIA ROMÂNĂ

AGAVA

de Aldo Nicolaj

Data premierei : 21 februarie 1980.

Regia : ZOE ANGHEL STANCA.

Scenografia : DIANA IOAN-POPOV.

Traducerea : ANGELA IOAN.

Distribuția : ION TIFOR (Leo);

MARCEL MIREA (Camillo); DEDA

GRAUR (Rina); LERINDA BU-

CHOLTZER, ȘTEFAN MIREA (Doi

insurăței); ORTANSA STĂNESCU

(Livia); DOINA IOJA (Doamna);

VIORICA SUCIU (Pierina); FLO-

RIN MIRON (Un domn); CAROL

ERDŐS (Nando); AL. MITEA (Lu-

igi); TARNÓI EMILIA (Călătoa-

rea); CONSTANTIN MIRON (Colo-

nelul).

Agava este o plantă cu destin ciudat: înfloarește o dată la douăzeci de ani, iar floarea începe să se veștejească de cum s-a deschis, particularități ce s-au transformat, în comedia lirică a italianului Aldo Nicolaj, într-un simbol al existenței umane. Viața e scurtă și ireversibilă, vrea să spună dramaturgul, șansele de fericire sînt limitate, ele nu trebuie irosite fără riscul compromiterii întregii existențe. O asemenea greșală capitală a comis personajul central al piesei, Leo, care — cu mulți ani în urmă — a lăsat să-i scape ocazia unei căsătorii; altă femeie n-a mai apărut în viața sa, anii au trecut și omul a ajuns la vîrsta recapitulărilor, încărcat de regrete. Piesa este o înlăntuire de prezumții. Ce s-ar întâmpla dacă acum, după douăzeci de ani,

ar căuta-o pe Livia, într-o încercare în *extremis* de reparare a vechii erori? Poate ar găsi o logodnică-Penelopă, întransigentă în statornicia sa iubire, poate o femeie de mult măritată și preocupată de rosturile firești ale vieții. Dar dacă, *atunci*, el nu s-ar fi eschivat? Poate că astăzi ar fi stabilit recorduri de prolificitate, poate că... Aceste ipostaze imaginare sînt scenele esențiale ale piesei, prilejuind eroului meditații comparative între ceea ce ar fi putut să fie și ceea ce este cu adevărat; firește, cea imaginară apare mai bogată, mai conformă cu sensul existenței umane, decît cea reală, pe care o bănuim seacă, alcătuită din renunțări și neîmpliniri, consumată într-o cameră de hotel în care omul a căpătat statut de tolerat.

Piesa lui Aldo Nicolaj este prin excelență lirică, chiar sentimentală; drama ratării individului, din motive ce țin aproape în exclusivitate de propria atitudine, este tratată într-o gamă minoră, pe un ton de dojană înțeleghătoare. Fără a ieși din matricea stilistică a textului, regia semnată de Zoe Anghel Stanca a încercat o augmentare a tonului, proiectînd situațiile comice pe un fundal nu lipsit de o anume gravitate; montarea se centrează pe ideea banală, dar clară, a cotei personale de răspundere în obținerea fericirii. La același capitol, al regiei, nu putem trece cu vederea modul în care s-a operat fixarea celor două planuri — real și imaginar —, net diferențiate inițial, apoi interferente, pentru ca în cele din urmă să se suprapună, ca întîlnirea ultimă dintre Leo și Livia să se producă într-o ambiguitate ce lasă finalul deschis. Există în spectacol și momente de frumoasă invenție scenică, cum sînt cele în care prezumtiva soacră, Pierina, apare în locurile cele mai neașteptate (pe fereastra unui compartiment de tren în mers, într-un scrin etc.), momente favorizate și de scenografia simplă, generoasă în soluții de mizanscenă, semnată de Diana Ioan-Popov.

Trupa din Satu Mare nefiind nici numeroasă și nici foarte omogenă, întocmirea unei distribuții nu e lipsită de dificultăți: secretul constă în utilizarea cît mai adecvată a forțelor. Spectacolul îl are ca protagonist pe Ion Tifor, a cărui atenție a fost concentrată în special spre comicul de situație. Portretul lui Leo se constituie din suma întîmplărilor prin care trece personajul, acțiuni punctate cu haz și cu simț al detaliului semnificativ; dar totodată e diminuat prin inconsistență caracterologică, personajul fiind marcat de o abulie neexplicată. Se remarcă jocul expresiv și de o apreciabilă acuratețe al Ortansei Stănescu, disponibilitățile în registrul liric ale Doinei Ioja,

suportul ironic din interpretarea Dedei Graur, verva cheltuită cu folos de Viorica Suciu, aparițiile pregnante ale lui Marcel Mirea etc. Se simte însă, în jocul unor actori sătmăreni, inclusiv al unora dintre cei mai sus amintiți, tendința spre gag-uri și ticuri exterioare substanței spectacolului, din dorința captării unui „supliment” de atenție. Această etalare a recuzitei teatrului provincial se cuvine aspru cenzurată, pînă a nu ajunge să se generalizeze.

