

# CRONICA DRAMATICA

Punct și de la capăt, cu literă mare

**A**ceste rinduri, care prefațează capitolul de cronică teatrală, sînt, de astă data, o postfață a stagiunii. Din unghiul de vedere al acestui capitol, firește. Ce a fost, ce a încercat să fie prefața cronicii dramatice? Nimic altceva, nimic mai mult, decît sinteza opiniilor exprimate în capitolul, fundamental pentru revista noastră, al cronicii teatrale, fișa de control, dacă vreți, foaia de temperatură a momentului. Număr de număr, încercăm să oferim o imagine cuprinzătoare a vieții teatrale. Număr de număr, încercăm, pe cît ne stă în puteri, să generalizăm, să sintetizăm, să teoretizăm fenomenul acesta amplu, divers, care este teatrul românesc contemporan, parte componentă a existenței noastre spirituale, a conștiinței noastre. Temelia a tot ceea ce încercăm noi să edificăm, în paginile revistei, o constituie cronică teatrală, imagine concretă a vieții teatrale.

Dacă nu am reușit să obținem de fiecare dată o imagine exactă, e vina noastră, de bună seamă. Așa cum regretăm faptul că nu sîntem în măsură să oferim o imagine atotcuprinzătoare, din care să nu lipsească atîtea spectacole care au rămas nerecenzate, din care să nu lipsească spectacolele în reluare, din care să nu lipsească spectacolele în deplasare sau turneu, de pildă. N-am reușit întotdeauna. Din păcate, nu putem fi pretutindeni. Dar, ne-am străduit — și avem orgoliul să spunem că am și reușit, mai mult decît în alți ani! — să fim prezenți acolo unde s-a născut o nouă piesă românească; acolo unde o piesă de valoare universală venea să îmbogățească repertoriul; acolo unde se anunța un spectacol important, care ar fi putut să lanseze sau să confirme un dramaturg, un regizor, un actor, un scenograf; acolo unde se făceau abia simțite primele semne ale unui reviriment pentru o trupă; în sfîrșit, acolo unde starea de lincezeală, de pasivitate declanșa semnalul de alertă.

Așadar, am încercat să fim cît mai prezenți, în punctele cele mai fierbinți ale vieții noastre teatrale; și cît mai legați de realitatea concretă; și cît mai apropiați de adevăr; și cît mai obiectivi, atît cît e omenește posibil.

Opinia fiecărei cronici a aparținut, fără excepție, semnăturii așternute sub ea. În formularea opiniei privind întreaga viață teatrală, însă, revista se străduiește să se prezinte în fața cititorilor organic integrată unui program politic-cultural ferm, așa cum a fost el elaborat, cu limpezime și rigoare, de partidul nostru.

Pe baza și în lumina acestui program ideologic, care vede în teatru un instrument eficace de transformare a omului, constructor al comunismului, de formare a conștiinței socialiste înaintate, am cerut, cerem și vom cere teatrelor mereu mai mult.

Pornind de la acest comandament ideologic, am crezut și credem că este de datoria noastră să fim exigenți.

Să ne înțelegem: exigenți, nu circotași, nu acriți, nu căutători de noduri în papură, nu neguroși, nu pesimiști.

În lumina acestor exigențe, stagiunea aceasta, căreia îi punem punct acum, nu ne-a satisfăcut pe deplin.

Au existat momente fierbinți, de vîrf, dar și lungi perioade de somnolență. S-au născut piese valoroase, interesante, dar și un cortegiu de piesuțe mediocre, fără mesaj, fără vibrație artistică.

Au fost spectacole strălucite, adevărate evenimente ale stagiunii, dar și destule, prea destule reprezentări mediocre sau submediocre, fără vlagă artistică.

S-au impus valori regizorale noi, s-au confirmat speranțe, dar, în general, regizorii noștri — și, în primul rînd, cei pe care-i socotim în prima linie — ne-au rămas datori.

S-a dovedit încă o dată că avem actori extrem de valoroși, foarte înzestrați, dar nu putem consemna decît foarte puține creații cu adevărat memorabile. Imprejurări care au favorizat confruntările de forțe și ambiții artistice (festivalurile, colocviile, alte reuniuni teatrale înscrise sub semnul Festivalului național „Cîntarea României”) au pus în evidență valoarea ridicată a unor piese, a unor regizori, actori, scenografi. Ne-am bucurat pentru fiecare realizare excepțională și ne-am grăbit să o consemnăm, să o semnalăm opiniei publice. Dar, am uitat, se pare, un lucru esențial: că excepția ar trebui să fie regulă, că avem toate datele, toate condițiile, toate libertățile, pentru ca excepția să devină regulă; că nu depinde decît de creatorii înșiși, de talentul lor, de rivna lor, de ambiția lor artistică, să transforme momentul excepțional în fenomen de durată, în stare normală.

Etapela se înlanțuie, se condiționează reciproc, dialectic. Cum se pot impune personalitățile atît de generos înzestrate ale actorilor noștri, în absența rolurilor mari, importante? Ce roluri au avut de jucat, în această stagiune, binii și foarte binii noștri actori? Deplinem, cu îndreptățire, eclipsa unor regizori de primă mărime. Dar, cum se pot ei afirma plenar, dacă multe piese pe care și le aleg (sau, pe care le acceptă!) sînt minore, nesemnificative?

Fără toate acestea, nu putem avea o stagiune bogată, strălucitoare. Dar, toate acestea sînt determinate de existența unui program repertorial ferm, al fiecărui teatru.

Necvoia de program, iată prima exigență a vieții noastre teatrale. Programul, repertoriul gîndit politic și civic, inteligent și ferm, în toate componentele sale, iată condiția fără de care nimic nu se poate realiza. Stagiunea care s-a încheiat arată că tocmai absența programului a generat în unele teatre slăbiciunile care s-au făcut simțite, și care au fost semnalate în toate imprejurările. Dar programul, unde se naște, cine îl elaborează? Critica teatrală? Forurile locale? Direcția de specialitate din C.C.E.S.? Oricare dintre factorii aceștia, în ordinea importanței lor, în măsură mai mare sau mai mică, cu putere de influență mai însemnată sau mai puțin însemnată, poate doar contribui, prin opinii, sugestii, corecții, la îmbunătățirea programului.

Programul, însă, actul dintii, fundamental, determinant, al creației artistice, se naște în teatru, prin strădania și din capacitatea fiecărui colectiv, fiecărui organism de conducere în parte. Programul reprezintă examenul de capacitate și competență al colectivului însuși, începînd cu secretarul literar și sfîrșind cu directorul, și nici o perspectivă creatoare nu se poate întrezări, în afara unui program repertorial ferm, al fiecărui teatru. Iată motivele pentru care, punînd punct acestei stagiuni, o vom lua din toamnă de la capăt, cu literă mare, cerîndu-l cu exigență teatrelor, înainte de toate, un program ferm, cheazășie a întregii lor activități.

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL GIULEȘTI

### ECHIPA DE ZGOMOTE

de Fănuș Neagu

Data premierei: 28 mai 1980.

Regia: ALEXA VISARION. Scenografia: DANIELA CODARCEA.

Distribuția: MIRCEA ALBULESCU (Nil); ION VILCU (Mușat); DORINA LAZĂR (Maria); GELU NIȚU (Alexandru); JEANINE STARACHE (Gianina); IRINA MAZANITIS (Femeia cu evantaie); FLORIN ZAMFIRESCU (Inginerul de sunet).

Se știe că, în teatru — e drept, nu în fiecare zi — se petrec și minuni, dacă prin minune înțelegem uimitoarele țîșniri la suprafață ale unor nume necunoscute ori neașteptatele reactualizări ale scriitorilor deja intrați în istoria literaturii.

Cu Fănuș Neagu s-a petrecut, în acest anotimp, o astfel de unică întîmplare, care ține, desigur, și de sociologia succesului: nu piesa *Scoica de lemn* (cu care remarcabilul prozator a debutat pe scenă în urmă cu doi ani) a fost cea care a răscolît imaginația criticilor și conștiința culturală a momentului, ci *Echipa de zgomote*, cea de-a doua reprezentare teatrală a unui text semnat de autorul *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe*.

Spuneam cîndva că teatrul este arta cu gura cea mai mare. Sînt obligat să-mi repet afirmația. Poate că nu poezia a concentrat brusc interesul marelui public în

jurul lui Marin Sorescu, ci, mai degrabă, dramaturgia lui. Se pare, de asemenea, că nici proza lui Fănuș Neagu n-a stîrnit o — să zicem — asemenea stare de exclamații ca această *Echipă de zgomote*, adusă în atenția imediată de Teatrul Giulești. Este cazul să evidențiem aici meritele pe care le au unele teatre, de la noi sau de aiurea, de a pune în circuit opere închise în tăcere și cu tăcere (nu avem în vedere neapărat opoziția cu termenul *zgomot*), și, prin acestea, întregul sistem, întregul univers al creației unor scriitori. Pentru că, dacă *Echipa de zgomote* a fost într-un fel *calul troian* prin care Fănuș Neagu s-a rearătat ca o flăcără nouă în cetatea culturală, obligîndu-i pe semenii să-l scruteze în adîncimile lui de creator, tot *Echipa de zgomote* ne impune acum tuturor să recitim scrierile acestui brăilean îmbrăcat în metafore, să privim adică spre armata aheilor care de zece ani asediau Troia. Într-adevăr, Editura „Cartea românească” a publicat, într-un format de buzunar, textul *Echipei de zgomote*, în urmă cu zece ani. Încă de pe atunci piesa s-a bucurat de exegezele unor critici importanți, ceea ce înseamnă că ea nu a trecut chiar neobservată. Nicolae Balotă, în „România literară” din 8 aprilie 1971, se grăbea să sublinieze că ideea dramatică este ingenioasă, că „bizonul” este o făptură care face parte din mitologia proprie lui Fănuș Neagu, că ficțiunea sa dramatică aparține, în mod evident, spațiului exploatat de prozator : „a dramatiza miturile cimpiei, fascinantă întreprindere ce-și poate găsi realizarea doar într-o specie de mister modern”.

Dacă Nicolae Balotă socotea *Echipa de zgomote* un „mister modern”, după reprezentare, textul a fost comentat în felurite registre axiologice prin atitudini critice pe care voi încerca în altă parte să le discut. În limitele acestei critici dramatice, trebuie mai întîi să reamintesc cititorului că unul este textul publicat în volum, și altul cel reprezentat pe scena Teatrului Giulești (fapt care impune de la bun început o analiză diferită a celor două partituri). Nu este vorba de tăieturile de rigoare, cu care ne-am obișnuit atît de mult încît ne-ar părea chiar absurd să vedem un text reprezentat *ad litteram*. Ba, de ce să nu fim sinceri, chiar suspect ! Este vorba de faptul că acțiunea nu se mai petrece în România, ci undeva într-un studio cinematografic din străinătate. Ioana, nora lui Mușat, în textul reprezentat devine Gianina (poate chiar cu doi n), pentru că, nu-i așa, acțiunea se petrece în străinătate, și e firesc ca nora să fie eventual italiancă. Varianta scenică face ca unele replici să fie realmente obscure, de pildă, fratele lui Mușat se întoarce acasă, în România, în textul ti-

părit, în timp ce, în textul reprezentat, se întoarce din străinătate la familia lui, aflată tot în străinătate. Astfel încît sensurile se incilcesc în momentul în care personajul Maria spune : „Trăiești în casa lui Mușat. Respectă-l !”, iar Nil îi răspunde : „Am dreptul și eu măcar la o odaie... și să nu-și permită familia fratelui meu să mă trateze ca pe un vagabond fără căpătii !”.

