

# CRONICA DRAMATICA

## PRIMELE CONCLUZII

Sint ultimele zile ale stagiunii teatrale 1979—1980. Feste puşin, teatrele vor intra în vacanşă, iar noi vom vorbi despre actuala stagiune la timpul trecut. Deocamdată, ne aflăm la ora primelor concluzii. Cea dintii dintre ele : acum, în luna iunie, s-ar fi convenit ca acest capitol, al cronicii dramatice, să fie substanşial redus. Ar fi fost normal, necesar, ca cele din urmă premiere să aibă loc cel mai tirziu la începutul lunii mai. Un spectacol este aidoma unei fiinşe. Nu e destul să se nască, el trebuie să-şi ducă existenşă firesc, seară de seară, un şir de seri, un cit mai lung şir de seri. Un spectacol care se naşte şi care intră imediat în adormire nu are o existenşă normală. Orice om de teatru, orice om de bună-credinşă ştie că o reluare păstrează tot ceea ce a dobindit spectacolul de-a lungul repetişilor, numai dacă premierei i-a urmat un număr de spectacole care fixează, limpezesc, adincesc şi unifică toate componentele expresiei sale scenice.

Iată de ce stăruim cu atita perseverenşă, în ideea noastră : că premierele unei stagiuni trebuie să aibă loc în momentele de interes sporit al publicului pentru teatru.

Critica de teatru însoleşte fenomenul teatral cu mandat din partea spectatorilor, din partea acelor milioane de spectatori care ignoră, pe bună dreptate, scuzele sau justificările. Din unghiul de vedere al publicului, criticii de teatru îi este indiferent faptul că directorul unui teatru oarecare va fi sancşionat pentru că nu şi-a respectat angajamentele privind planul de premiere. Iată de ce, încă din prima jumătate a stagiunii care e pe sfirşite, atunci cind interesul publicului pentru teatru atingea punctul maxim, deplingeam sârăcia afişului teatral, reclamam intensificarea ritmului premierelor şi ceream insistent, la această rubrică sau la alte rubrici ale revistei noastre, să se prevină situaşia în care ne-am găsit în luna mai.

Sigur, rindurile noastre nu mai pot repara nimic, dar noi sintem datori să privim în perspectivă şi să propunem perspective stagiunii care va să vină. Noi sintem datori să consemnăm faptul că, în cele mai fericite momente ale stagiunii trecute, vreme de şase luni de zile, Teatrul de Comedie nu a oferit publicului său nici o premieră. Noi sintem datori să constatăm deschis, fără menajamente, că, excepşie făcind Teatrul Guleşti şi Teatrul Mic, nici celelalte teatre din Capitală nu ne-au oferit ceea ce, cunoscindu-le forşele artistice, aşteptăm de la ele.

Noi sintem datori să spunem, cu riscul de a ne repeta, că repertoriile s-au intocmit, în multe cazuri, la intimplare, fără învestigaşii largi, fără inişiative curaşoase, fără opşuni responsabile. Noi sintem datori să consemnăm realitatea — aşa cum rezultă şi din alcătuirea paginilor care urmează ! — că stagiunea care a trecut nu a oferit publicului decit foarte puşine mari spectacole, cu piese importante, din literatura dramatică naşională şi universală.

În sfirşit, sintem datori să ne exprimăm răspicat regretul de a nu fi răzut în această stagiune izbînzi regizorale, creaşii actoriceşti pe măsura prestigiului, talentului artiştilor noştri, pe măsura aşteptărilor. Cu excepşii, desigur. Cu unele excepşii, care au fost consemnate şi comentate pe larg de cite ori a fost cazul.

Dar, nu excepşile fac o stagiune teatrală. Nu prin excepşii trăieşte un teatru generos inzestrat, ca al nostru. Nu prin excepşii vom satisface nevoia de frumos, setea de cunoaştere a milioanele de spectatori !



**Virulența satirică a fost atenuată, regizorul accentuând comicul de situație**

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

## CONCURS DE FRUMUSEȚE

de Tudor Popescu

**Data premiei:** 10 aprilie 1980.  
**Regia:** MIHAI RAICU. **Scenografia:** ONISIM COLTA.

**Distribuția:** LIVIU MARTINUȘ (Anatol); VIRGINIA DOBROVICI (Mariana); FLORIN DOBROVICI (George); EUGEN TANASE (Urechel); MARIA BARBONI-PETRAȘ (Didy); NICOLAE NICOLAE (Macarie); VASILE GRĂDINARU (Panaft); GEORGE SOFEI (Dr. Blindu); MIȘU DRĂGOI (Tudor); DOREL NICA (Bărbatul).

Judecând după puținătatea producțiilor de gen, nu s-ar putea spune că satira se află într-o zodie fastă; *Concurs de frumusețe, Cuibul de Tudor Popescu, Mobilă și durere* de Teodor Mazilu sînt comedii satirice valoroase apărute în ultima vreme, înrudite și prin ținta satirei: tendințele de căpătuială, abandonarea spiritului revoluționar în favoarea relațiilor de culise, abuzul de funcție. Concursul de frumusețe pentru ciini dintr-un oraș oarecare, pare anume organizat pentru a

aduce casei tovarășului Anatol, unul dintre mai marii urbei, încă un titlu de glorie, încununîndu-i patrupedul aferent, iar „mamitchii”, tovarășa Didy, „obo-seala” unui voiaj în străinătate, cîștigătorul competiției urmînd să se supună rigorilor unui concurs internațional! Logica acestor fapte le apare celor din casă (cu excepția tinărului George, „oala neagră”, care lansează teorii despre adevăr, etică și corectitudine) drept o lege a firii, meritele ciinelui apărînd în raport direct proporțional cu poziția socială a stăpînului. Apariția unui concurent canin potențial atrage represalii împotriva proprietarului, acuzat de toate relele, amenințat, implorat, măgulit (în momentul în care se crede că n-ar fi chiar atît de neajutorat), iarăși amenințat și lovit... Verva satirică vine din două filioane. Pe de o parte, din furia cu care familia Anatol își urmărește ambițiile meschine, într-o comică disproporție dintre energia cheltuită și scopul urmărit, cu folosirea tuturor mijloacelor abuzive, pe de altă parte, din desenarea — cu incisivitate — a reacțiilor unor subalterni slugarnici: zelul lui Urechel în a „aranja” totul, pentru ca nici o umbră să nu treacă pe deasupra șefului și a familiei sale, camelonismul membrilor juriului, a căror decizie depinde de un apartament visat sau de un post rîvnit, se înscriu, ca binecunoscute comportări, în tradiția satirei de moravuri. Accentul cel mai important al comediei se pune, totuși, pe deturnarea sensului existenței soților Anton, oameni care au pornit în viață cu gîndul de a schimba soarta omenirii, care și-au sacrificat tinerețea pentru o cauză nobilă, iar acum sînt gata să sacrifice un om