Dumitru Chirilă

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF?

de Edward Albee

Data premierei : 11 ianuarie 1980.
Regia : COSTIN MARINESCU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.
Traducere : ANDA BOLDUR.
Distribuția : ILEANA ZĂRNESCU
(Martha); ION ROXIN (George);
NINA ZĂINESCU (Honey); SORIN
ZAVULOVICI (Nick).

Mărturisesc că atunci — sînt ceva ani — cînd am citit această piesă a lui Edward Albee, într-o antologie de teatru american contemporan, nu mi-a plăcut. Nu găseam motivațiile sufletești care guvernează reacțiile absurde sau grotesc-terifiante ale personajelor. Azi, am prudența să iau oamenii așa cum sînt, chiar cînd se ticăloșesc cu tot dinadinsul, precum cele două cupluri ale autorului american.

Imoralitatea e o stare de spirit, resoriturile ei intîme pot sta în boli psihice sau ale spiritului, cum le specifica, într-o carte a sa, Constantin Noica. Nu ești imoral doar cu un scop precizat, cum credea bunul Machiavelli, poți fi și în virtutea faptului că nu ești contrariul. A fi moral e o chestiune de vocație pentru fericire, iar imoralitatea, această stare abnormă a naturii umane, presupune și

ea o vocație pentru suferință. Ne putem bălăci în aluviunile simțirilor noastre joase, blamându-ne, însă, în numele unei etici. În cea mai crasă josnicie, omului îi trebuie punctul de reper al moralei, ca el să poată ști cât e de josnic. Numai animalul e amoral, pentru că nu știe, omul a mușcat din fructul cunoașterii, imoralitatea lui e o formă a suferinței. Să înțelegem, așadar, că Martha și George suferă, ticăloșindu-se prin jocurile lor grotestice pînă la monstruos, să înțelegem că participarea la aceste jocuri a celui alt cuplu, Honey-Nick, e un soi de inițiere întru suferință. Dar ce rost are acest catharsis, această noapte valpurgică, acest iad sufletesc, această distrugere a bunelor sentimente ce leagă oamenii în familie și în societate ; cu ce scop (sau ideal) se ticăloșesc cei patru, ajutîndu-se de alcool, drog care, se știe, degradează simțul moral ? E o experiență, a cuplului Martha-George, de a distruge simțul moral creat prin atît de multe tabu-uri, pe care ei vor să le încalce, însoțiți de cealaltă familie, care-i vizitează. Degradîndu-te, să-i degradezi și pe ceilalți, iată degradarea absolută. Desigur, experiența lor este și un experiment imaginar al autorului. Este critica pe care Albee o face simțului etic întreținut de atîtea convenții. Dar să revenim ; prin jocurile lor, aceste ritualuri ale unei religii dezumanizante, personajele lui Albee vor să demonstreze

că omul poate scăpa de sine, devenind liber, adică bestial. Omul se poate, zic ei, dezbrăca de bunele sentimente ca de niște haine nefolositoare. Ce rămîne, se întreabă autorul, creînd personajele acestea, ce se exhibă continuu și se exorcizează atît de ciudat, ce rămîne după această distrugere și curățire ? Cum rămîn cei ce și-au aruncat la lada cu gunoi, înfii manierele și apoi bunele lor sentimente ? Rămîn goi, pur și simplu, vidați fiind de conținut sufletesc. Rămîne doar trupul ce caută alt trup, larvar, pe pipăite, în timp ce privirile se rotesc fără vreun sprijin înaintea neantului. Cel puțin, așa am înțeles eu sfîrșitul acestei piese, în spectacolul lui Costin Marinescu, regizor care a condus cu fermitatea gîndului acest ritual al dezumanizării, concludentă demonstrație a faptului că omul a pornit de pe buza neantului și s-a construit pe sine, încet, prin tabu-uri și convenții, forme în care s-a autodeterminat în nedeterminare, instituind în haosul naturii cosmosul valorilor sale morale.