Pentru spectatorii care s-au întrebat de ce va fi avînd Nil dreptul la o odaie, în virtutea cărui cod civil, ne facem o datorie precizînd că, în textul tipărit, Nil îi răspunde Mariei mai întîi cu următoarea replică : „În casa tatălui meu ?” Așadar, Nil avea dreptul la odaia reclamată, întrucît casa în care venise nu era numai a lui Mușat. Am dat acest exemplu, și am putea adăuga multe altele, dar deja „regulamentul” nepotrivirilor dintre textul tipărit și cel reprezentat este divulgat.

În legătură cu textul nemodificat — în care, de pildă, vinzătoarea de evantaie nu este un personaj chiar atît de *lipit* cum ne-a apărut pe scenă (din punct de vedere semantic și chiar vizual ! ) —, vreau să subliniez că „greutatea” lui nu stă atît în schema mitului sacrificiului sau în chipul personajelor care apar, ci, într-un plan de profunzime a scrierii, în moralitatea personajelor care nu apar, în așa-zisele absențe care dau simbolurilor (din păcate, anulate de reprezentația teatrală) o valoare mesianică și inedită. Personajul principal al *Echipei de zgomote* nu este nici Nil, nici Mușat : el este *Monica-Sofia*, în primul rînd : sau este *bătrînul Bizon*, în al doilea rînd. Un alt personaj absent care nu poate fi ignorat pentru că are un rost anume în schelăria piesei este soful vinzătoarei de evantaie, un ciudat fotograf care rămîne numai jumătate de noapte acasă și atunci picează, de față cu soția lui, trei maci roșii pe perete. Pe urmă pleacă și răscolește ca un nebuln toate parcurile orașelor. Despre acesta, aflăm de la Mușat că, de fapt, desenează macii pentru Monica-Sofia, femeia cu suflet neînțeles, care a dispărut, care s-a topit ca un vis, acea Monica-Sofia care fugea noaptea în Parcul Libertății să se scalde într-o anume fîtină. „El — ne informează Mușat — pe Monica-Sofia o caută. Nu știe că ea nu mai e nicăieri... Nu, Monica-Sofia n-a fost amanta lui. A văzut-o goală. atît... Era fotograf în Parcul Libertății. Noaptea dormea lîngă fîtină...”

Căutarea aceasta desperată a imaginii Monicăi-Sofia, ca și cum ea ar fi fost oxigenul necesar respirației, domină textul tipărit. Monica-Sofia este invocată în aproape toate scenele de Mușat, de Nil, de Maria și de Alexandru. Este o stare de neliniște care nu apare deloc în textul reprezentat, unde, cum am arătat, acele personaje-absențe lipsesc de-a binelea.

Am dori să să relevăm, apropos de numele celei căutate, o anume obsesie a scriitorului, însăilată cu meșteșug în replici: *obsesia semnificației numelor*. Sofia, numele unui celebru monument al arhitecturii bizantine, nume pe care grecii, cu mult înainte de zidirea edificiului, îl foloseau pentru a desemna înțelepciunea, poate sugera sensuri proprii unor doctrine premedievale, traversate discret prin mitologia cu parfum de Bărăgan autohton a lui Fănuș Neagu. Sigur că înțelepciunea merită să fie privită (mai ales goală) și căutată (mai ales în Parcul Libertății). Sigur că încercarea de a o fotografia (dacă nu o poți îmbrățișa) nu poate fi privită cu dispreț.

Mușat, fratele lui Nil, vede în semnificația numelui necesitatea de a marca evenimentele: „Sint pentru principiul că omul trebuie să-și aranjeze numele în funcție de evenimente. Eu, cind sint fericit, aș vrea ca toată lumea să-mi spună George”. Cind este nefericit, Mușat doarește să i se spună Isus Corbul. Nil, cel care plecase în America și se întorsese doar de o săptămână acasă, la „ai lui”, acei „ai lui” care îi vor privi, ca pe o eliberare a lor, moartea, sacrificiul său lăsându-le netulburată liniștea de unelte vii, acest Nil este conștient și el de degradarea sa, a familiei sale — urmașă a bizonilor — a propriului său nume: „Am un nume de fluviu și sint doar un biet scuipat”. Tot el îi deslușește soției lui Mușat (care se numește Maria) o semnificație mitică primordială: „Maria înseamnă durere... (pentru că) nu Isus a purtat cel dintîi coroana de spini...”

Nil acționează sub semnul voinței de a determina micul grup — ultimele vîltoare ale Bizonului — să conștientizeze. Proceul de conștientizare a început cu însuși Nil, probabil din clipa cind și-a dat seama de faptul că, practic, nu-și merită nici numele. Imaginea scuipatului lingă un fluviu gigant, care, revîrsindu-se, poate acoperi teritorii imense, are o intenție precisă: permanenta autoflagelare. Înțelegem astfel de ce și personajul Alexandru este o biată caricatură a propriului său nume, faptele lui neavînd nici o legătură cu semnificația compusului Alexos și Andros (bărbatul care apără pe oameni), sau, eventual, cu faima celebrului rege macedonian. Nu trebuie să trecem cu vederea, cind e vorba de textul lui Fănuș Neagu, că *mușat* însemna frumos în limba veche românească. Personajul cu acest nume din *Echipa de zgomote* este însă o stirpătură sufletească, incapabilă de demnitatea (cu rezonanță în istorie) a acestui nume al dinastiei Mușatinilor.

Fără îndoială că mesajul *Echipei de zgomote* (atît de biciuit pentru decăderea, din noblețea sa de stirpe, a individului) nu îl lasă pe cititor într-o apo-



„Echipa de zgomote” la Teatrul Giulești — unul dintre succesele importante ale stagiunii

rie; el este un strigăt împotriva reificării, a înstrăinării omului de esența sa umană, îndeamnă la protest și acțiune împotriva dezumanizării ființei sociale și a subordonării ei față de lumea raporturilor materiale, fenomen atît de limpede definit de Marx. Trebuie să amintim aici că problematica influenței tehnicii asupra valorilor umane nu este, chiar în literatura dramatică, o noutate. *Robot Universal* *Robot*, de pildă, a fost scrisă — bineînțeles, într-o altă cheie, a meditației — de Karel Capek între cele două războaie mondiale. Textul lui Fănuș Neagu nu vizează însă structura unui anumit tip de societate, fondul ei politic, ci viciul inevitabil și — cum spun ecologii — fundamental al societății industriale moderne în genere: stressarea naturii umane de către tehnică. Tema abordată de scriitorul român este actuală în toate țările dezvoltate ale lumii în care, fără nici un spontan decret special, tehnica tinde să devină autonomă, iar omul, covîrșit de puterile ei aproape nelimitate, riscă să îi devină obiect.

Meritele lui Alexa Visarion (și ne-ar plăcea să aflăm cindva că Alexos înseamnă și *cel care apără textele bune!*) nu sînt neglijabile. Acest regizor care (ne-a dovedit-o) are gustul și curajul erorii (or, eroarea are o funcție specială în cunoaștere), deci cu atît mai mult al valorii, a plasticizat, acolo unde materialul folosit i-a permis-o, portretele în degradare și degradate, revolta neputincioasă a „incopitaților”, a acestor fiinte reduse la starea de anexe ale mașinii. Dar spectacolul nu reușește să pună în lumină și faptul că în piesa lui Fănuș Neagu, pe



un alt plan, avem de-a face cu un fel de tentativă de terapeutică spirituală, pe care o vom numi *proces de imbizonare* (tentativă care nu reușește și este plătită cu viața), opusă *procesului de rinocerizare* semnalat de Eugen Ionescu. Nil, reintors acasă, își agresează rudele cu mitul bizonului, al omului stăpîn pe sine, pe viața și pe destinul său, mitul bătrînului bizon, cel care „putea să te închidă într-o vorbă, să te așeze în ea, și tu să dai din picioare de bucurie sau să te tirăști asudat și să cauți să ieși de sub zăvor”. Aceste cuvinte par oarecum definitorii pentru mitul bizonului, și pentru procesul de „imbizonare” pe care Fănuș Neagu ni le propune drept concepte necesare discuției despre frumos și viață. Urmașii bătrînului Bizon realizează în studio un fals fonic, un joc terț al vieții reale, jocul secund fiind filmul artistic în culori cu cai sălbatici în galop... Mi se pare că jocul terț rămîne un aspect al textului pe care regizorul n-a știut să-l speculeze îndeajuns în spectacol. Renunțînd la regia scriitorului (binecunoscutele indicații dintre paranteze ale oricărui text de teatru), Alexa Visarion a eliminat din spectacolul semnat de el tocmai imaginea filmului la care se lucra, adică tocmai izvorul conflictului filozofic, cîntînd probabil pe posibilitatea ca publicul să fie dinainte inițiat în legătură cu semnificațiile simbolice ale meseriei de „zgomotist”, și limitînd scrierea la surdul și neputinciosul conflict din studio.

Trupa a fost aproape remarcabilă. În primul plan au dominat, cu autoritatea talentului, Ion Vilcu (Mușat) și Mircea Albulescu (Nil). Dorina Lazăr, după opinia noastră, a fost în mod eronat distribuită în rolul Mariei (iată unde poate duce uneori deliciul erorii!), în orice caz, n-a înțeles nici piesa, nici personajul încredințat. Gelu Nițu, bărbat frumos, n-a prea reușit să devină un june-stîrpirură. Irina Mazanitis este poate și ea de vină că în spectacol nu s-a înțeles nimic despre soțul vînzătoarei de evantaie și despre macii pictați noaptea, apotropaic, pentru apărarea nevăzutei și dispărutei Monica-Sofia. Jeanine Stavarache, pentru prima dată, mi se pare, a dezamăgit.

Ce putem spune despre Florin Zamfirescu, care, ne informează caietul-program, a interpretat rolul inginerului de sunet (personaj inexistent în distribuția din pagina de gardă a textului tipărit), cită vreme replicile lui îl reprezentau pe marele anonim social, iar noi ar fi trebuit să ne sucim gîtul pentru a-l vedea într-una dintre lojele diametral opuse scenei?

Dacă scenografia Danielei Codarcea este vinovată de scoaterea de pe scenă a filmului în culori cu cai alergînd și cu alaiuri spre mănăstiri în timp ce se aude toaca, regretăm această întîmplătoare lipsă

de inspirație.

În ciuda infidelităților față de textul tipărit, Teatrul Giulești a smuls, cu *Echipa de zgomote*, unul dintre succesele importante ale stagiunii; datorită acestei instituții, cu program și — în ultima vreme — valoare de Teatru Național, opera scriitorului Fănuș Neagu va fi repusă în discuție în întregime.