unui scop derizoriu. Aici, în procesul intențat de degradări etice, găsim simbul valoros al satirei lui Tudor Popescu, pe care spectacolul realizat de Mihai Raicu l-a cam ocolit, pare-se cu bună-știință. Reprezentația lasă impresia că evită zonele mai grave ale piesei, preferind întâmplările „minore” sau periferice, în raport cu nucleul conflictului: de exemplu, reacția tinărului George față de ambițiile deșarte ale familiei sale, sau inocentele destăinuri ale bătrînului profesor de muzică, proprietarul „concurrentului”, elemente ce capătă o pondere prea mare în economia montării. Or, tocmai aici găsim și punctele nevralgice ale piesei lui Tudor Popescu: George este un personaj cam schematic, un *raisonneur* abstract, iar profesorul e construit cu prea mult sentimentalism, pentru a fi cu eficacitate opus brutalității persecutorilor săi. Virulența satirică a piesei a fost, așadar, atenuată, regizorul scontînd, cu profesionalitatea-i binecunoscută, pe notele de farsă și pe comicul de situație; cum nici distribuția nu a prea forat în adîncimea textului, rezultă că spectaco-

lul arădean n-a valorificat, decît parțial, resursele ce i se ofereau. Eugen Tănase, prin suplețea cu care l-a realizat pe Urcchel, maestrul combinațiilor tenebroase, ce vrea să transforme o arhivă de dosare într-o „armă de distrugere în masă”, știind cum „se lucrează la dosar”, Nicolae Nicolae, realizînd cu haz „curajul” unui pensionar imun la amenințările superiorilor săi, și Vasile Grădinaru, în cîteva bune scene comice, cînd personajul caută un punct de reper pentru a-și întemeia o atitudine, sînt interpreții care aduc contribuția cea mai substanțială în spectacol, fără ca jocul lor să fie totuși scutit de un iz rutinier. Liviu Mărtinuş a ezitat să-l situeze pe tîrîm comic pe insul ce crede că pămîntul se mișcă după aprobările și ordinele sale; ceilalți interpreți s-au păstrat în limitele unei corectitudini anoste, demonstrînd doar parțial un talent dovedit cu alte ocazii. Teatrul din Arad lasă, de la o vreme încoace, impresia că se complăce într-o stare de comoditate, din care nu poate ieși decît printr-un act de voință colectivă.

Dumitru Chirilă

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

### JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei: 30 martie 1980.  
Regia: NICOLETA TOIA. Decor:  
NICOLAE MUNTEANU. Costume:  
ANDREEA IOVĂNESCU.

Distribuția: TEOFIL VALCU (Ta-  
tăl); MIRCEA DASCALIUC (Abel);  
MIRELA GOREA (Ana); EMIL  
COȘERU (Cain).

Scrisă în 1968, transpusă scenic în vremea din urmă, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* este o piesă de o mare bogăție a sensurilor și simbolurilor, propunînd o meditație, profundă și respon-



Mircea Dascaliuc (Abel) și Emil Coșeru (Cain)

sabilă, asupra destinului însuși al umanității. E o piesă ce marchează un moment fast, un moment de vîrf în cariera lui Horia Lovinescu. Impecabil construită, fără nici o „cădere de tensiune”, alter-nînd tragicul cu grotescul, sublimul cu abjectul, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* constituie, așa cum fericit a definit-o Nicolae Manolescu, o „apocalipsă bufonă”. Eroii sînt ultimii supraviețuitori ai unei lumi care s-a distrus pe ea însăși, provocînd un cataclism atomic ; familia aceasta, izolată într-un peisaj dezolant, înconjurat de deșertul de cenușă care înaintează implacabil, devine unica șansă de regenerare a omenirii. Chestiunea care se pune este dacă această șansă merită să fie fructificată ; pentru că ultimii oameni oferă, vai !, o imagine mai curînd lamentabilă. Tatăl e un bătrîn caraghios, cabotin, agîtîndu-se fără încetare și fără rost ; Cain e un ins rudimentar, abrutizat, înrăit, un ucigaș cu simbrie și un suflet în derivă ; Ana își pierde curînd puritatea și adoptă o comportare de o agresivă vulgaritate ; Abel, singur, își păstrează candoarea, dar modul său de a vedea lucrurile îl singularizează în așa măsură încît sinuciderea (fie ea și mascată) devine singura soluție de a încheia conturile cu lumea și cu sine. Finalul piesei aduce însă o schimbare de perspectivă ; celelalte personaje își dezvăluie — tirziu, poate, totuși, nu prea tirziu — resursele, rezervele lor de omenie. Este, în orice caz, o trezire brutală la realitate, o asumare a propriei condiții ce implică eliminarea oricărei ambiguități și oricărei duplicități. Chiar și în deșertul de cenușă, pare să spună dramaturgul, viața este mai puternică decît moartea.

Este vorba, așadar, de o piesă cu ade-vărat modernă și actuală, prin deschide-rile ei simbolice, prin forța parabolei, prin ingeniozitatea transformării și interpre-tării miturilor, și — nu în ultimul rînd — prin excepționalele ei calități literare : replicile sînt de o coerență, de o cursivitate, de o, mai ales, naturalețe — care nu exclude, ci implică profun-zimea — exemplare (justificînd o apro-piere, la acest nivel, al scriiturii drama-tice, de capodopera beckettiană *Aștep-tîndu-l pe Godot*, și mai puțin — așa cum s-a spus — de teatrul lui Dürren-matt). Iar regia Nicolettei Toia se află, sî o spunem din capul locului, pe ace-eași lungime de undă cu textul. Regia a tîns — și bine a făcut — către esen-țializare, către maxima economie de mij-loace ; dar cită putere de sugestie pot avea citeva (simple ?) efecte sonore și de lumină ! Aceeași sobrietate expresivă ca-racterizează și decorurile concepute de arh. Nicolae Munteanu : cele citeva obie-cte din prim-planul scenei, resturi deri-zorii ale civilizației, par gata să fie inghi-

țite de „valurile” de cenușă, tot mai amenințătoare, din fundal. Fericit caz, așa-dar, de întîlnire între un text dramatic și o regie capabilă să-i pună în valoare, să-i sublinieze — pertinent — și să-i poten-țeze — inteligent — semnificațiile.

Întîlnire la care o contribuție substan-țială își aduce și echipa de interpreți. În rolul Tatălui, Teofil Vălcu are o parti-tură de zile mari, pe care actorul o „aco-peră” în toată varietatea și complexitatea ei ; îi reușesc lui Teofil Vălcu și „alin-tarea” unsuroasă, și bufonada deplorabilă, și accentele de patetism tragic. Reputatul actor al scenei ieșene realizează, în piesa lui Horia Lovinescu, una dintre crea-țiile sale de referință. Mai puțin „specta-culoase”, celelalte roluri își găsesc, fie-care, interpretul potrivit : Emil Coșeru (egal pe tot parcursul spectacolului) e un Cain dur și antipatic, Mircea Dascaluc (mai ezitant în prima parte) e un Abel hieratic și fragil, iar Mirela Gorea (ușor crispată la început) redă nuanțat evo-luția Anei, pînă la izbucnirea răscolitoare din final.

Recenta premieră a Naționalului ieșean aduce pe scenă, într-un spectacol în toate memorabil, una dintre cele mai valoroase opere ale dramaturgiei românești contem-porane. Este o opțiune repertorială pe care o aplaudăm din toată inima.

Al. Călinescu

TEATRUL „NOTTARA”

## SFÎNTUL MITICĂ BLAJINUL

de Aurel Baranga

Data premierei : 26 aprilie 1980.