Spectacolul are un ritm frenetic, iar tensiunea crește continuu pînă în clipa finalului enunțat de mine mai sus, final ce se așază ca un lînțoliu de liniște solemnă peste această mortificare, plină de frenezie ; final ce se insinuează de-abia către sfîrșit, printr-o anume oboseală a vocilor, o încenușare a chipurilor, o indiferență a gesturilor. Gradarea aceasta este foarte subtilă, timpul psihologic al spectatorului invadează timpul obiectiv real, acordîndu-se cu cel scenic al actorilor, care sînt stăpîni pe evenimentul spectacolului creat din substanța lor biopsihică. Despre jocul fiecăruia, ce-am mai putea vorbi ? Am face diferențieri forțate dacă ne-am opri, să zicem, la o vioară sau la un fagot într-un concert de cameră ce ni se dă ca o unitate de gînd și suflet și unde nici un instrument nu există decît cu celălalt și prin celălalt. În rolurile lor, atît de diferite, acești actori de mare sensibilitate și rafinament au creat între ei atîta solitudine psihică, încît, dincolo de ei și peste ei, ne-au dat acest spectacol unic, care ne-a înlesnit meditațiile de mai sus.



Un ritm frenetic, o tensiune în continuă creștere...

Constantin Radu-Maria

FRUMOASA YU

de Carola Minks

Data premierei : 4 februarie 1980.
Regia : JOSEF JOCHUM. Scenografia : TRAIAN ZAMFIRESCU.
Măști : MARIA LIDOLT. Muzica : ASCAN BOY LANGE.

Distribuția : INGE MEYER (Yu) ;
BERND BÖMCHES (Umbra) ;
ARTUR BENEL (Icke).



Inge Meyer și Bernd Bömches

Spectacolul timișorean beneficiază de un libret și de o partitură care, într-o organică întrepătrundere, alcătuiesc un scenariu dramatic coerent. Avem de-a face cu o reprezentație situată în zona incertă de confluență dintre musical, operetă și, chiar, operă, al cărei text pare să se fi născut simultan cu muzica.

Textul poetei Carola Minks e o alegorie pe tema „fii tu însuși”. Icke, un tânăr neîncrăzător în propriile-i puteri, în ade-vărata sa personalitate, se folosește de o sumedenie de măști spre a se impune atenției frumoasei Yu. Cele înfățișate au libertatea afabulațiilor subconștientului și a basmelor, din care găsim câteva motive preluate ca atare: ambasadorul lui Icke pe lângă Yu este un alter ego, umbra însăși a acestuia. Travestită în fel și chip, în *Minnesänger*, în doctor oxfordian, în vedetă sportivă, în pictor, în clown, proiecția bovarismelor și timidității unui adolescent din secolul douăzeci nu reușește să spună prea mult „eternului feminin”. De abia în clipa când Icke își înlătură umbra (vă mai amintiți de Chamisso ?) și se înfățișează adoratei sale așa cum se află, ca un tânăr într-unu excepțional, din zilele noastre, dragostea celor doi devine realitate. Ca și ilustrele ipostazieri ale romantismului (în speță, ale celui german), ca și basmele oricărei vârste istorice, textul se pretează unei decodări psihanalitice; dar tocmai psihisme personajelor contează mai puțin în această reiterare — mitică, s-ar zice — a unor gesturi și situații generice, arhetipale. Și, gândind toate acestea, nu te poți opri să nu adaugi că, fără îndoială, am ajuns foarte departe, dacă este ne-

voie de o asemenea supraîncărcătură culturală, pentru a ne mai putea destinde vizionînd o operă comică !

În ceea ce privește muzica, ea este mai curînd deconcertantă, ca o glumă debilitată cu seriozitate și aplicație. Spre deosebire de majoritatea creațiilor aparținînd genului respectiv, *Frumoasa Yu* propune o componentă sonoră pretențioasă, descinzînd din muzica unor Kurt Weill, Dessau și Hindemith. Dar mă îndoiesc că tocmai de un asemenea comentariu avea nevoie această operă comică a zilelor noastre, sau, dacă vrei, acest musical. La vremea sa, *Nunta lui Figaro* a avut parte de o muzică ceva mai sprințară...

Încadrat în activitatea de studio a teatrului timișorean, spectacolul se configurează în primul rînd prin contribuția actricească.