**Paul TUTUNGIU**

**TEATRUL DE NORD DIN SATU  
MARE — SECȚIA ROMÂNĂ**

## **SOARELE DE ANDEZIT**

**de Emil Poenaru**

**și Mihai Raicu**

**Data premierei: 26 iunie 1980.**

**Regia: MIHAI RAICU. Decorul: KEMENY ARPAD. Costumele: FLORENTINA DRAGULIN.**

**Distribuția: CAZIMIR TANASE (Duras); LAURENȚIU LAZAR (Phrynikos); ION TIFOR (Vezina); DAMIAN OANCEA (Decebal); CONSTANTIN DUMITRA (Aulucentos); CAROL ERDÖS (Rcnillo); CONSTANTIN MIRON (Darzala); ȘTEFAN MIREA (Darzala-fiul); MARCEL MIREA (Dio Chrysostomul); TOEA BADIU (Bonzes); FLORICA POP (Aiza); ORTANSA STĂNESCU (Ziais); LERIDA BUCHOLTZER (Guocleta); RADU SAS (Solul roman); FLORIN MIRON (Cornelius Fuscus); CORNEL FRIMU (Galba Publius); GEORGE ALBU (Ofișerul dac).**

Scrisă cu 15 ani în urmă și jucată la vremea respectivă de Teatrul din Brașov, piesa lui Emil Poenaru și Mihai Raicu — cu care Teatrul de Nord din Satu Mare omagiază 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent — este o evocare emoționantă a epocii lui Decebal, a consolidării și apogeeului regatului său, moment ce coincide cu victoria în primul război contra Romei, al cărei împărat era Domițian. Îmbinînd documentarea (nu doar în ce privește faptul istoric respectiv, ci, în general, contextul de epocă, problematica raporturilor dintre spiritualitatea dacică și lumea romană), cu ficțiunea, născută și ea din plămăda reconstituirii istorice,



**O expresie densă și limpede, soluții regizorale inspirate...**

*Soarele de andezit* este o piesă bine scrisă, cu evidente virtuți dramaturgice, evitând declarativismul (atât de frecvent în multe dintre scrierile de inspirație istorică), în care nedismulate intenții educative sînt transfigurate artistic. Decebal intruchipează ideea de apărare a ființei unui popor și a unei țări împotriva tendințelor expansioniste ale puternicului vecin; el este mandatarul unei colectivități conștiente de valoarea spiritualității sale, din a cărei păstrare și-a făcut scopul existenței. Decebal nu-și asumă prerogative dincolo de nevoile de apărare a țării, respinge orice tentație de mărire sau de folosire a puterii în scopuri personale. Singurul lui orgoliu este acela de a-și conduce poporul la victorie. Vanitos, în sensul exact al cuvîntului, avid de putere, egolatu și perfid este concurentul său la tronul Daciei, Aulucentos, dispus la trădare, la pactizare cu dușmanul, numai pentru a-și realiza ambițiile. Demonstrația piesei este că puterea unei țări, idealul spre care trebuie să tindă, este comuniunea dintre mase și conducător, echilibrul firesc dintre supunere și autoritate. Victoriile dacilor sînt rodul acestei armonizări de interese, al eliberării de egoism și al slujirii fără preget a scopului comun.

Cum spuneam, *Soarele de andezit* este una dintre acele piese istorice care știu să evite verbozitatea. Chiar dacă este grevată de unele reminiscențe ale dramei romantice (personajele feminine sînt excesiv idealizate, priceperea și apetitul lor pentru război întrec pe acelea ale bărbaților, lupta pentru putere, în care sînt implicați Decebal și Aulucentos, devine la un moment dat un tipic conflict de palat etc.) sau de stîngăcii în introducerea unor personaje, mai ales dintre cele episodice, scrierea e meritorie prin conținutul de idei și prin virtuțile scenice. Această ultimă calitate se datorează, probabil, și experienței de teatru a unuia dintre cei doi autori, Mihai Raicu, căruia îi aparține, dealtfel, și direcția de scenă.

O expresie densă și limpede, cu momente de tensiune dramatică bine decupate, soluții regizorale inspirate pentru exprimarea metaforică a faptului istoric — iată principalele atu-uri ale acestui spectacol, ce se numără printre cele mai bine realizate, în ultima vreme, pe scena din Satu Mare. O componentă esențială o reprezintă scenografia lui Kemény Árpád; doar aducerea în scenă a mesei tăcerii pare ostentativă. Nu subscriem nici la costumele create de Florentina Drăgulin, cu trimiteri la alte epoci istorice și lipsite de unitate stilistică.

Echipa de actori ne oferă o revelație, pe Damian Oancea, interpretul lui Decebal, foarte sigur în joc, receptiv la idee, la fel de firesc în registrul liric ca și în cel dramatic. La fel de bun, tînărul Laurențiu Lazăr — actor modern, concis, refractar oricărui teatralism. La rîndul său, Ortansa Stănescu a recuperat handicapul unui personaj cam artificial (Ziais, sora lui Decebal). Contribuții notabile au mai avut Ion Tifor, Carol Erdős, Constantin Miron, Ștefan Mirea, Marcel Mirea, Florin Miron și — nu în ultimul rînd — Florica Pop, a cărei sensibilitate scenică am mai avut ocazia să o remarcăm. Jocul lui Cazimir Tănase (Duras) ni s-a părut ezitant, neconvins și, ca atare, neconvingător, iar Constantin Dumitra (Aulucentos) contrariază prin teatralism desuet și prin inaderență la personaj.

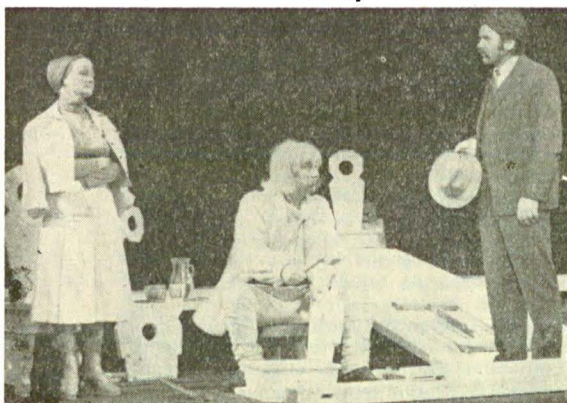
**Dumitru CHIRILĂ**

## CASA NOASTRĂ

de George Genoiu

Data premierei : 19 iunie 1980.  
Regia : GHEORGHE JORA. Scenografia : CONSTANTIN MOLOCEA.

Distribuția : DORU BUZEA (Vlad) ; ELENA LIGI (Sabina) ; BORIS PEREVOZNIC (Pantelimon) ; ANGELA LUCHIAN, FLORIȚA RUSU (Veturia) ; TEODOR DRĂDESCU (Pântălău) ; ION PLAIEȘANU (Luca) ; SILVIA BRĂDESCU (Felicia) ; ȘTEFAN PANA (Toma) ; VALERIAN RĂCILA (Petru) ; MIHAI PAUNESCU (Șerban) ; TOMA VASILE (Radu).



Un spectacol corect, agreabil, cu relații clare între personaje..

În principiu, teatrele noastre deschid stagiunea cu o piesă originală: teatrul din Botoșani a găsit că e bine s-o și închidă astfel, prezentînd în premieră absolută *Casa noastră* de George Genoiu, o lucrare de actualitate, inspirată dintr-o zonă tematică — viața satului — încă prea puțin frecventată de dramaturgi, în ciuda faptului că e supusă celor mai dramatice prefaceri socio-spirituale. Microuniversul sondat de dramaturg este familia țărănească, asupra căreia viața modernă — tumultuoasă, acaparantă —

acionează profund, cuprînzîndu-i temeiurile tradiționale. Conștient de ceea ce se petrece, croul principal, bătrînul Vlad, trăiește drama fără lamentații, cu un fel de înțelepciune specific țărănească, suferînd nemărturisit; doar uneori îi scapă cite o vorbă care-i trădează durerea: „Nu v-am simțit, mă, la temelia casei noastre”, le spune el fiilor săi, adunați cu greu de prin lume, la inaugurarea casei noi, ridicată cu mina lui. Efortul bătrînului de a păstra unitatea familiei și integritatea morală a copiilor, de a-i ajuta pe aceștia să descopere, în condițiile vieții moderne, valorile perene pe care să se sprijine — reprezintă însăși pledoaria dramaturgului.

Construcția casei noi este un simbol: satul românesc, cu valorile lui milenare, rămîne un spațiu al sănătății morale. E nevoie însă ca aceste valori să fie apărute, cultivate, transmise mereu celor care vin. Ele trebuie mai ales împletite durabil cu spiritul nou, al contemporaneității. În această capacitate de integrare în noile valori, sau de osmoză a acestora cu spiritualitatea tradițională stă secretul dăinuirii, al păstrării identității și specificității satului românesc.

Piesa lui Genoiu urmărește și reușește să convingă de adevărul unor asemenea idei, și o face într-o modalitate artistică pe cît de simplă, pe atît de pătrunzătoare. Personaje și conflicte obișnuite, evoluînd firesc spre puncte culminante și, apoi, spre deznodămînte logice înscriu lucrarea în zona unei bune literaturi dramatice tradiționale.

Ceea ce nu mi-a plăcut în lucrarea lui George Genoiu e încercarea de a surprinde *toate* aspectele vieții satului, de spre care se vorbește prin gazete în mod curent; alunecarea de la subiect diluează drama.

Regizorul Gheorghe Jora a urmat cu fidelitate liniile piesei, reliefind atît valorile, cît și defectele ei. Spectacolul semnat de el e corect, cu destule momente agreabile și cu relații clare între personaje. Doar în ilustrația muzicală regizorul a exagerat, punînd o muzică de difuzor care dă unor scene aspect de petrecere cu lăutari. Las la o parte faptul că toată muzica e ardelenască, deși spectacolul se joacă în inima Moldovei.

Tot regiei îi reproșăm și anumite căderi de ritm.

Scenografia lui Constantin Molocea e dinamică, activă, contribuie la reliefaarea ideii principale a piesei, și regizorul a folosit-o cu iscusință. Am simțit totuși o anumită răceală în albul dominant al lemnului crud și ne-am așteptat ca, pe măsură ce familia înaintează spre refacerea unității, interiorul casei să se „încălzească”. Nu s-a întîmplat însă așa, din păcate.

Interpreții evoluează cu convingere. În rolul principal, Doru Buzea realizează un portret de bătrîn înțelept, pătruns de sensul prefacerilor prin care trece satul. Actorul a înțeles că eroul său este un punct de echilibru între trecut, prezent și viitor, și îl compune ca atare; în același timp, el este punct de echilibru în spectacol, jucînd ponderat, adunînd și desfăcînd cu abilitate firele acțiunii. E o compoziție onorabilă care ar cîștiga și mai multă forță dacă actorul și-ar supraveghea mai atent vorbirea (exagerat de regională), dacă nu s-ar legăna în voce (mai ales spre finalul spectacolului).

Din restul distribuției se cuvine să mai remarcăm jocul Angelei Luchian (pentru sinceritate) și al Silviei Brădescu (pentru pitorescul ponderat). Ceilalți interpreți se află la un nivel de corectitudine: Elena Igi (Sabina), Teodor Brădescu (Băntălău), Mihai Păunescu (Șerban), Toma Vasile (Radu), Valeriu Răcilă (Petru), Ștefan Pană (Toma), Ion Plășanu (Luca); doar Boris Perevoznic (Pantelimon) e exagerat de superficial.

Spectacolul suscită interes, unele momente sînt aplaudate la scenă deschisă.