Regia : ANCA OVANEZ-DORO-SENCO. Scenografia : GEORGE DOROSENCO.

Distribuția : ȘTEFAN RADOF (Mitică Blajinul) ; VIOREL COMA-NICI (Gică Balaban) ; CONSTAN-TIN GURIȚĂ (Gheorghe Mitrofan) ; EMILIA DOBRIN-BESOIU (Geta Tudorică) ; RUXANDRA SIRE-TEANU (Adela Cosimbescu) ; CRI-STINA TACOI (Frosa) ; ION PU-NEA (Ionescu P. Anton) ; MIRCEA ANGHELESCU (Adrian Mateescu) ; VICTOR ȘTRENGARU (Vasile Va-sile) ; IOANA MANOLESCU (Doina Boboc) ; DORIN VARGA (Ion Cristea) ; PETRICA POPA (Florin Colibaș).



Intre sarele lui Aurel Baranga, *Sfin-tul Mitică Blajinul* este cu precădere piesa de referință critică, deoarece această operă, tipică pentru universul de idei și forme al lui Baranga, rămâne expresia cea mai clară a atitudinii sale ironic-satirice, tocmai prin identificarea de ordin etic a autorului cu personajul cel mai apropiat sufletește de sine, Mitică Blajinul. Micul funcționar onest, care și-a dedicat viața arhivei unei întreprinderi, identificându-se cu acest zăcămint de memorie a muncii colective (parte a marii vieți economice a țării), este opus vinăto-rilor de funcții, reprezentanți nu ai unei politici social-economice, ci ai unui sistem de relații personale.

Ne bucurăm să revedem piesa pe scena Teatrului „Nottara”, într-un spectacol compus cu inteligență de Anca Ovanecz-Doroșenco. Este acolo, în scenă, o lume de hirtie încopciată în dosare, prinse, la rindu-le, în bibliorafturi. Un haos în care se agită niște oameni, preluând hirtiiile de undeva de sus, prelucrându-le și ordonându-le în rafturi și dulapuri. E un sub-sol, înțelegem, în care hirtiiile (borderouri, note și adrese) coboară, mai mult cad, sub-sol obscur, în care trăiesc, în toată lumina adevărului lor sufletește, oamenii, sub blinda conducere a lui Mitică. De afară, vor năvăli, asupra-le, forțe intune-cate personificând servilitatea și liche-lismul.

Regizoarea și-a propus și a reușit să convertească comedia în dramă. Pentru aceasta a utilizat o distribuție adecvată; acesteia comice au fost redade, după caz, în tonalități triste sau în modalități grotescului. E adevărat că acel sentiment ludic sub care înregistrăm comedile lui Baranga s-a pierdut; iar farsa jucată de Mitică, personajelor ridiculi-

zate de autor devine, astfel, pusă în registru dramatic, incredibilă, în ciuda cunoscutei motivații tip rechizitoriu formulate de protagonist: „Mă întreb, însă, ce neliniște vă roade, ce spaimă vă chinuie, ce strigoi vă urmăresc, de ați fost în stare să credeți într-o asemenea parascove-nie?... Dar poate că e ceva mult mai simplu: sințeti în asemenea hal obsedați de scaunul vostru, că a început fundul să vă întunece capul...”.

Actorii au urmat indicațiile regizorale cu înțelegere pentru ansamblu, așa că nu ne-a apărut vreo stridență datorată vre-unei creații concepute individualist. Să remarcăm, așadar, spiritul de echipă; și să-l distingem, aici, pe Ștefan Radof, în Mitică Blajinul, care a realizat cu sobrietate personajul, relevându-i, mai ales, blinda comprehensiune pentru oameni, umorul trist, dar și țaria de caracter; după cum se vede, fizionimia sa morală. Dorin Varga, în Directorul Cristea, e o siluetă suplă, elegantă, cu gesturi protectoare și cu o labilitate sufletească de perfect oportunist, pe rînd — nu în ace-lași timp, ci din același motiv — sincer indignat și entuziasmat, pentru-contra; această contopire de sentimente și jude-căți contradictorii redă esența cameleo-nicului său personaj. Victor Ștrengaru, în Vasile Vasile, face personajul din con-traste: silueta greoaie, plină de sine, cu precipitate atitudini servile; natură cara-gialescă, continuu agitată, preocupată, și care transpiră mult.

Creații notabile au realizat și ceilalți actori deși personajele lor nu sînt pre-gnante. Dar, în general, spectacolul, ape-lînd cu precădere la judecata morală a spectatorului, place.

Constantin Radu-Maria

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

Se apropie vacanța tea-trelor și FAIMA simte cum se rărește ritmul știrilor. Ce va fi peste vară, în ceea ce numim stagiune es-tivală, nu știm prea sigur. Să mai așteptăm. Deocam-dată, prin ușa încă între-deschisă a stagiunii, se stre-coară ultimele premiere. Pe multe dintre ele le vom mai număra o dată la toamnă, după un vechi nărav. ● La Teatrul Mic a avut loc „Balul florilor”, veselă întâlnire nocturnă a membrilor colectivului și a prietenilor. A fost și tom-bolă. ● Teatrul „Maria

Filotti” din Brăila va re-entra în sala proprie, com-plet renovată, odată cu in-ceputul stagiunii viitoare. Acum, brăilenii repetă Bă-dăranii de Goldoni, în re-gia lui Marius Popescu și scenografia lui Radu Cor-ciova. Recent, aici a avut loc premiera cu Patima ro-șie de Mihail Sorbul, în re-gia lui Bogdan Ulmu și scenografia lui Radu Cor-ciova. Unii glumesc bine-voitor pe seama spec-tacolului, numindu-l Pati-ma de sub ulmi. ● Citi-toarca Ada Aladin din Pi-tești ne scrie că Teatrul

de păpuși „Așchiuță” din localitate se mindrește cu unele spectacole longevi-ve: Umbra lui Ște-fan Vodă de Aurel Mir-cea Anchidin — 120 de reprezentații și Așchiuță și fițița, de același autor — 316. Bravo autoru-lui, bravo teatrului! ● Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara pregătește piesa Am văzut farfurii zburătoare de Traian Ze-cheru, în regia artistului emerit Gheorghe Leahu și scenografia lui Virgil Mi-loia. ● (Continuare la p. 35)

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## AZILUL DE NOAPTE

de Maxim Gorki

Data premiei: 16 aprilie 1980.  
Regia: DAN ALECSANDRESCU.  
Scenografia: VIOREL PENIȘOARA-STEGARU. Versiunea românească: EMMA BENIUC.

Distribuția MIRCEA HADÎRCA (Kostilov); LENI PINTEA-HOMEAG (Vasilisa); SMARAGDA OLTEANU (Natașa); VLADIMIR JURAVLE (Medvedev); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Vaska Pepel); REMUS MĂRGINEANU (Kleșci); MARINA BAȘTA (Anna); VIO-RICA POPESCU-MIHAIL (Nastia); RODICA RADU (Kvașnia); ILIE GHEORGHE (Bubnov); TUDOR GHEORGHE (Baronul); VASILE COSMA (Satin); VALER DELLA-KEZA (Actorul); NAE GH. MAZILU (Luka); VALENTIN MIHALI (Alioșka); ION COLAN (Git-sucit); PETRE ILIESCU-ANATIN (Tătarul).