Apropiindu-și un nou mijloc de expresie, Inge Meyer produce surpriza unei voci plăcute și bine exersate, ambiționînd o ținută profesionistă. În interpretarea sa, Yu este — pînă la un punct — o adolescentă sentimentală, dincolo de care se transformă într-o tinăru cît se poate de practică. În rolul, relativ neglijat de autoare, dar și de regizor, al lui Icke, se străduiește Artur Benel, care aduce în scenă un tânăr conștiincios, dar cam prea

monocord-posomorit, pentru ceea ce ar fi trebuit să fie tonusul reprezentației.

Bernd Bömches este principalul „motor” al spectacolului. Umbra, dublul interpretat de el, este de fapt un rol sextuplu — și e de reținut felul cum Bömches reușește să confere identități, să dea scînteieri comice distincte fiecărei ipostaze. Aparițiile sale constituie niște „numere” în sine, și în fiecare dintre ele interpretul utilizează cu precădere alte și alte resurse fizice și spirituale: pantomimă, cînt, dans, clownerie.

Spectacolul regizat de actorul Josef Jochum este bine gândit din perspectiva, mai ales, a componentelor sale. Ansamblul, însă, prezintă denivelări, lucru intrucîtva explicabil în condițiile muncii experimentale, de studio. Evoluția celor trei

interpreți, suficientă sieși și spectacolului, are loc într-un decor aflat la jumătatea drumului între un realism al semnificațiilor și unul superior, al semnificațiilor transmise pe calea unui convenționalism asumat. Rezultatul este o scenografie semifuncțională, în dezacord cu complexitatea celorlalte compartimente ale reprezentației.

Inițiativa înființării studioului începe să dea roade la Teatrul German. Încă de la primele spectacole ale acestuia, s-a putut constata o indiscutabilă diversificare a posibilităților colectivului — semn că noile energii nu așteptau decît ocazia de a fi puse în valoare.

Dan Weil

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN TÎRGU MUREȘ

■ TIP ȘI TOP

de Dorina Tănăsescu

Este povestea a doi iepurași a căror dispută, în legătură cu locuința pe care și-o construiesc, îi poartă în medii și împrejurări pe cît de neașteptate, pe atît de pitorești și de hazlii. Sînt reunite mici „numere” de recital, de virtuozitate păpușărească. Interpreții dau impresia că improvizează, construiesc păpuși „la vedere”, în fața micilor spectatori, prefăcîndu-se că „desconspiră” cine știe ce secret profesional, dar fără să spulbere nici o iluzie: concertul broaștelor devine o performanță, ca și zborul Ciocănitorei, personaj prin care marioneta pe fir se alătură, firesc, celorlalte pe gheană; creșterea bruscă a florilor, întinderea la porții uriașe a vrejului dovleacului sînt efecte scenice sigure, vesele, surprinzătoare.

Regizoarea Maria Mierluț sudează organic aceste momente. Improvizația este sugerată cu tact și măsură, orice evadare din forma prestabilită devenind imposibilă. Montarea se bucură de un decor funcțional și de păpuși viaie, mobile, (poate fără a purta, întotdeauna, atributul fanteziei novatoare), create de scenografa Elisabeta Szabo, ca și de o muzică discretă, punctînd conștiincios ritmul acți-

unii (compozitor: Endre Sárassy).

Din numeroasa distribuție se remarcă protagoniștii Alexandrina Moldovan (Tip) și Doina Olivia Pop (Top), ca și interpreții corului broaștelor: Rudolf Moca și Marius Răcășan, apoi Rodica Albanezu-Dizmatsek (Ciocănitorea) și, în sfîrșit, în grupul păpușarilor care „improvizează”, se mai disting Eugenia Ciotlăuș și Mi-oara Topor.

■ GULLIVER

ÎN ȚARA PĂPUȘILOR

de Leo Spacil și Josef Pehr

Între piesa Dorinei Tănăsescu și acest *Gulliver* al lui Leo Spacil și Josef Pehr există o serie de asemănări: și aici există un dialog permanent între omul viu și păpușă, și aici omul intervine și încearcă să schimbe cursul acțiunii, și aici descoperim o serie de „numere” legate între ele mai mult sau mai puțin arbitrar, și aici se „desconspiră” tainele străvechilor marionete.

Atrasă de mirajul păpușilor de teatru, o fetiță rămîne ascunsă într-o ladă, după terminarea reprezentației, descoperind — cu stupeoare — că „actorii” pe care i-a admirat sînt, de fapt, niște cirpe neînsuflețite. O găsește cel mai pitoresc personaj al culiselor, Pompierul, demonstrînd-

du-i felul în care păpușa poate fi animată prin talentul și îndemnarea păpușarului. Și, așa, Fetița descoperă o lume nouă, o lume veselă, plină de surprize: lumea păpușilor.