**Ștefan OPREA**

## TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

# DUO AMORE

de M. R. Iacoban

**Data premierei : 13 iunie 1980.**  
**Regia : MIRCEA RADU IACOBAN.** Scenografia : GLORIA IOVAN.

**Distribuția : DOINA DELEANU (Ea); MARCEL FINCHELESCU (El); PUIU VASILIU (Clobanul șef); IOAN CHELARU (Păstorul adjunct).**

Iată că Naționalul ieșean dispune, acum, și de un Studio (proiect mai vechi, împotmolit însă, de mai multe ori, pe drum): o sală mică (așa cum stă bine unui Studio), cu scena în mijloc, și unde distanța (fizică) între actori și spectatori este practic anulată. Cît privește proiectele Studioului, ele apar formulate, în

programul de sală, după cum urmează: „debuturi în dramaturgie; noutăți de ultimă oră din dramaturgia universală contemporană; cenaclu de dramaturgie; experimentarea unor noi forme de spectacol; spectacole-lectură; exerciții profesionale pentru perfecționarea tehnicii scenice a actorilor; spațiu de desfășurare a unor acțiuni de cultură”. La toate acestea nu e, firește, nimic de adăugat, decît că se află aici „materia” pentru ani buni de activitate. Să sperăm că, prin strădanile tuturor, prin respectarea acelor principii ce stau la baza unui climat de sănătoasă emulație și reală efervescență artistică, mare parte (sau *măcar o parte*) dintre aceste deziderate vor deveni fapt împlinit.

Pînă una-alta, începutul a fost făcut, și a fost făcut de chiar actualul director al Teatrului, care mai înscrie pe certificatul de naștere al Studioului încă două semnături: în dreptul rubricilor *autor* și *regizor* (și dacă e să mai notăm o coincidență, să spunem că *Duo amore* vine la zece ani de la debutul în dramaturgie al lui Mircea Radu Iacoban, cu *Tango la Nisa*, jucată, atunci, pe scena „mare” a teatrului ieșean). S-a optat, deci, pentru o comedie, pentru un spectacol destins, deconectant, capabil să „cîștige” publicul, și mai ales publicul tînăr. Dramaturgul pornește de la o situație „clasicizată”: *El* e mai în vîrstă, om cu situație, cunoscut și influent în oraș; *Ea* e jună, mult mai jună ca el, fără situație (situația e *El*), cunoscută și, fără îndoială, birfită în oraș. *El* se străduie să-și mențină forma sportivă, are mașină, e echipat cu tot ce trebuie (aragaz, butelie, tranzistor etc.) pentru un picnic așa cum scrie la carte; *Ea* e echipată doar cu o pernuță, grație căreia *El* a crezut pînă acum că *Ea* e însărcinată. Și totuși, dramaturgul nu vizează o caricatură a acestui gen de mariajuri artificiale; dimpotrivă, el caută posibilitatea refacerii cuplului, a restabilirii lui, chiar dacă fusese inițial clădit (șubred) pe ipocrizie și minciună. Posibilitatea aceasta le e oferită de o situație în fond grotescă, prilej pentru dramaturg de a împinge șarja destul de departe. Că lucrurile se încheie cu bine, interesează mai puțin: important este că cei doi au avut parte, și încă din plin, de minutul lor de adevăr.

Pe această canava care începe convențional și continuă fantezist, Iacoban introduce replici de efect, se amuză de clișeele pe care personajele le introduc, nonșalant, în conversație. Dramaturgul are, o știm prea bine, capacitatea de a surprinde banalitățile vorbirii cotidiene, de a diagnostica precis ceea ce ține de conveniențe, rutină, poltronerie. „Relele” vizate de autor sînt ușor identificabile, titlul de umor ne care îl practică e, dealtfel, larg accesibil, iar piesa, în

totalitate, respiră un aer de neîncetată bună-dispoziție. Nu alta e tonalitatea reprezentăției, cu elementele de scenografie reduse la minimum, actorii neîmpiedicându-se de altceva, în mișcările lor, decât de cutiile goale de conserve ce sugerează — ironic — faptul că oamenii și-au făcut un obicei din a merge tot mai des „la iarbă verde”. Ea e Doina Deleanu, o tinărară actriță ce debutează promițător la Iași, într-un rol care cerea mult efort pentru a regăsi acea prospețime și acea autenticitate ce păreau, ținând cont de datele inițiale ale personajului, iremediabil compromise. El e Marcel Finchelescu, actor solicitat în cele mai diverse roluri, de care se achită, întotdeauna, cu exemplară conștiinciozitate. Puiu Vasiliu trăiește, cu convingere și chiar vibrație lirică, rolul de mai mică întindere al Cioabanului, în timp ce, în ipostază de „păstor adjunct”, Ioan Chelaru își face nestingherit „numărul”, stîrnind risul — sănătos — al spectatorilor.

**AI. CALINESCU**

TEATRUL DE STAT „VALEA  
JIULUI” DIN PETROȘANI

## PELÉ ȘI CAIL VERZI

de Mircea M. Ionescu

**Data premierei : 11 mai 1980.**

**Regia : FLORIN FATULESCU.**

**Scenografia : ȘTEFAN BARATH.**

**Distribuția : MIHAI CLITA (Directorul) ; DINU APETREI (Virtu) ; MIRUNA GHEȚU (Secretara) ; FLORIN PLAUR (Căpitanul echipei) ; MIRCEA PĂNIȘOARĂ (Zambila) ; VIRGIL FLONDA (Antrenorul) ; MIRELA CIOABĂ (Ingineră) ; FRANCISCA IONAȘCU (Postărița Cristinel) ; CORVIN ALEXE (Juniorul) ; ROSMARIN DELICA (Jucătorul I) ; ILIE ȘTEFAN (Jucătorul II).**

Jucat pentru prima oară în stagiunea trecută, pe scena Teatrului din Arad, Mircea M. Ionescu a fost apreciat ca un talent promițător, chiar dacă debutul său — *Centrul înaintaș s-a născut la miezul nopții* — nu a înregistrat, pare-se, o răsunătoare victorie pe terenul dramaturgiei. Cea de-a doua piesă, comedia *Pelé și cail verzi*, reprezentată în premieră absolută de Teatrul „Valea Jiului”,

și confruntată recent, într-un turneu, cu publicul bucureștean, îi oferă cunoscutului cronicar sportiv, șansa de a urca o treaptă în clasamentul scrisului dramatic inspirat din lumea sportului, în care figurează, la loc de frunte, Horia Lovinescu, M. R. Iacoban, Ion Băieșu și, mai de curînd, tinărul Dan Stoica. Numele sacru Pelé — zeu al religiei secolului, fotbalul — pomenit în titlu, anunță domeniul investigat.

„Mică sinteză a vieții”, cum o numește autorul, lumea fotbalului cunoaște, și ea, curajul, dăruirea, elanul sufleteș, dar nu e scutită nici de fapte degradante, sub imperiul pornirii oarbe, al egocentrismului, al exclusivismului de club, împins pînă la fanatism, pînă la incorectitudine. Împotriva unor asemenea manifestări, care denaturează practica sportului-rege, își îndreaptă autorul satira.

Schițînd o imagine ideală, a supporterului onest, care, într-un climat sănătos și printr-o armonioasă împletire a muncii cu sportul, poate contribui la progresul uman și social, el o contrapune prostiei, incompetenței, infumurării, bunului-plac, care generează relații anacronice, false valori, o viziune asupra lumii, monstruos hiperbolizată.

Promovat în postul de director al unei fabrici de cuie, Pelé Spetează, jucător și supporter al echipei de fotbal, încurajînd în mod exagerat un grup de incapabili cu veleități sportive, ajunge să ducă do ripă producția, instaurînd în mica urbe provincială, prin relații neprincipiale cu celelalte instituții, o atmosferă viciată, irespirabilă. Un gazetar (luat, în locul fratelui său, drept fotbalistul-vedetă, pe care corupta conducere mizează în cîștigarea campionatului județean), asociat cu arbitrul echipei (exponent al bunului-simț), reușesc, pînă la urmă, să dea la iveală potlogăriile directorului și să-l dețoneze din funcție, salvînd și producția și titlul în campionat (cu juniorii, însă, nu cu falsele vedete, învechite în rele !). Neexploatăta artistică, ba chiar părăsită cu totul în final (reduc la un happy-end), această idee, a qui pro quo-ului dintre gazetar și fotbalist, ar fi fost o generoasă sursă de comic, dacă autorul n-ar fi utilizat-o doar ca pe o simplă schemă producătoare de gag-uri, spre amuzamentul relativ ieftin al publicului.

Încercarea de dezbatere etică este susținută printr-o acțiune vioaie, printr-o anumită autenticitate a atmosferei, prin cîteva personaje viugos desenate în linii caricaturale (Directorul, Zambilă, Postărița, Căpitanul echipei), prin situații amuzante și prin cîteva momente de comic grotesc. Neîmplinite, rămîn personajele așa-zis pozitive, realizate fără vlagă.

Am apreciat inițiativa Teatrului din Petroșani și a tinărului regizor Florin



Fătuleșcu, de a lansa în premieră absolută această comedie, cu intenția vădită de a oferi publicului, pe calea unui divertisment agreabil, un serios avertisment moral. Spectacolul reflectă fidel atât calitățile, cât și defectele textului. Alert, dar fără o idee satirică fundamentală, riguros urmărită, el re-enunță onest, ba pe alocuri chiar cu ingeniozitate (dar și cu unele regretabile îngroșări), ideile autorului. Momentele comice izbutite ale reprezentăției se sprijină pe acele personaje mai energic conturate, cărora interpreții le-au dat viață printr-un joc sincer. Mihai Clita demonstrează aplomb în rolul Directorului; Mircea Pânișoară, într-o caricatură excentrică de impostor, face o compoziție pitorească; Franciscă Ionașcu s-a simțit la largul ei în rolul Poștăritei, dar l-a împins către zona comicului gratuit. În celelalte două roluri feminine, mai sărace în substanță, secretara și ingineră, Miruna Ghețu și Mirela Cioabă, prezențe agreabile. Întreaga distribuție a contribuit la succesul unei reprezentări în care, de la decor (mobiliile în formă de mingi de fotbal) și pînă la



**Un spectacol alert, dar fără o idee satirică fundamentală**

comentariul spiritual al lui Cristian Topescu, înregistrat pe bandă, publicul va găsi destule surprize plăcute.

**Valeria DUCEA**

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

### Trei piese de Teodor Mazilu

## ■ MOBILĂ ȘI DURERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

Ultima piesă a lui Mazilu a fost preluată repede de vreo cinci teatre din țară, ceea ce atestă nu numai valoarea ei propriu-zisă, sau popularitatea renăscută a dramaturgului, ci și marea cerere de comedie — de comedie bună — în toate straturile publicului, ca și continua disponibilitate față de gen a oamenilor noștri de teatru.

*Mobilă și durere* răspunde, deci, unei necesități, acute chiar. Dacă ar fi doar atât, și încă ar fi ceva; dar ea este și o comedie foarte bună, una dintre cele mai bune sembrate „Mazilu”, o piesă care marchează, evident, o evoluție (nu atât valorică, mai mult în universul investigației) pentru dramaturgia maziliană. „Proștii”, „nebunii” din piesele de altădată au evoluat, într-un fel. Ei caută acum — tot în scopuri umanizatoare — nu dragostea împărtășită, nu absolutul, ci suferința. După ce au parcurs aproape tot registrul fătărniceii (dar cine poate ști ce surprize ne mai rezervă fantezia lui Mazilu?) — plecînd, bineînțeles, de la același principiu de viață elementar: „cine nu fură statul, își fură familia” — au ajuns la concluzia că trebuie să sufere, să fie înșelați, să piardă (ceva, acolo) pentru a putea profita din plin „în rîndul

**Data premierei: 10 mai 1980.**  
**Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.**  
**Distribuția: DOREL VIȘAN (Sile); BUCUR STAN (Paul); ION MARIAN (Gore); GELU BOGDAN IVAȘCU (Urechiatu); MARIA MUNTEANU (Lizica); MIHAELA GAGIU (Melania); WILHELM SCHILLO (Lăutar I); ALEXANDRU TITRUȘ (Lăutar II); ION MORARU (Lăutar III).**



**Mihaela Găgiu, Gelu Bogdan Ivașcu  
și Dorel Vișan**

oamenilor", de avantajele acumulate prin furt și josnicie. Referirile critice (numeroase) de până acum au analizat cu pertinentță această metamorfoză psihologică, nu e cazul să căutăm, acum, nuanțe suplimentare.