Ceea ce a impresionat, mai întâi de toate, la această nouă exegeză a *Azilului de noapte*, este faptul că Dan Alecsandrescu a intuit, în textul lui Gorki, sensuri și idei noi, care — lucru mai rar în tentativele regizorale de azi — nu-l contrazic pe marele scriitor rus.

Cum, dealtfel, mărturisește în caietul-program al spectacolului, Dan Alecsandrescu a fugit de tentațiile pitorescului, ale actualizării, sau ale viziunii „istorist-reconstitutive”. Înfrățindu-ne azilul ca pe un loc al rezidului, un fel de crematoriu în care, latent, își vor sfîrși viața cei ajunși aici din diferite motive, Dan Alecsandrescu ne sugerează că spațiul „chiriașilor” certăți cu legile sociale este, de fapt, o grotă, un spațiu în care umorul devine reversibil în plan filogenetic, în sensul că decăderea are loc în direcția instinctelor primare (agresiune-apărare, foame, libido). Locuința lui Pepel este un birlog din care acest personaj iese aproape în patru labe (și nu este, oare, firesc așa, din moment ce îi cere Baronului să meargă în patru labe și să

latre?). În birlog se ascunde Pepel cu Vasilisa, în birlog încearcă s-o tirească Pepel și pe Natașa. Ideea că, odată ajuns în azil, în cavernă, am spune noi, orice tentativă de evadare, de reintegrare în social, era zadarnică, este mai bine subliniată prin rămînerea în cadrul strict al acestui prim tablou al piesei. Kleșci, care aduce elogii muncii, renunță la principiile eticii și demnității, integrându-se „colectivului” de ocnași și hoți de buzunare. Procesul convertirii la legile azilului, repetarea situațiilor, sînt ingenios puse în lumină de finalul spectacolului, în care Kleșci și Tătarul (ce respecta atît de strict legile Coranului) s-au alăturat cu toată nădejdea grupului majoritar de alcoolici iremediabili, în timp ce Baronul, rîzînd (pe eterna lui replică-leit motiv: „mai departe?”), anunță sinuciderea Actorului și se așază apoi în fotoliul acestuia, intrîndu-se brusc, de parcă el ar fi următorul candidat la recuperare, prin moarte. Așadar, Kleșci se convertește la „ideologia” Azilului, și Baronul — la criza sufletească a actorului, iar Kvașnia se integrează perfect în ipostaza Vasilisei (confeccionîndu-și urgent și un amant ca și cum ar fi rememorat, în felul acesta, acea „formulă chimică” în care un component era Pepel). Azilul-cavernă-crematoriu își va continua viața ca o moleculă care, izbită o clipă, se dezagregă, dar își reface imediat structura.

Solicită oare, regizorul, în cazul unei asemenea viziuni interesante, și *atitudinea*

**Stilul de decupare a personajelor aparține grotescului...**



publicului? Incontestabil, da. Pentru că stilul de decupare a personajelor aparține grotescului. Actorilor li s-a cerut un joc apt nu să înduioșeze, ci să declanșeze în spectator o stare de luciditate. De aici, explicația risului din stal, ori de câte ori umilintele de pe scenă capătă accente grotesti. Este, într-adevăr, un ris cu gust de simbură de migdală, tragicul plutește în scenă numai ca un fel de parfum desuet.

Renunțând și la unele replici, în favoarea lecturii propuse, Dan Alecsandrescu a reușit, în bună măsură, pe parcursul celor patru acte, să ilustreze „dinlăuntru” comedia umană gorkiană, oferind cu generozitate unui mare număr de actori posibilitatea să închipuie, cu forță convingătoare, din unghiuri ce vizează ineditul, personajele acestei piese, în curînd octogenaară.

Inedit, ne-a apărut Baronul interpretat de Tudor Gheorghe. Risul acestuia (care face parte dintr-un adevărat sistem de risete și rinjete „construit” anume de „internajii” azilului, sistem care e menit parcă să materializeze definiția grotescului dată de Jan Kott) — dă expresie degradării ajunse, concomitent, cu toate nuanțele, la „zenitul” și „nadirul” ei. Se știe că, într-o primă variantă a *Azilului de noapte*, (care, în traducere *aproximativ fidelă* titlului, se numea *La fund*), Gorki nu descoperise încă personajul Baronul. Acesta era numai un lacheu cu livrea și fireturi. Optînd pentru Baron, Gorki a avut în vedere nu numai o clasă socială, ci și, așa cum încearcă să ne convingă Dan Alecsandrescu, posibilitatea unui individ de a acumula cît mai multe vicii. Tudor Gheorghe s-a „vîrit” în atitudinea libidinoasă și cu un fel de sacralitate murdară a Baronului, rostînd, mereu cu altă tonalitate, leit-motivul său „mai departe?” (care vrea să însemne că nu se poate ajunge nicăieri, fiindcă nu există nici *aproape*, nici *departe*, ci, eventual, numai o încremenire în putrefacție), fără să scape din vedere nici un moment concepția despre acest personaj a regizorului.

După rolul lui Vlad Dracul, din *A treia țeară* de Marin Sorescu, Tudor Gheorghe ne-a dăruit, indubitabil, încă una dintre distincțiile sale creații.

Un „Actor” de reală tensiune dramatică ne-a prezentat Valer Dellakeza. Rolul Actorului a cunoscut bineînțeles felurite viziuni, dar fără excepție, el a fost oferit numai actorilor de primă mărime din teatru. Dan Alecsandrescu a avut ambiția să ne demonstreze că, la Naționalul craiovean, sînt mulți actori de prima mărime. Distribuția ne-a convins că lucrurile stau chiar așa. Petre Gheorghiu-Dolj a impus în spectacol un Vaska Pepel îmbibat de energie distructivă, supus sexului pe măsura musculaturii și inteligenței de filhar a personajului. Ilie Gheorghe pare molipsit de-a binelea de suferințele lui Bubnov, substituindu-se personajului, mitocan bolovănos și filozof din lada cu gunoi, cu o dibăcie excepțională. Remus Mărgineanu ne-a arătat un Kleșci desenat cu mult talent, convertirea lui de la religia muncii la religia ocnașilor refugiați în Azil se manifestă logic și totodată lipsit de stridență. Smaragda Olteanu, în rolul Natașei, deși tributară pitorescului etnic al personajului, a fost, de asemenea, la înălțimea atinsă de colectiv.

Nae Gh. Mazilu, fidel lecturii regizorale, ne-a dat un Luka mult laicizat, și bine datat la pungășiile de zi cu zi, un Luka jinduind la vremea cînd mai avea vlagă. Marina Bașta a știut să evoce exact agonia muribundeii Ana.

Ceilalți actori, pe care li citează distribuția caietului de sală, au fost, din păcate, mediocri. Interpretările lor au punctat tot atîtea minusuri ale spectacolului.

Imaginea scenografică a Azilului, semnată de Viorel Penișoară-Stegaru, oferă un suport concret conceptului modern de grotesc tragic, propulsînd indubitabil ideile regizorale.