Regizorul Pál Antal ne propune un spectacol sincer, fără mari subtilități, în care acțiunea este descifrată cu claritate, iar umorul este direct. Uneori, liniile sunt voit îngroșate, scontând efecte sigure, conturând viguros caracterele. Muzica de scenă (propusă de regizor) ne redescoperă slagăre de mult uitate care, de sub praful așternut pe disc, redecaptă desuete nostalgii și destul ridicol. Scenografia este semnată de Jozsef Haller, care pune în decor pete de culoare groasă, tari, riscă stridența, dar se oprește la vreme, realizând o notă de comic prin contururi curajoase și texturi violente.

Eroii-oameni au haz și farmec, cite-odată chiar și cite o picătură de lirism. Maria Szabó (Fetița) și László Nagy (Pompierul) realizează un cuplu remarcabil. Sándor Adorjan (Gulliver) mizează mai ales pe efecte comice verbale, verificate de o lungă experiență. Gyöngyvér Bartha (Balerina) și Jozsef Vilhelm (Clovnul) se dovedesc prezente utile în economia spectacolului, în timp ce Viorel Friciu (Hapsinul) impune cu convingere o partitură fermă, cu altul mai interesantă cu cât este cîntată pe o singură coardă.

Cele două spectacole, prezentate recent în premieră la Teatrul de păpuși din Tîrgu Mureș, au un punct comun: ambele valorifică creația literară a unor păpușari de excelentă condiție profesională.

Mihai Crișan

CARNET I.A.T.C.

■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Cu *D-ale carnavalului* își face intrarea în această stagiune clasa conferențiar da Manu (asistent Cătălin Naum). Aceeași clasă mai păstrează în repertoriu *A treia țepă*, spectacol din anii trecuți (premiat la Festivalul național „Cîntarea României”), în care interpreții demonstrau o subtilă artă a portretizării, reunind episoade printr-o idee integratoare.

În noua reprezentație, interpreții spun cu intonație comică un text învățat pe dinafară, se mișcă și gesticulează așa cum au învățat în repetiții, dar, din toate acestea, abia într-un tîrziu se infiripă o lume, o atmosferă, o problemă.

Spectacolul începe cu un motto din schița „La Moși” — inventar de obiecte și sentimente puse pe tarabă la prețuri derizorii. Tot ce urmează, peripețiile de carnaval și dramele de trădare în amor, Catindatul și cariera lui de la percepție, distrusă, se desfășoară sub acest semn al derizoriului și al farsei groase. Personajele se miră tot timpul de ce li se întimplă, au o perplexitate candidă, pozează în victime, visează la un destin care să-i înalțe deasupra condiției lor actuale, la o viață în care vitriolul să fie vitriol englezesc și nu cernelă violentă, amorul — amor și nu josnică traducere. Sint nemulțumiți și deci agresivi, agresivi, dar fricoși, fricoși și mitocani. Sarcina sce-

nică se dezvăluie cu pregnanță, în special în actul balului, cînd Crăcănel (Eli Măguleanu) se compătimește cu abulică disperare, Catindatul (Anton Flaviu) vrea să fie prieten cu toți și nimeni nu vrea să fie prieten cu el, Pampon (Mihai Vasilescu) își plimbă înversunarea, Mița Baston și Didina Mazu (Ecaterina Nazarie-Birlădeanu și Victoria Cocias) gi-fie în viltorii patimii, în timp ce fri-zerul (Romeo Bărbosu), obiectul disputei, nu pare să justifice pasiunile stîrnite, puținel cum e, la trup și la dorință. În acest act, relația scenică funcționează ade-vărat și cu haz. În alte scene, însă, ade-vărul este înlocuit uneori cu forfotă și zgomot, alteori cu ticuri și poante, cite-odată cu o joacă vulgară de-a vulgaritate. Chiar dacă această ultimă obser-vație a fost determinată de cîteva gesturi cu o pondere neînsemnată, o facem to-țuși, cu credința că, de vreme ce școala de teatru n-a găsit încă rețeta vacci-nului contra prostului-gust, ar fi de dorit ca măcar să nu cocheteze cu dușmanul.

Magdalena Bolangiu

■ TRANDAFIRUL ȘI COROANA

de J. B. Priestley

Așa cum ne anunță un caiet de sală, tipărit anume, sub îngrijirea Monicăi Săvulescu, interpreții acestui text scurt,