După cum nu a căutat nuanțe suplimentare nici Mircea Marin, autorul spectacolului de la Teatrul Național din Cluj-Napoca. El a pus în scenă piesa „în general”, atent mai ales la efectul comic al poantelor lui Mazilu (ceea ce nu înseamnă că nu i-au scăpat unele, sau n-a îngroșat altele), preocupat să dea fluentă acțiunii și obținind, în felul acesta, un spectacol agreabil, popular în sensul bun al cuvântului (spirit ce se remarcă în primul rînd în jocul protagonistului, Dorel Vișan, alias Sile — cu un umor bonom, robust în scenele-cheie, neglijent în „pasaje”), un spectacol ce încearcă să redea cu fidelitate publicului intențiile majore ale piesei, direcția ei satirică principală.

Nu însă și potențialul subteran al textului, rezultat al unei observații de viață dintre cele mai subtile și nuanțate. Un singur exemplu : personajul Urechiatu, în aparență escroc ca toți ceilalți, diferențiat doar prin sfera preocupărilor — cu pre-

cădere, lichea sentimentală, o replică puțin modificată a „logodnicului de profesie — este, în realitate, un escroc aparte : el refuză, deliberat, arivismul celor din jur, țelurile lor nu-l interesează, se pretează cu dezgust la jocurile lor. Urechiatu, „șoferul cu diplomă universitară”, e cu o „clasă” deasupra lumii lui „Sile et Co.”, o clasă care poate oricînd evolua neprevăzut. Acest neprevăzut, regizorul l-a eludat, înscrind cu prea multă dezinvoltură acest personaj, destul de dilematic, în rîndul delapidatorilor din vocea.

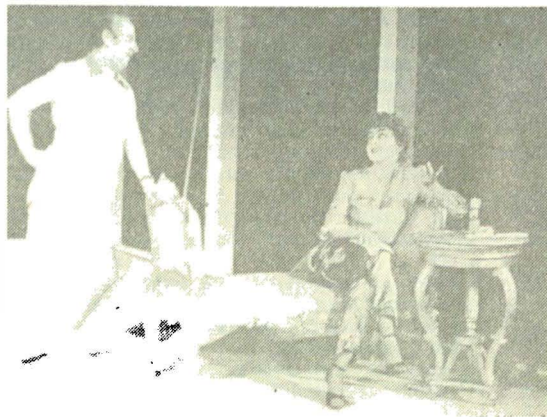
Dar, sigur, aceasta este o distincție pe care Mircea Marin putea sau nu să o facă, în funcție de modul în care „a văzut” el spectacolul. Nu acesta mi se pare reproșul esențial care i se poate face, ci acela că nu și-a dus pînă la capăt intențiile manifeste. Și mă refer îndeosebi la munca cu actorii. Aproape toți interpreții rolurilor principale oscilează vizibil pe parcursul partiturii lor, alternînd scene de virtuozitate cu momente terne, lipsite de nerv, jucate formal. Nu mă gîndesc numai la Dorel Vișan (totuși, cel mai bun din distribuție), dar și la Maria Munteanu (Lizica), la Mihaela Găgiu (Melania) — eternul duo feminin care, la Mazilu, îl încadrează pe „erou” — ca și la interpretul lui Gore (Ion Marian), scripitor într-o secvență — revolta împotriva șefului — între două acolade de monotonie. Despre interpretul lui Urechiatu (Gelu Ivașcu) am spus, dacă vreți, totul, cu cîteva paragrafe mai sus. El s-a conformat corect, profesional, viziunii regizorale ; dar am sentimentul că putea (și voia) mai mult.

M-a nedumerit întrucîtva decorul lui Mihai Mădescu : spațiat cu zgîrcenie într-un fel de fagure frontal, el limitează locul de desfășurare a jocului actoresc ; or, acesta — în cea mai bună tradiție mazăliană — are nevoie de grandilocvență și în mișcare, nu numai în verb.

Dar Mircea Marin și cei pe care l-a condus în *Mobilă și durere* au reușit, în finalul acestui spectacol — cum am mai spus, plăcut, dar, după gustul meu, prea prozaic —, o scenă de antologie : într-un tablou scos parcă din peliculele mute ale lui Griffith (și apoi colorat), personajele își reiau leit-motivul obsesiilor lor existențiale, într-o imagine de coșmar, de mare expresivitate. Dacă tot spectacolul ar fi fost așa...

# ■ MOBILĂ ȘI DURERE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TIMIȘOARA



Daniel Petrescu și Viviana Alivizache

Data premierei: 3 iulie 1980.  
Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV.  
Distribuția: VLADIMIR JURASCU (Sile); DANIEL PETRESCU (Paul); TRAIAN BUZOIANU (Gore); ION HAIDUC (Urechiatu); MIHAELA MURGU (Melania); VIVIANA ALIVIZACHE (Lizica); ȘTEFAN IORDĂNESCU (Preotul); CRISTIAN CORNEA (O celebritate); ȘTEFAN IORDĂNESCU, ELENA SIMIONESCU, ADRIAN VERZESCU, ILEANA LUPU, IOLANDA NEMCIC, EUGENIA CUC (Invitați la banchet).

nia), Traian Buzoianu (Gore), Ion Haiduc (Urechiatu), Viviana Alivizache (Lizica). Demarează greu (vina se datorează poate și tracului de premieră) interpretul rolului principal, Vladimir Jurăscu.

Și la Timișoara, piesa lui Mazilu este argumentul unui evident succes de public. Regizorul Ioan Ieremia descifrează această partitură a arivismului și a călășiei într-o cheie mai tăioasă, mai dură decât în alte părți, pornind de la premisa că protagoniștii satirei nu mai sînt „mahalagiii” de altădată (cei din *Proștii sub clar de lună*, de pildă), întrucîtva simpatici în truda lor de a da lustru găinăriei (ca și găunoșeniei); ei au ajuns, peste timp, „în centru”, au devenit persoane influente în anumite medii sociale, fiind — în concluzie — cu mult mai pernicioși. Cîteva momente din spectacol punctează admirabil această idee, făcîndu-te să percepi aproape fizic ponderea imposturii. Din păcate, aceste momente — lucrate de obicei cu foarte multă grijă și alcătuite din imagini scenice de mare expresivitate — alternează cu destul de lungi pasaje expositive, în care replicile lui Mazilu sînt lăsate „să curgă” de la sine, fără intenții cît de cît mai precise. Din prea multă patimă pentru culoare, pentru „efect”, regizorul a lungit excesiv și ultimul act, devenit astfel o aglomerare arbitrară a unor „găselnițe” doar savuroase, nu și cu rost. Într-un decor „de premiu” al Emiliei Jivanov (un imens cîmp de flori — „natură” atît de repudiată de Sile — atîrnat cu „capul în jos” și strivind în final, iremediabil, această faună larvară), se joacă, destul de convingător, cu abjecția, Daniel Petrescu (Paul), Mihaela Murgu (Mela-

## ■ ACEȘTI NEBUNI FĂȚARNICI

TEATRUL MAGHIAR DE STAT  
DIN CLUJ-NAPOCA

Data premierei: 16 mai 1980.  
Regia: AURELIU MANEA. Scenografia: T. TH. CIUPE.  
Distribuția: LÁSZLÓ GERŐ (Iordache); SEBŐK KLÁRA (Camelia); VÁLI ZITA (Silvia); NAGY DEZSŐ (Adam); DEHEL GÁBOR (Dobrișor); CSIKY ANDRÁS (Sublimul în caz de forță majoră); JANCȘÓ MIKLÓS (Bărbatul cu capul în nori); TAMÁS SIMON (O lichea întîrziată).

Sînt destui cei care consideră că *Proștii sub clar de lună* — „opera prima” în dramaturgia miaziliană — rămîne și astăzi piesa cea mai împlinită artistic a autorului. Nu mă număr printre acești fanatici ai „proștilor”, căci — mi se pare — dra-



maturgia lui Teodor Mazilu (cel puțin prin *Acești nebuni fățarnici* și *O sărbătoare princiară*) atinge culmi de ironie, de sarcasm tragic, pe care *Proștii...* doar le anunța.

Iată cazul *Nebunilor fățarnici*: o lume de mediocri care vor să „posede” sublimul și absolutul, așa cum alții „posedă” o vilă la Sinaia sau un cont la C.E.C. O lume de veleitari, în care totul — chiar și filozofia lui Kant — se poate cumpăra, fura sau — mai simplu — delapida. O lume a fățarniciei cinice, în care ipocrizia și raptul moral sînt teoretizate, transformate în axiome etice irefutabile, etalate cu superbia proprietarului de valori inalterabile. O lume de pungăși, de fapt, și de mitocani, care nu ignoră existența paralelă a unei colectivități umane ce se conduce după alte legi și precepte: ba, într-un anume fel, chiar o invidiază, încearcă să o copieze în *aparențele* ei, nerenunțînd însă nici un moment la fondul de mitocănie gregară care îi este propriu.

Nu are rost să insist, aici, asupra tribulațiilor fantasticului trio Camelia-Iordache-Silvia, piesa fiind — bănuiesc — încă proaspătă în memoria spectatorilor (n-au trecut decît nouă ani de la premiera ei absolută, de la „Bulandra”). Dar, dacă piesa este relativ implantată în conștiința iubitorilor de teatru (datorită și atmosferei specific maziliene, dar și cla-

torită unor replici de savoare caragiale-ană), dacă, deci, „aforismele” lui Mazilu din *Acești nebuni fățarnici* circula cu valoare de citate clasice („dacă e haos, măcar să fie ordine”, „nimeni n-are avînturi etice din prea mult bine”, „decît niște îngeri astenici, mai bine niște porci în floarea tinereții”, „nu s-ar putea să urăsc minciuna, fără să iubesc adevărul?” etc., etc.), nu la fel se întîmplă și cu amintirea spectacolului de premieră, să-i zicem — eufemistic — neconcludent. Și piesa — pentru unicitatea ei, prin multe ei valențe artistice — merita să aibă înscrisă în fișa ei un „mare spectacol”.

Acest „mare spectacol” s-a realizat abia acum, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, unde o echipă pasionată de excelenți actori, sub conducerea regizorală a lui Aureliu Manea și în scenografia lui T. Th. Ciupe, reușește performanța unei montări încîntătoare, capabilă să satisfacă multe exigențe. Într-un decor aerat și funcțional (un imens pat-sieriu, al cărui fundal poate fi și scena unui teatru de marionete), un decor necesar elegant, căci este eleganța exterioară la care rivnește fauna celor ca Iordache și Dobrișor, într-un joc savant de lumini și umbre, Camelia și Silvia, cele două vestale ale unui cult vechi cît lumea, dezvoltă un întreg ritual de fascinare a lui Iordache. Mișcarea și gesturile lor au ceva de practică esoterică, ocultă, vocile lor psalmodiază în tonuri bizare replicile explozive ale lui Mazilu. Cele două interprete — Sebők Klára (Camelia) și Váli Zita (Silvia) — sînt două feline, insinuante și demonice, alternînd alintul languros cu determinismul rece și calculat. Ele sînt, dealtfel, principalul argument actoricesc al montării lui Manea, copleșindu-l literalmente (și profesional) pe Iordache (László Gerő), convingător doar în momentele lui de nimicnicie neputincioasă. Un portret colorat, plin de umor, jucînd cu fervoare canalia patentă, construiește Dehel Gábor (Dobrișor); iar Csiky András (Sublimul) interpretează inteligent o mască decrepită, trezită la viață doar în finalul piesei, de... disperare, disperarea unui nou Harpagon, care și-a pierdut comoara. O apariție pitorească, ordonată după bunele principii ale umorului absurd, are Jancsó Miklós (Omul cu capul în nori), cel care caută Cimpina așa cum alții caută Nirvana, cel care se dovedește a fi, pînă la urmă, licheaua supremă.