Paul Tutungiu

## telex-„teatrul“●telex-„teatrul“●telex-„teatrul“

(Continuare de la p. 33)

Tot aici se repetă O singură viață de Ionel Hristea. Regia o semnează Sinka Károly, iar scenografia, Molnár Zoltán. ● După ce, ani de zile, Teatrul „Ion Vasilescu” și-a popularizat activitatea prin foite zgribulite, în care nici măcar ortografia nu era ireproșabilă, recent a apărut primul caiet-pro-

gram bine pus la punct.

Bravo, Doina Uricariu! ● În județul Caraș-Severin, mai precis în localitățile Bucova, Băuțari, Marga și Zăvoi, precum și la Oțelu Roșu, s-a desfășurat Festivalul interjudețean al teatrului folcloric și nescris „Povestea vorbei”. La această interesantă manifestare au participat artiști amatori țărani. ● „Săptă-

mina” iar ne joacă feste: redactorul care se ocupă de rubrica spectacolelor teatrale ne-a trimis să vedem, miercuri 4 iunie și duminică 8 iunie, la Teatrul „Ion Vasilescu”, spectacolul Dulcea pasăro a tine-reții. Am fost și am văzut... Dulcea ipocrizie a bărbatului matur. ●

(Continuare la p. 41)

# ANDROMACA

de Racine

**Data premierei : 8 februarie 1980.**  
**Regia : GHEORGHE JORA. Scenografia : MIHAI TOFAN. Traducerea : NICOLAE IONESCU.**

**Distribuția : ILEANA PLOSCARU (Andromaca) ; VIRGIL ANDRIESCU (Pyrrhus) ; VASILE COJOCARU (Oreste) ; ELENA GURGULESCU (Hermiona) ; LUCIAN IANCU (Py-lade) ; DIANA CHEREGI, RODICA MUREȘAN (Cleona) ; VALENTINA ȘAMBRA (Cephisa) ; VIOREL POPESCU (Phoenix) ; NADIA IANCU (Astianax).**

Atît de rar întîlnim pe afișele teatrelor titlurile repertoriului clasic universal, încît montarea tragediei lui Racine *Andromaca*, pe scena constănțeană, se cuvine salutată ca un eveniment, prezența clasicului (din a cărui operă au fost jucate, în ultimii ani, *Britannicus* și *Fedra*), avînd semnificația unui act de cultură necesar publicului și, deopotrivă, actorilor. Confruntarea cu dimensiunea tragică, cu amploarea și nesfîrșita diversitate a lumii de patimi, a ciocnirii de rațiuni și impulsuri primare, din teatrul racinian și, nu în ultimul rînd, cu eleganța și strălucirea versurilor sale, este o șansă dar și un examen aspru pentru teatre.

Trebuie precizat, chiar de la început, că montarea teatrului constănțean se aproprie doar uneori de înălțimea sarcinii asumate. Înainte de a fi bun sau prost, interesant sau fad, spectacolul, semnat de regizorul Gh. Jora, și văzut de noi în turnee la București, este derutant, cu totul neclar ca intenții; ne e greu să descifrăm gîndul regizorului, atitudinea față de text, cheia aleasă pentru interpretarea scenică. Bănuim o încercare de lectură contemporană, o distanțare analitică față de piesă, pentru ca, imediat, tonul utilizat să fie al unei trăiri cald-emoționale; se revine apoi la o încercare de exprimare prin „semne”, pentru ca, iarăși, scena următoare să ne propună o interpretare de tip clasic. Cu totul

neinspirat, ni s-a părut, de pildă, unul dintre aceste „semne”: un proiector ce aruncă spre sală o lumină orbitoare, ca de interogațoiu, pe fundalul unor asurzitoare semnale sonore. Ghicim, aici, intenția de a chema publicul la o privire lucidă, invitația la *atitudine*. Trebuie să mărturisim că o atitudine a spectatorilor există, dar nici pe departe cea dorită, în sală rîzindu-se cu încintare la fiecare aprindere a „farului conștiinței”. Inegal și contradictoriu, spectacolul alternează momente rezolvate expresiv, cu simplitate, cu altele, ce eșuează în prețiozitate. Prea puțin afectată de numeroasele meandre ale concepției regizorale, Ileana Ploscaru realizează, în *Andromaca*, un rol important, un rol bine construit, ce marchează și o etapă semnificativă în evoluția ei profesională, un moment de împlinire firesc. Interpretarea ei creează o zonă de echilibru și pondere în ansamblul montării, tragedia *Andromacai* își află dimensiunile și vibrația cerute de text, versul racinian dobindește o ade-vărată transparență și înălțime. Un portret scenic expresiv, adeseori, dar sărăcit printr-o oarecare monotonie, realizează Virgil Andriescu, în *Pyrrhus*. Eronată, marcată de o supărătoare stridentă e interpretarea Elenei Gurgulescu. Patima distrugătoare a Hermionei lui Racine, suferința ei, devin pe scenă o caragealească „chestiune de traducere” și de „ambiț”; demnitatea ultragiată se manifestă prin țîfnă, zbuciumul interior se concretizează într-o permanentă gesticulație, ne așteptăm ca în mina „persoanei” să apară, de la un moment la altul, tradiționala sticlă cu „vitron”. Toate acestea devin cu atît mai vizibile cu cît, în rolul confidentei, Diana Cheregi se impune prin armonia mișcărilor, prin eleganța gestului și rostirea îngrijită. În *Oreste*, Vasile Cojocaru construiește un rol bine gîndit, dar nefinisat, intențiile rămîn schițate. În rolul prietenului lui *Oreste*, Lucian Iancu dovedește știința de a conferi pregnanță unui rol de plan secund, arta de a valorifica pe deplin și, totuși, cu discreție, fiecare apariție. Două prezențe scenice notabile, — chiar dacă fără un relief deosebit —, Valentina Șambra și Viorel Popescu. În încheiere, nu putem să nu remarcăm „fidelitatea” teatrului constănțean, față de „bunul obicei” de a nu preciza în caietul-program numele actorului care joacă un anumit rol, pentru care distribuția oferă două variante.

**Cristina Dumitrescu**



# DAR NU E NIMIC SERIOS

de Pirandello

Data premierei: 26 aprilie 1980.

Regia: SORANA COROAMĂ-STANCA. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU. Traducerea: ARISTIA BENCHE, revizuită de SORANA COROAMĂ-STANCA.

Distribuția: ADINA POPESCU (Gasparina Torretta); SORIN POSTELNICU (Memmo Speranza); DIMITRIE DUNEA (Barranco); HAMDİ CERCHIEZ (Virgadamo); ION LEMNARU, CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Grizzoffi); MARIA CHIARA (Domnișoara Terrasi); MARIUS MARINESCU (Magnasco); DANIEL TOMESCU (Vico Lamanina); MARIANA CERCEL (Loletta Festa); LAVINIA JEMNA (Fanny Martinez); IRINA BIRLADEANU (Rosa); MIRCEA MIELUȘ (Celestino).