Într-adevăr, un spectacol de zile mari. Manea este în mare formă; spre deosebire de alte dăți, discursul lui regizoral este riguros organizat, logic pînă la ultimul amănunt al mizanscenei, totdeauna aplicat precis textului. Căci textul, acest text, poate fi și o capcană: sarabanda captivantă a replicilor poate să se consume și în sine, fără un suport scenic



Sebők Klára, Váli Zita, László Gerő

organic incorporat. La Manea, acest suport există din plin. El vizualizează continuu, cu o imaginație debordantă, *spiritul* vorbelor lui Mazilu, nu simpla lor închegare în dialog. Spectacolul său are umor, este impregnat de un erotism exotic în limita exactă a decenței și rafinamentului, are vervă și ritm, este impecabil articulat în componentele sale. „Stilul Mazilu” sau „stilul Manea” mi se par, până la urmă, niște formule goale; aici nu avem de-a face nici cu unul, nici cu celălalt; ci cu un stil de Teatru, scris cu majusculă.

## ■ PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ

TEATRUL MUNICIPAL  
DIN PLOIEȘTI

Data premierei: 19 mai 1980.

Regia: **CRISTIAN MUNTEANU.**

Scenografia: **VITTORIO HOLTIER.**

Distribuția: **CORNELIU REVENT**

(Gogu); **EUGENIA LAZA** (Clemen-

tina); **SILVIA NĂSTASE** (Ortansa);

**FUSEBIU ȘTEFĂNESCU** (Emilian);

**MANUELA MARINESCU-CODRAT**

(Vasilca); **LIANA DAN RIȚA**

(Mama Ortansei); **DUMITRU PA-**

**LADE** (Tatăl Ortansei); **FABIAN**

**GAVRILUȚIU** (Ospătarul, Trecă-

torul, Hamalul).

Piesa care l-a lansat pe Mazilu cu aproape două decenii în urmă (prin spectacolul — celebru în epocă — al Teatrului „Bulandra”) a avut nu numai meritul de a fi impus un nou și foarte original dramaturg, creator al unor personaje ciudate, greu de „prins” într-o formulă, personaje neașteptate mai ales prin duplicitatea lor extremă, dar și pe acela de a fi acreditat un gen special de „a juca Mazilu” (ilustrat strălucit de primii săi interpreți, în primul rând de Octavian Cotescu), bazat pe credința enormă, sfîșietoare, cu care erau debitate cele mai mari banalități, sau cele mai absurde mărturisiri de ipocrizie. Foarte puține montări ulterioare — cu această piesă sau cu altele, ale aceluiași autor — vor mai izbuti să scape de obsesia acestui gen (cît despre Cotescu — acesta și l-a transformat, binemeritat, în stil personal).

Or, una dintre principalele caracteristici ale noii înscenări ploieștene este tocmai dorința programatică și evidentă de a-l juca și „altfel” pe Mazilu; nu atât din dorința de a inova cu orice preț, cît de a găsi și pune în valoare textului mazilian încă o dimensiune, sporindu-i deci, și pe această cale, puterea de semnificație. Această altă dimensiune explorată a fost cea existențială, în latura ei tragică.

Desigur, condiția fundamentală a personajelor lui Mazilu nu putea fi modificată (ar fi fost o eroare). Ele rămîn tot niște pungași, mai mult sau mai puțin „proști”, tot niște delapidatori, în egală măsură de bani și de sentimente. Peripețiile lor, privite din afară, sînt tot comice. Dar, pe lingă aceste date structurale, întîlnirea lor

## Simpozion Mazilu

La Cluj-Napoca, în zilele de 12 și 13 iunie s-a desfășurat (în organizarea Asociației Scriitorilor din Cluj-Napoca, a revistei „Tribuna” și a secției de critică a A.T.M.) un „simpozion Teodor Mazilu”. Au participat scriitori, critici literari și dramatci, regizori (cei mai mulți, semnatari ai unor montări cu piese de Mazilu), actori, scenografi.

De ce, acum și aici, un „simpozion Mazilu”? Au motivat explicit această opțiune în primul rând D. R. Popescu, conducătorul dezbaterilor, care a invocat tradiția (relativ recentă) a acestui oraș în

organizarea unor dezbateri pe teme de dramaturgie originală (aici s-a ținut primul Colocviu național de dramaturgie), și apoi Valentin Silvestru, argumentul său constituindu-l „ocazia” care face ca la Cluj-Napoca să fie reprezentate, concomitent, trei piese de Teodor Mazilu (*O sîrbătoare princiară* și *Mobilă și durere* la Teatrul Național, *Acești nebuni fătarnici* la Teatrul Maghiar de Stat).

Să adăugăm acestor îndreptățite explicații, un fapt cu o semnificație mai amplă, atât pentru autorul în cauză, cît și pentru întreaga noastră mișcare teatrală: asistăm, în această stagiune, la un adevărat „moment” — sau, mai exact spus — „reviriment” Mazilu.

Semnalul „revirimentului” de care vorbeam mai sus a fost dat de spectacolul lui Nicolae Scarlat, de la Teatrul Tine-





### O regie coerentă și consecventă...

ii implică și în dramă, îi împinge spre dezolare și suferință. Spectacolul de la Ploiești reușește să comunice cu claritate această senzație, tot mai manifestă spre finalul său, cind culminează cu scena delirantă în care Gogu, personajul principal, își strigă disperat neputința de a avea remuscări.

Poate că se rîde mai puțin la această variantă decît la cea de altădată, de la „Bulandra”. Să nu uităm însă că și timpul care s-a scurs de atunci a mai diminuat din forța de impact a replicilor. Se rîde mai puțin, dar parcă sentimentul de detașare față de aceste existențe meschine și ridicole este mai accentuat decît atunci cînd rideam de ele în hohote. Ele nu stîrnesc nici un moment compasiunea, ci doar disprețul. Imaginea lor nu mai are tușa îngroșată a caricaturii, ci culoarea cenușie a fotografiei de serie, care nu are altă calitate decît realismul.

retului din Piatra Neamț, cu *Somnoroasa aventură*. Un spectacol de referință, care ne-a adus tuturor aminte cît de actuală și de modernă (în cel mai nobil înțeles al cuvîntului) este dramaturgia lui Teodor Mazilu. (Să notăm că, aproximativ în aceeași perioadă, la Naționalul din Iași, Cristian Hadji-Culea monta *Acești nebuni fătarnici*; ciudat, însă, spectacolul nu a avut nici un ecou.) În această stagiune se joacă *Proștii sub clar de lună* la Ploiești, *Țirgu Mureș* și *I.A.T.C. ; Cinci romane de amor* la Teatrul „Nottara”, *Frumos e în septembrie la Veneția*, la Teatrul Național; *Acești nebuni fătarnici* și *O sîrbătoare princiară* la Cluj-Napoca; în fine, ultima sa piesă, *Mobilă și durere*, la Oradea, București („Bulandra”), Cluj-Napoca și Constanța. Un adevărat record, așa cum l-au mai înregistrat, în alte stagiuni, un Baranga, un

Spre acest mod de a-l citi pe Mazilu, actorii Teatrului Municipal din Ploiești au fost conduși de regizorul Cristian Munteanu. Regia sa este coerentă în intenții, și consecventă în transpunerea lor în scenă. Jocul celor mai buni dintre ei — Corneliu Revent (Gogu), Silvia Năstase (Ortansa), Eugenia Laza (Clementina) — are în el ceva patetic, o exaltare care exclude frivolitatea, mai apropiată de registrul tragic. În două roluri mai ingrate (cred că sînt singurele roluri „pozitive” din dramaturgia lui Mazilu), Eusebiu Ștefănescu (Emilian) și Manuela Marinescu-Codrat (Vasilica) încearcă să suplinească prin dezinvoltură lipsa de consistență și de veridicitate a acestor doi „justițieri”. Liana Dan Riza și Dumitru Palade (părinții Ortansei) apelează la pitoresc, uneori prea mult. Foarte multe personaje fără nume și cu apariții fulgurante interpretează corect Fabian Gavriluțiu, fapt care-l permite să și obțină aplauze cu una dintre cele mai apăsător exploatate replici din piesă: „Durerea îi aparține clientului, noi nu avem decît băutură”. Într-adevăr, în spectacolul ploieștean, durerea aparține clienților.

### Dinu KIVU

P.S. Un regret în legătură cu decorul lui Vittorio Holtier (foarte frumos în sine): el conține un plan doi care ar fi trebuit să sugereze o uriașă ladă de gunoi, imagine-cheie pentru ceea ce înseamnă cealaltă față, cea adevărată, a acestei lumi alcătuite din falsuri. Dar — nefiind niciodată folosită în acest sens de către mizanscenă și fiind luminată mai degrabă în „clar de lună” decît în vreo nuanță a sordidului — sugestia se pierde, rămasă undeva, printre intenții...

Everac, un D. R. Popescu, un Băieșu. Toate acestea, spuse pentru a justifica, din nou, oportunitatea „seminarului” (cum îl denumea Valentin Silvestru), pe care oamenii noștri de teatru i l-au consacrat lui Teodor Mazilu, la Cluj-Napoca.

Intervențiile, foarte numeroase, „îngheșuite” în doar o jumătate de zi de colegiale dispute (cealaltă zi fiind consacrată vizionării spectacolelor clujene), au stat — după impresia mea — sub semnul a două observații, cu caracter aproape axiomatic. Prima ar fi cea a marilor disponibilități creatoare pe care le oferă teatrul lui Mazilu regizorilor și actorilor, părere la care au subscris majoritatea vorbitorilor. A doua ar fi dificultatea teoretizării unui „specific” sau „stil” aparte al pieselor sale, cu toate că existența unui asemenea „stil” era intuită și de regizorii, și de criticii care au intervenit în discuție.

Asupra acestei a doua chestiuni, o admirabilă replică ne-a dat-o însuși autorul, care, într-o alocuțiune precisă, riguroasă, și-a definit — în puține, dar clare cuvinte — dramaturgia și intențiile ei. Voi reproduce în rezumat cîteva dintre ideile enunțate de el, în speranța că textul complet al discursului său va fi fost între timp publicat într-una dintre revistele interesate. Așadar, după Mazilu, personajele sale au o adevărată „mindrie a ticăloșiei”, pe care o etalează cu „conștiința eternității” și o trăiesc cu o indescriptibilă „frenzie a vieții”. Ele „vorbesc cu subconștientul lor și, astfel, abjecția lor capătă o aură de naturalețe”. O atitudine morală caracteristică este „autopercheziția” sentimentală și ideologică, sinceritatea fiind — în cazul lor — „o formă de agresiune”, pe care o practică cu o „credință fanatică”.