O pensiune de familie, cu o clientelă clasic de eteroclită și de ternă, o tinăru institutoare adică, un profesor pensionar, un tinăr ciufut și agresiv, un domn mai bătrîn care se sufocă de indignare cînd un alt vecin aduce după sine două fete

vesele și nurlii pe care le oprește la masă, iată cadrul în care vor evolua cei doi protagoniști ai acțiunii: Memmo Speranza, un tinăr bogat, frumos, duelgiu și zurbagiu, care, spre a se mintui de ultima lui aventură erotică, se căsătorește cu proprietara pensiunii, Gasparina (sau Gasparotta, *id est* Gheată ruptă), cel mai tern personaj dintre toate, în ciuda virstei ei fragede. E vorba, deci, de o căsătorie rezultată dintr-un fel de capriciu, un fel de rămășag, un fel de pregidian act gratuit, așa cum o vor face, mai tirziu, Pavel Anicet din *Huliganii* lui Eliade sau frumoșii protagoniști ai unor filme, ca acela — de mare succes în anii războiului — *La prima donna che passa* (Amedeo Nazzari și Alida Valli, dacă bine mi-aduc aminte), sau ca minunatul *Ma-vile manevre*, unde rolul oarecum omolog al lui Memmo era jucat de neuitatul Gérard Philippe. În piesa noastră, rezultatul e unul fericit, căci, pînă la urmă, superficialul mire al acestui mariaj neconsumat *in facto* și deci anulabil *in iure* chiar și în drastica legislație matrimonială italiană — așa cum îi demonstrează Barranco, tomnaticul aspirant la mina aceeași Gasparine — fluturaticul mire, deci, se îndrăgostește de-a binelea de candida și virginala-i mireasă, căreia abia acum, cînd citeva luni de viață liniștită, la țară, i-au pus în valoare avantajele fizice, îi apreciază adevăratele calități. Numărîndu-se printre primele în lungul șir de lucrări dramatice ale lui Pirandello, *Dar nu e nimic serios* a fost scrisă după, firește, categorice limpeziri teoretice ale autorului, după articolele *Arta și conștiința* sau *Umorismul*, dar cu mult înainte și foarte departe de capodoperele sale, *Șase personaje...*, *Henric al IV-lea* sau *Astă-seară se improvizează*. Antiteza dintre viață și formă, personajul ca o unitate multiplă și contradictorie, care,

Un spectacol de o rară fidelitate față de text...



odată dislocată, nu se mai poate recom-pune, toate acestea nu sînt încă nici mă-car enunțate, decît doar dacă ne-am stră-dui cu tot dinadinsul să privim cu atare evoluția antinomică a caracterelor celor două personaje principale — evoluție, alt-minteri, mai mult decît frecventă în dramaturgia epocii.

Dacă Teatrul „Ion Vasilescu“ a ambi-ționat să-și înscrie în repertoriu presti-giosul nume al dramaturgului italian, ale-gerea acestui titlu a fost cu înțelepciune făcută, și rămîne un merit al Soranei Coroamă-Stanca acela de a nu fi încer-cat să-i atribuie piesei tilcuri, subtilități sau „subtexte“ străine și inexistente. Sesi-zind imensa tristețe ce se degajă din toată lucrarea, cu tot facticele ei happy-end, și punînd în valoare ceea ce este, efectiv, singura valoare tipologică a pie-sei — anume, atotbiruitoarea, aproape mișkiniana candoare și puritate a Gaspa-rinei —, regizoarea ne-a oferit, parcă dîndu-i dinadins cu tifla însuși profeso-rului Hinkfuss, un spectacol de o rară, astăzi, fidelitate față de text, un specta-col cu trei acte și două pauze, cu cor-tină, cu „côté cour“ și „côté jardin“ și cu „ilustrația muzicală“ strict redusă la indicațiile autorului. Este, în felul lui, un „spectacol-lecție“, în care n-am tinjît de-cît după o leacă de ritm, după un tempo

ceva mai susținut, care să facă mai puțin fastidioase ceasurile ce s-au scurs între prima și ultima replică a piesei. În rolul Gasparinei, Adina Popescu a „lucrat“ parcă mai mult prima parte, cînd s-a vrut neapetisanță și nefeminină, mișcîin-du-se deznodată și impleticit într-o vesti-mentatie lipsită de orice cochetărie, decît partea a doua, unde, poate, legitima, alt-cum, preocupare de a nu face loc nici unei nuanțe de frivolitate a împuținat incintarea ce ne-o datora, în final, meta-morfozata eroină. Lui Sorin Postelnicu (Memmo), corect și conștiincios, i-au lip-sit, din păcate, cele două calități care, singure (și, dacă am amintit de cei doi actori de cinema, de ce n-am aminti și de superbul Mihai Popescu, cîndva Mem-mo Speranza pe scenele noastre ?) îi dau personajului dreptul la viață : brianta și farmecul personal. Cu un riguros simț al măsurii, chiar și în locurile unde îi pîndea grotescul, Dimitrie Dunea (Barranco) și Hamdi Cerchez (Virgadamo). Agreeabile apariții revuiste, Mariana Cercel și La-vinia Jemna (Loletta Festa și Fanny Martinez). Congruent înghesuită sau, respectiv, aerisită, scenografia lui Con-stantin Russu.

Radu Albala

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

## LABIRINTUL

de Fernando Arrabal

**Data premierei : 15 aprilie 1980.**  
**Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Sce-**  
**nografia : OCTAVIAN COSMAN.**  
**Distribuția : MARCEL IUREȘ**  
**(Etienne) ; MELANIA URSU (Mi-**  
**caela) ; TUDOREL FILIMON (Ju-**  
**stin) ; VICTOR NICOLAE (Bruno) ;**  
**PETRE BĂCIOIU (Judecătorul).**

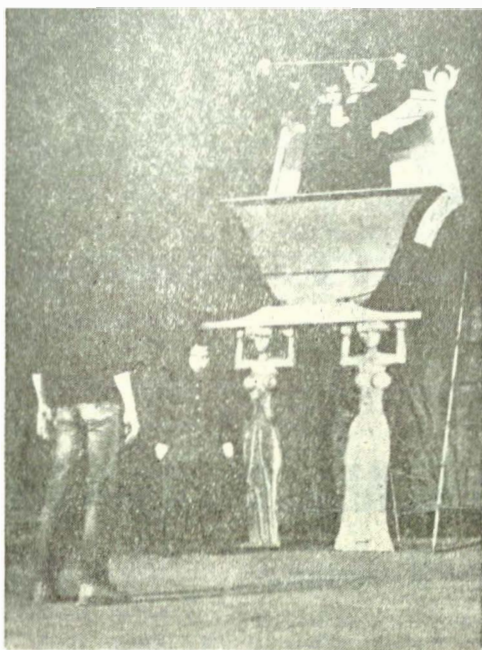
După aproape un sfert de secol de la apariție, iată *Labirintul* lui Arrabal, în premieră românească. Sarcina acestei ope-rațiuni de recuperare, de sincronizare și, nu mai puțin, de împropiatare (pentru că *Labirintul*, ca și alte texte ale avan-gardei '50—'60, pare astăzi ușor desuet

și manierist), și-a asumat-o tînărul re-gizor Mihai Măniuțiu, care confirmă — după *Emigranții* de Mrozek, *Perșii* de Eschil, *Afară în fața ușii* de Borchert —, preocuparea sa constantă pentru texte dramatice inconfundabile, severe, prin problematică. Ni se pare important să pre-cizăm acest lucru, fiindcă Măniuțiu, aflat în căutarea unor formule novatoare, nu acționează asupra operei dramatice răsu-cindu-i sensul consacrat prin speculații exterioare, ci își concentrează cercetă-rile pentru descoperirea sau asimilarea unor mijloace de expresie specific tea-trale, care să potențeze înțelesurile origi-nare ale operei în spectacol. Piesa lui Arrabal este o parabolă, cu trimiteri fi-lozofice și sociale foarte libere, rezultate din simbolul cuprinzător al *labirintului*. Este vorba, în fond, de o metaforă esen-țială a captivității individului. Nu numai o captivitate spirituală, în raport cu ac-cepția malrusiană a condiției umane, ci, deopotrivă, o captivitate socială, pentru că acest teatru pornește din insurgență, din ceea ce s-a numit „teatrul panicii“ al lui Arrabal. Etienne și Bruno sînt, așadar, victimele propriei lor rătăcirii în-

tr-un hățiș existențial, și, în egală măsură, ale unei agresiuni dinafară, reprezentată de Justin, un fel de terorist maniac și despot. Dealtfel, în monologul „geneza labirintului”, sînt frecvente trimiteri la sisteme social-economice de natură capitalistă. Simbolistica derizoriului pe care o folosește Arrabal, în desenarea simbolului de bază — lumea a unui labirint de pături murdare, oamenii se tirăsc încătușați într-o așa-numită „cameră a latrinelor” etc. — acuză decăderea individului pe scara condiției umane, și transcrie, în același timp, o atitudine ironică față de sistemele sociale opresive. *Labirintul* este o mostră de teatru absurd, în varianta de „teatru al deriziunii”. Situația propusă e cumplită, aproape macabră, dar dialogul dintre călăi și victime se derulează firesc, ca între niște oameni de lume, aflați la o serată. Protestul este disimulat în ironia limbajului de conveniență.

Mănușițu n-a acceptat însă acest tipic *dialog absurd de conveniență*, și a refăcut sensul protestului, reorganizînd relațiile dintre personaje. Replicile piesei sînt curățate de teribilismul „politeței absurde”, sînt tratate cu toată energia, și sînt rostite cu toată disperarea, cu toată „panica” situației. Ca urmare, spectacolul, realizat în studioul Naționalului clujean, nu apare cituși de puțin absurd, ci devine un strigăt de protest realist al acestor ființe cu psihologii deformate, ce se zbat să se mintuie de blestemul „labirintului”. Etienne este personajul cărui regizorul i-a atribuit cea mai mare parte dintre sensurile spectacolului său. El devine un psihopat al libertății, buimăcit în fața unor psihopați ai teroarei, (Justin), sau ai feminității devoratoare (Micaela). Prin repetarea obsesivă a unor fraze sau fragmente de fraze, prin supra-veghearea severă a vocilor actorilor și prin gradarea lor, de la șoaptă la strigăt, prin introducerea pantomimei, a euritmiei și prin exacerbară mișcării scenice, bine servit de o bandă sonoră (realizată de Mircea Octavian), regizorul compune o lume halucinantă și exasperată, în care simbolul labirintului se transmite senzorial.

Este certă ambiția lui Mihai Mănușițu, de a se situa pe terenul unui teatru de avangardă, un teatru care să-și descopere soluțiile de înnoire în sine, în istoria formelor de spectacol, dar mai cu seamă în elementul fundamental, care este actorul. Teatrul de avangardă, pe care îl caută Mănușițu, este un teatru al actorilor de avangardă. Frapează, în această reprezentație, neobișnuita utilizare a actorilor, aflați cu toții într-o frenezie a redescoperirii și a afirmării independenței artei lor, fie că este vorba



**Regizorul compune o lume halucinantă și exasperată...**

de Marcel Iureș (Etienne), de Melania Ursu (Micaela), de Tudorel Filimon (Justin), sau de oricare dintre ceilalți. Desigur, regizorul a avut nevoie — și, din ferice, a și găsit — de actori de un anume tip, ca profesionalism și ca mentalitate. Marcel Iureș, a cărui interpretare valoroasă se situează la confluența dintre pantomimă și euritmie, ridică tensiunea pînă aproape de insuportabil în scene ca aceea a autoflagelării; o semnalăm ca moment-cheie al spectacolului, și fiindcă demonstrează posibilități de expresie actoricească prea puțin explorate, care traduc semnificații ideologice. Dincolo de performanțele dinamice și vocale, Melania Ursu are capacitatea de adaptare la un stil de joc insolit, și compune, în consecință, o apariție stranie și dinamică, instrument și victimă ale acestui labirint al teroarei, imaginat de Arrabal. Într-un rol atent elaborat regizoral, un fel de divinitate extraterestră, ce ține sub amenințarea ei această lume, transformîndu-se „pe pămînt” într-un prestidigitator malefic, Tudorel Filimon se impune ca un actor cu însușiri remarcabile, pe terenul comicului straniu și grotesc. Strîns între indicațiile regizorale, Filimon își compune rolul dintr-o succesiune de măști imobile, de rictusuri etalate cu răceală, pentru a portretiza un maniac, plin de candori ipocrite și de vicii agresive, o ființă cu misterioase funcții represive. Nu ni s-a părut rezolvată prezența Judecătorului (Petre Băcioiu), situat de asemenea în registrul jocului straniu, dar lipsit de nuanțele și precizările necesare. Spectacolul nu este lipsit, totuși, de in-



coerențe, și o explicație s-ar putea găsi și în faptul că Mihai Măniuțiu n-a definitivat colaborarea cu Octavian Cosman. Costumele au semnificație, dar decorul e inexpressiv; în căutarea austerității, Octavian Cosman a sacrificat bogăția de sensuri a imaginii scenice propuse în text, lipsind montarea de o funcție vizuală importantă.

Mircea Ghițulescu

TEATRUL „ION CREANGĂ”

## VREMEA DRAGOSTEI

de V. Kataev

**Data premierei: 4 aprilie 1980.**

**Regia: CORNEL TODEA. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Versiunea românească: MIRCEA ȘEPTILICI și ADA PATRAȘCU.**

**Distribuția: NATALIA LEFESCU (Saronova); GABRIEL IENCEC (Saronov); ANCA ZAMFIRESCU (Sașa Soboliov); ANDRA TEODORESCU-ION (Ingrid Studd); SIBYLLA OARCEA (Ogorodnikova); FLORINA LUICAN (Alla-Sereda); MARIUS TOMA (Vasea); GHEORGHE VRINCEANU (Soboliov); MONICA ROMAN (Soboliov); VICTOR RADOVICI (Ikonnikov); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Pedro); TATIANA TEREBLECEA (O fată); ALEXANDRINA HALIC (Altă fată); DUMITRU ANGHEL (Bidineaeu).**

Apărută cu vreo 16 ani în urmă pe afișul brașovean, dispărută fără urmă, *Vremea dragostei* a fost relansată, recent, în premieră bucureșteană, de colectivul Teatrului „Creangă”. Prezentarea acestei comedii, minore în opera lui Kataev, e parcă dinadins destinată să ne semnaleze, încă odată, că orientarea unor teatre bucureștene în materie de repertoriu, inclusiv a Teatrului „Creangă”, e înrobătă prejudecăților, comodității și rutinei. Din nenumăratele piese bune, profunde, interesante, create în ultima vreme pentru tineret, în U.R.S.S. ca și în lumea întreagă de altminteri, din zestrea substanțială lăsată de Kataev însuși, și în care figurează excelente comedii satirice (cităm, la întâmplare, două, jucate cu un mare succes de casă și de prestigiu: *Roata în patru colțuri* și *O zi de odihnă*), pe afișul Teatrului „Creangă” nu a răzbit decât acest naiv și modest

exercițiu dramatic. Versiunea românească, vioaie, fidelă în general textului, datorată lui Mircea Șeptilici și Adei Pătrașcu, în care ne întâlnim cu un final prelucrat conform intențiilor și ideilor preconizate de autor, reprezintă o glumă scenică agreabilă, dar inconsistentă. Eterna temă a dragostei, pusă în pagină la modul lirico-moralizator, sună azi desuet; o soție, spune piesa, nu se poate câștiga prin tragere la sorți, pentru a dobîndi prin ea un pașaport și o plecare în Africa. O căsnicie se întemeiază pe dragoste adevărată și reciprocă și nu pe meschine interese de ordin material. Iată teza spre care ne invită Kataev, și Teatrul „Creangă”, pe undele sprințare ale comedioarei sale.