În afara acestei substanțiale autoanalize, am mai reținut — din luările de cuvînt — profesiunea de credință a lui Aureliu Manea, care mărturisea că, pentru evoluția sa de regizor, esențiale au fost întîlnirile cu Ibsen și Mazilu (vorbind de o adevărată „revelație Mazilu”), ironia derutantă a lui Mircea Cornișteanu, ce-și disimula adeziunea la acest tip de dramaturgie printr-o „defăimare retorică” a ei, confesiunile de creație ale lui Mircea Ma-

rin și Gheorghe Harag (ultimul, cu o exemplară modestie și cinste profesională, explicîndu-ne că un spectacol ca *Acești nebuni fătarnici*, realizat de Manea, îl determină să-și revizuiască întreaga concepție despre teatru), precizarea făcută de Dorel Vișan, care arăta că „actorul trebuie să-și schimbe radical instrumentația cînd joacă Mazilu”, analiza nuanțată făcută de Valentin Silvestru diferitelor spectacole cu piese de Teodor Mazilu și situarea lor într-un context mondial, în sfîrșit, concluziile tonice, în consens cu cea mai mare parte a declarațiilor făcute de antevorbitori, formulate de Ion Noja, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, care a subliniat caracterul fundamental optimist al dramaturgiei maziliene, ca și „posibilitățile oferite creatorului de spectacol de către teatrul lui Teodor Mazilu”.

Acest „moment Mazilu”, pe care întîlnirea de la Cluj-Napoca l-a marcat cu pertință, poate să însemne pentru evoluția scriitorului, și chiar a artei spectacolului, mai mult decît fenomenul în sine pe care l-am consemnat. În orice caz, simpozionul ne-a determinat, pe toți cei prezenți, să așteptăm, să dorim „momentele” viitoare, ale altor dramaturgi, „momente” cel puțin la fel de reconfortante.

D. K.

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

Aflăm dintr-un cotidian că mai mulți actori pensionari, pînă nu de mult glorii ale colectivului Naționalului ieșean, au alcătuit o trupă și dau spectacole la Iași, Vaslui, Pașcani, Tirgu Frumos. Felicitări bravilor veterani ai scenei — Ion Lascăr, Constantin Sava, Mihai Grosaru, Constantin Cadeschi și celorlalți. Dar, ne întrebăm, sub egida cui, reapar ei în luminile rampei? Cu ce repertorii? Poate ne răspunde cineva de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. ● În aceste zile de iunie, cînd FAIMA adună ultimele știri ale stagiunii, s-a consumat un eveniment important, deopotrivă pentru unele teatre și pentru cei mai tineri ac-

tori: a avut loc repartizarea în producție a absolvenților celor două institute de teatru. Prin iarnă vom afla cîți dintre ei au urmat drumul repartizării și cîți au ales potecile lăturnice, scurtăturile. ● Teatrul de vară de la Herăstrău și-a deschis porțile. Va să zică, a început stagiunea estivală bucureșteană, odată cu începutul lunii iulie. Despre alte grădini de vară nu știm nimic. ● Teatrul Tineretului din Piatra Neamț nu-și leapădă nărvul: premierele ne sînt anunțate după ce au avut loc. Așa s-a întîmplat și cu Îmblinzirea scorpiei de Shakespeare, pusă în scenă de Iulian Vișa. Poate o vom vedea la toamnă. ● Am citit în „Ramuri”

din 15 iunie a.c. un interesant studiu al lui Ion Vartic, intitulat Horia Lovinescu și conceptul de „om sfîrșit”. ● În ultimele zile ale stagiunii, la Teatrul Dramatic din Baia Mare se afla în lucru, pentru deschiderea stagiunii viitoare, spectacolul cu piesa Act venețian de Camil Petrescu, în regia și scenografia lui Constantin Codrescu. ● La Teatrul Național din Craiova a avut loc un spectacol intitulat Fiul Soarelui — Burebista. Demn de reținut e faptul că a fost prezentat de un mare număr de ori la sediu și în deplasare, ceea ce nu se prea întîmplă cu multe spectacole de poezie. ●

(Continuare la p. 133)

TEATRUL DE COMEDIE

## DON JUAN

de Molière

Data premierei : 26 mai 1980.

Regia : VALERIU MOISESCU.

Scenografia : SANDA MUŞATESCU. Muzica : PAUL URMUZESCU. Traducerea : IOSIF şi NINA CASSIAN.

Distribuţia : IURIE DARIE (Don Juan) ; MIHAI PALADESCU (Sganarelle) ; SANDA TOMA (Elvira) ; COSTEL CONSTANTINESCU (Gusman) ; SILVIU STĂNCULESCU (Don Carlos) ; SORIN GHEORGHIU (Don Alonso) ; MIRCEA SEPTILICI (Don Louis) ; CĂNDID STOICA (Francisc) ; MELANIA CIRJE (Charlotte) ; IARINA DEMIAN (Mathurine) ; VLADIMIR GAITAN (Pierrot) ; GHEORGHE ŞIMONCA (Comandorul) ; EUGEN RACOTI (La Violette) ; GHEORGHE CRIŞMARU (Ragotin) ; DUMITRU CHESA (Domnul Dimanche) ; THEO COJOCARU (La Ramée).

Am aşteptat cu interes, cu nerăbdare chiar, cea de-a treia (şi ultima) premieră a acestei stagiuni la Teatrul de Comedie. Am aşteptat-o, pentru că speram să aducă, în sfârşit, semnul apăsător, sigur, al unei redeşteptări, după amorţeala în care, de o bună bucată de vreme, se complăce acest atît de valoros colectiv, altădată glorios, strălucitor şi plin de ambiţii. Am mai aşteptat-o pentru că speram să văd, laolaltă cu spectatorii, în sfârşit, un spectacol Molière.

Am văzut spectacolul şi am rămas — cum să spun ? — Într-o oarecare măsură nemulţumit ? Sau, mulţumit doar într-o oarecare măsură ? Ce aşteptam ? Ce voiam să fie ? Ce n-a fost ? Cît a rămas dator ?

De la o vreme, Molière e urmărit de neşansă pe scenele noastre. Încercările de a-l da locul convenit în repertoriu n-au reuşit. Punerile în scenă tradiţionale au acreditat prejudecata că Molière este demodat, că nu mai spune nimic publi-

cului de azi, că e didacticist, plicticos. Am asistat la căderi răsunătoare pe scene importante, cu interpreţi de primă mărime. Prejudecata s-a instalat. A trebuit să treacă pe la noi Roger Planchon pentru a se înţelege că, privit dintr-un unghi contemporan, Molière îşi păstrează valoarea, îşi afirmă permanenţa. Şi, totuşi, Molière nu şi-a redobîndit locul pe care, prin tradiţie, îl avea în repertoriul nostru. Înscenările care au urmat „experienţei Planchon” au dus la cîteva reuşite pe teritoriul farsei, atît *Avarul*, *George Dandin*, *Mizantropul*, *Tartuffe*, chiar *Don Juan* aşteaptă încă. Ultima dintre cele enumerate ar fi avut mari şanse, odată cu înscrierea ei în repertoriul Teatrului de Comedie, dacă spectacolul...

Regizorul Valeriu Moiescu, împreună cu scenografa Sanda Muşatescu, au intenţionat să ne sugereze cum începea şi cum se desfăşura un spectacol la curtea regelui Ludovic al XIV-lea. Sintem introduşi în atmosfera de la Palais Royal, lojile sînt pline, se fac auzite replici nu tocmai favorabile lui Molière : sînt aceleaşi replici care, cu un an înainte, au dus la interzicerea reprezentaţiilor cu *Tartuffe*. Trupa lui Molière se pregăteşte să înceapă reprezentaţia. Interpreţii răscesc, la rindu-le, texte din *Improvizaţia de la Versailles* şi *Critica şcolii femeilor*, texte de protest ale lui Molière împotriva acţiunilor bigoţilor.

O imagine de început care ne introduce în atmosferă, dar care, pe durata spectacolului, devine secundară, pasivă. Sala de la Palais Royal va continua să comenteze vag, timid, şi se va şterge cu timpul, pentru a lăsa loc, firesc, acţiunii propriu-zise. Soluţia nu e nouă, efectul nu e deosebit. Ceea ce am văzut vreme de cîteva minute reprezintă, de fapt, o pagină din caietul-program. Spectacolul începe cu celebrul monolog al lui Sganarelle în favoarea tutunului. Ce admirabilă idee, să pui în gura celui mai conformist personaj replicile atît de neconforme cu opiniile epocii ! Acesta e Molière ! Pe care Valeriu Moiescu, lăsînd la o parte artificul de la început, l-a intuit, pe care a încercat să-l ajungă din urmă, pe care nu l-a contrazis în esenţă. *Don Juan* este o comedie în care un personaj prea bine cunoscut se ridică împotriva prejudecăţilor, în primul rînd împotriva prejudecăţilor religioase, dar şi împotriva prejudecăţilor legate de familie, căsătorie, clase sociale. *Don Juan* nu este povestea unui seducător cinic, ci a unui răzvrătit împotriva tuturor minciunilor timpului său, ascunse îndărătul



vorbelor mari: virtute, onoare, credință, Dumnezeu... Don Juan nu luptă cu oaspetele de piatră, cu trimisul cerului, ci cu lumea vremii lui. Și pierе, nu atins de brațul rece al Comandorului, ci de mîinile celor cărora le-a clătinat credința. Oricît de naivă ar fi rezolvarea finală propusă de regizor — Don Juan, confundat cu propria-i momie, mistuit de focul de artificii — ideea e prețioasă. Să o reținem. Așa cum reținem ideea tratării în ridicol a țărănușului mereu „afumat” și a țărăncuțelor nu tocmai prostețe, contaminate de ideea innobilării prin căsătorie.

Printre cele mai frumoase piese ale lui Molière, *Don Juan* nu este și cea mai unitară, ba chiar este inegală, cu scene inutile, pe care autorul le-a scris pentru a păstra întreagă povestea preluată de la înaintași, cu personaje sărace, ca Elvira și frații ei, cu mici întîmplări fără semnificație deosebită. Nu vom stăruii asupra lor. Nici spectacolul nu stăruie. Atenția se concentrează asupra lui Don Juan și a lui Sganarelle. Don Juan, cel care crede doar în matematică, Sganarelle, cel care crede în tot ceea ce ia în deridere Don Juan. Cuplu complementar, părți opuse ale unui întreg, personaje care se explică unul prin celălalt. Pe de o parte: Don Juan, gentilomul inteligent, dornic de cunoaștere, isetat de plăcere, sfidînd societatea, cerul, moartea, în numele propriilor lui concepții despre viață, spirit înaintat al epocii; pe de altă parte, Sganarelle, valet lacom, laș, egoist, fanfaron, flecar, abil, omul care crede, omul care, deci, refuză să cunoască!

În acest cuplu stă tăria și frumusețea piesei. În acest cuplu stă echilibrul ei. Pe el se sprijină, obligatoriu, edificiul oricărui spectacol cu *Don Juan*.

La Teatrul de Comedie, acest echilibru nu există. Vedem un Sganarelle extraordinar, o adevărată creație a lui Mihai Pălădescu, un personaj care poartă cu sine toate prejudecățile vremii lui, dar și omenie, loialitate. Un interpret care a intuit exact nuanțele acestui personaj.