Spectacolul, conceput de Cornel Todea în spiritul vesel al textului, e gustat cu bunăvoință de cei dornici de destindere. Realmente inventivă, cu bun-gust și poante expresive, cu un personaj comic inventat de regizor („tovarășul Bidineaeu”, cel care lipește afișe nostime pe un paravan încărcat cu reclame amuzante), montarea se distinge prin jocul dezinvolt al actorilor. Cu o vioiciune condimentată de fantezie, interpretii, buni în majoritatea lor, supun criticii pe cei ce traficează sentimente. Am reținut, în mod deosebit, evoluția comică excelentă a lui Gabriel Iencec, în rolul unui tânăr chirurg, și compoziția admirabilă a Florinei Luican în Alla-Sereda. Prin mimică și atitudine, prin câteva interjecții pline de haz, Florina Luican a conferit acestui personaj episodic, o expresivitate seducătoare, autenticitate. Sibylla Oarcea cucerește sala prin aplomb și naturalețe. Anca Zamfirescu își impune eroina prin sinceritate și candoare. Apariții comice, colorate, convingătoare au realizat: Marius Toma, Andra Teodorescu, Răzvan Ștefănescu, Victor Radovici, Gheorghe Vrinceanu. A avut haz și pitoreasca compoziție-pantomimă a lui Dumitru Anghel, fiind, la dorința regizorului, de efect. Investind-o pe bunica Saronova cu autoritatea desuet-comică a tuturor bunicilor din lume, Natalia Lefescu a subliniat parcă mai apăsător filonul minor liric al piesei.

Observînd calitatea jocului actoresc și efortul de autodepășire al interpreților, ne-am zis că această echipă ar merita un destin repertorial mai fericit. O mai aplicată curiozitate intelectuală pentru scrieri contemporane despre și pentru tineret, opțiuni mai substanțiale legate de preocupările majore, politice, sociale, morale ale momentului actual, într-un cuvînt, sporirea valorică a afișului. Ceea ce ar oferi șanse mai mari de afirmare acestui colectiv, prea mult cantonat în mediocritate.

Valeria Ducea

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN ȚIRGU MUREȘ

## ■ SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN

de D. Solomon

**Data premierei : 16 decembrie 1979.**

**Regia : DAN ALECSANDRESCU.**  
**Scenografia : CARMEN RASOV-**  
**SZKY și GHEORGE RASOVSZKY.**

**Distribuția : ION FISCUTEANU**  
**(Al) ; AUREL ȘTEFĂNESCU (Filip) ;**  
**ȘTEFAN MOISESCU (Osman) ; DO-**  
**RINA PĂUNESCU (Cela) ; MARI-**  
**NELA POPESCU (Ema).**

Destul de des jucată și comentată, piesa lui Dumitru Solomon (nu una dintre cele mai bune din dramaturgia sa) conține — dincolo de realitatea importantă a dezbaterii etice — o ușoară doză de badi-nerie, un ton de conversație destinsă, care acoperă uneori linia mai gravă a problematicei din text. Probabil că tocmai acest aer intim — nu intimist! — pe care-l are pe alocuri discuția l-a determinat pe regizorul Dan Alecsandrescu să aleagă, pentru montarea sa, sala mică, de „studio“, a Teatrului Național din Țirgu Mureș, sală — e drept — ideală

pentru un spectacol „de cameră“ (dar nu numai pentru astfel de spectacole, căci — să nu uităm — „studio“ înseamnă cu mult mai mult). În consecință, *Scenele...* sale au cîștigat în dezinvoltură, au devenit „agreabile“, comunicarea cu publicul a fost caldă și apropiată (literalmente), învecinată însă, de data aceasta, de un mod mai mult „intimist“, decît intim. S-a pierdut astfel ceva din ponderea disputei morale, s-a tocit agresivitatea replicii, s-a înmuiat asprimea, cu valoare exemplară, pe care o implică filozofia de viață a „bădăranului“ (des-cins, cum s-a mai observat, din „mizantropul“ lui Molière). Așa s-a ajuns la un spectacol alert și plăcut — datorat, în primul rînd, jocului actorilor și umorului scenografic (Carmen și Gheorghe Rasovszky) —, dar ilustrativ, fără miză, o simplă relatare a pățaniei unui critic dramatic, persecutat de un director din alimentația publică. Mai exactă în înțelegerea spiritului textului a fost Marinela Popescu, în interpretarea căreia puritatea, inocența Emei nu excludeau deloc — ba chiar dimpotrivă — fermitatea caracterologică. Ion Fiscuteanu (Al), deși în rolul principal, a „secondat-o“ doar, pîrînd că și-a uitat creațiile „furioase“ de altădată. Masiv și important, Ștefan Moisescu (Osman) profesa un comic bine dozat în economia montării, dar poate prea mult de caricatură. După o primă parte oarecare, în care mai mult „afecta“ decît „trăia“ afectarea discutabilă a eroinei sale, Dorina Păunescu (Cela) s-a revanșat în final cu o ieșire din scenă memorabilă, în care nuanța în tăcere, inteligent și emoționant, deruta, nostalgia, împotrivirea și tristețea personajului său. Mi s-a părut stingaci și ne-definit psihologic, Aurel Ștefănescu, în Filip.

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

(Continuare de la p.35)

Teatrul „Nottara“ a în-scris în repertoriul său piesa *Echinox* de Leonida Teodorescu. Regia o va sem-na Olimpia Arghir, iar scenografia, Tudor Ghi-meș. ● La secția de critică a A.T.M. au fost organizate dezbateri pe marginea spectacolelor pre-zentate în Capitală de Tea-

trul Național din Țirgu Mureș și de Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani. ● Revista „Ramuri“ din 15 mai 1980 publică, printre altele, interesante opinii ale regizorului Alexa Visarion, consemnate de Florica Ichim. În același număr, citim cu plăcere versuri de Adrian Dohotaru, fren-etichul reporter, blindul

cronicar dramatic al rev-istei „Flacăra“, căruia rev-ista noastră i-a publicat în numărul trecut o piesă. ● Dacă treceți, în aceas-tă vară, prin pitoreasca stațiune Mamaia, nu ezi-tați să consumați, la res-taurantele de aici, delicioa-sa fasole bătută cu ustu-roii „Rapsodia“. Serios! ● (Continuare la p. 44).