**Sorin Gheorghiu, Sanda Toma și  
Silviu Stănculescu**

atît de îndrăgit de Molière însuși. Și mai vedem un Don Juan lipsit de strălucire, seducător fără farmec, cu chipul crispat și vorbirea aspră, mișcîndu-se țeapăn; un Don Juan care nu-și găsește singur rostul, care nu-și știe țelul. Lui Iurie Darie nu i-a reușit rolul. În vreme ce Mihai Pălădescu înalță cota spectacolului pînă sus de tot, Iurie Darie o coboară. Echilibrul lor, la cote înalte, ar fi născut, fără nici o îndoielă, un spectacol remarcabil. Pentru că ceilalți interpreți, adică Mircea Sepilici, Sanda Toma, Silviu Stănculescu, Dumitru Chesa în primul rînd, Melania Cîrje, Iarina Demian, Vladimir Găitan, Candid Stoița, Costel Constanținescu sînt cît se poate de buni. Dar nu ei hotărăsc totul. Ei înalță cu bravură zidurile. Cheia de boltă, însă, cheia de boltă...

**Virgil MUNTEANU**

## telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“

(Continuare de la p. 131)  
Aflăm că spectacolul cu piesa O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale, în pregătire la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, se repetă sub conducerea regizorală a Ancăi Ovanez-Dorogenco și nu a regizorului Petru Ionescu, cum greșit am scris în numărul trecut al revistei.

● În „Flacăra” din 5 iunie a.c., Silvia Popovici e de părere că spectacolul cu piesa Echipa de zgomote de Fănuș Neagu atinge însăși esența existențialismului. Printre existențialiști, Silvia Popovici îi citează pe Gorki și O'Neill. Cît trăiește, omul învață! ● La Teatrul German de Stat din Tîni-

șoara a avut loc premiera piesei Pluralul englezesc de Alan Ayckbourn, în regia Arianei Kunner și scenografia lui Traian Zamfirescu. ● Tot mai multe teatre dau amploare caketului-program, transformîndu-l într-o adevărată revistă de teatru. Unele

(Continuare la p. 152)

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## CAVOUL DE FAMILIE

de Pierre Chesnot

Data premierei: 27 iunie 1980.  
Regia: SANDA MANU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.  
Traducerea și adaptarea: MARICA BELIGAN.

Distribuția: OLGA TUDORACHE (Marie Saint-Laurent); MIRCEA ALBULESCU (Raoul); CARMEN STĂNESCU (Simone); ILINCA TOMOROVEANU (Florence); ADRIAN PINTEA (Jean François); GHEORGHE CRISTESCU (Henri); MIHAI NICULESCU (Gilles); AIMÉE IACOBESCU (Odille); DAMIAN CRIȘMARU (Pierre Fouquier); TAMARA CREȚULESCU (Rosita).

Există o tendință paradoxală în teatrul de boulevard modern: aceea de a prelua — ca pretext pentru desfășurarea unor tribulații mai mult sau mai puțin amuzante — unele dintre temele grave de meditație ale societăților contemporane, derivate din spaimele (latente sau acute) care planează asupra lumii de azi. Așa s-a ajuns ca această dramaturgie cu miză mică, de portanță derizorie, să discute agreabil despre spectrul catastrofei atomice, despre războaie — în general sau în particular —, despre problemele „virstei a treia”, despre bolile incurabile sau despre segregarea rasială. S-o spunem din capul locului: nu există subiecte „tabu” pentru un gen artistic sau altul. Ca să dau doar un exemplu — cam toate motivele enunțate mai sus, și încă altele, erau prezente până și într-un *musical* (de altfel, excelent!) de renume mondială, *Hair*, în acompaniament de muzică pop și într-o coregrafie modernă. Ciudat (dar nu de tot) este că tocmai în musicalul citat (ce cuprindea și momente de umor pur) ele aveau o alură cit se poate de serioasă: căci erau ecoul sincer al unei mentalități (o mentalitate limitată și

discutabilă, desigur, dar reală), al unui mod de a gândi propriu tinerelor generații din Occidentul anilor '60.

Nu acesta este și cazul teatrului de boulevard, care nu regindește într-un fel al său, specific, marile subiecte ale contemporaneității, ci le „împrumută” doar, pentru a le vehicula apoi ca pe oricare altă monedă bine cotată la „bursa” zilei. Iar Pierre Chesnot — cel puțin prin *Cavoul de familie* (premieră mondială la Teatrul Național, în traducerea Maricăi Beligan) nu face nici el vreo abatere de la canoanele sistemului.

Trăim într-o epocă dominată de cursa demențială a înarmărilor nucleare, în „Le Monde” — ne informează programul de sală — apar anunțuri ale unor antreprenori de adăposturi antiatomice, există realmente o psihoză a catastrofei iminente; ce e mai normal, deci, decât să faci, din acest argument cum nu se poate mai „la ordinea zilei”, pretextul care declanșează intriga unei comedioare amuzante, deloc angoasată (sau angoasantă) ci, din contră, total decontractată? Așa se face că bogatul domn Raoul Saint-Laurent își construiește (în mare secret) un adăpost anti-tot (dar și cu tot confortul), ale cărui chei, în număr de numai patru, și le dispută aproape toți ceilalți membri ai familiei. La atât se rezumă subiectul propriu-zis, lui adăugându-i-se obișnuitele ingrediente de rigoare, respectiv armele „luptei pentru cheie”: minciuni, trădări sentimentale, șantaj, până și (ba chiar în primul rând) crime. Tonul conversației este de badinaj, acțiunile — chiar cele violente — se comit cu o discretă eleganță, răfuielele nu abandonează „bon ton-ul” și — supremă abilitate! —, ca nu cumva să ne închipuim că avem de-a face cu o literatură realistă. În final ni se explică hitru că totul nu a fost decât coșmarul — cînd caraghios, cînd grotesc — al unui biet senil.

Teatrul Național trebuia însă să-și onoreze „cartea de vizită”, chiar și în fața acestei partituri minore. Ceea ce se și întâmplă, pe aproape toată suprafața spectacolului. Decor fastuos, epuizînd aproape toată gama nuanțelor între roz și gri, toalete imaginare cu o rafinată ironie (scenografia — Constantin Russu), actori din „prima linie” a Naționalului (și nu numai a Naționalului — Olga Tudorache), un regizor reputat pentru apetența sa pentru comedie (Sanda Manu).

Spuneam că rezultatul, sub unghiul spectacolului, este în cea mai mare parte reușit, gîndindu-mă în special la tonul



general impus interpretărilor de către regie : dezinvolt, cu accente voite de cabotinerie simpatică, ușor automalițios, în cele mai bune cazuri. Teatrul de bulevard — fie că-l agreăm sau nu — are un stil al său inconfundabil, trebuie să știi să-l joci pentru a te menține în limitele plauzibilului și, mai ales, pentru a avea șarm (condiție „sine qua non” a genului). Și, șarm are din plin Carmen Stănescu, strălucitoare în rolul Simonei Saint-Laurent, jucind cu vervă aiureala, la granița dintre prostie și șiretenie ; șarm au și Mircea Albulescu (Raoul), cu toată aparența lui de „urs în papuci”, și Damian Crîșmaru (Pierre Fouquier, un avocat arivist și asasin — dar galant !). Cochetează cu șarmul, fără să izbutească întotdeauna, Aimée Iacobescu (Odille), Mihai Niculescu (Gilles) și Gheorghe Cristescu (Henri), acesta din urmă, cu multă precauție. Într-un rol mai degrabă episodic și fără prea multă culoare (Florence), Ilinca Tomoroveanu nu își pune pină la capăt în valoare nici șarmul ei autentic, natural.

Un trio aparte, izolat oarecum de restul personajelor de chiar scriitura dramatică, este cel format din bunica Marie, nepotul Jean François și intrusa Rosita. Aparte, pentru că ei compun o altă intrigă, a lor, care des sfide morală și regulile restului (rest, rest, dar impozant) clanului Saint-Laurent. Sint „scandaloși” familiei : nepotul care se însoară cu servitoarea, și bunica (de fapt, patroana familiei), care nu înțelege utilitatea transformării unei păduri de la Casteljaloux într-un cavou de familie. (Și, într-adevăr, ce rost are să pierzi ceva numit atât de



**În planul întâi, Carmen Stănescu și Mircea Albulescu**

frumos, Casteljaloux ?) Ei sint, de fapt, „sarea și piperul” acestei piese, iar regia are meritul de a le fi găsit echivalente scenice de o valoare remarcabilă. Căci Olga Tudorache (Marie) este nu doar o bunică puțin „fofolle”, dar și o apariție de un comic irezistibil, ca în vremurile cînd contamina sala în *Tango* sau în *5 schițe*, iar Adrian Pintea (Jean François) și Tamara Crețulescu (Rosita) sint autentici, au naturațea virstei, cînd se joacă de-a amorul și de-a contestația, în mijlocul artificiozității înconjurătoare (e drept, sclipitoare).

Nu știi dacă, odată cu această ultimă premieră a stagiunii, Naționalul bucu-reștean a vrut să ne ofere un spectacol de vacanță, ușor ca un „sprîț de vară”. Dacă este așa, și-a atins scopul. Dar dacă a vrut, cu această piesă, să confirme vreun program al său repertorial, atunci înseamnă că, în realitate, vacanța înce-puse, lingă „Intercontinental”, mai de-mult.

**Dinu KIVU**



**Olga Tudorache și Adrian Pintea**

## POVESTE DE IUBIRE

de Terence Rattigan

**Data premierei : 4 iulie 1980.**  
**Regia : GEORGE TEODORESCU.**  
**Scenografia : GEORGE DOROS-SENCO.**  
**Distribuția : PAUL IOACHIM**  
 (Sebastian Cruttwell) ; **ILEANA CERNAT** (Lydia Cruttwell) ; **ION PAVLESCU** (Mark Walters) ; **SERBAN CELEA** (Joey Cruttwell).

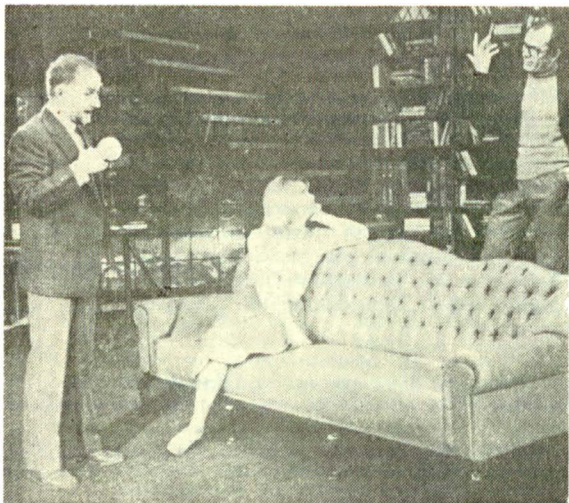
Nu ne amintim să fi văzut numele lui Terence Rattigan pe afișul vreunui teatru — poate a fost, și atunci prezența lui la sfârșitul acestei stagiuni nu mai e chiar o noutate... dar, precis, *Poveste de iubire*, piesa pe care o reprezintă acum Teatrul Giulești, în cocheta sală Majestic, nu s-a mai jucat la noi, și atunci s-ar zice că am avea de-a face cu o premieră pe țară. Lucru nementionat, însă, în minusculul caiet-program, unde nu se precizează nici cine a tradus-o — de unde se naște întrebarea dacă mai e important sau nu să se facă asemenea mențiuni, pentru încunoștiințarea acelor spectatori ce vor să afle câteva date despre preluarea unei piese de pe alt meri-

dian al mapamondului. Aceasta a fost scrisă în 1973, și Teatrul Giulești încheie cu ea o stagiune unanim prețuită pentru valoarea repertoriului său și, din multe puncte de vedere, pentru profesionalismul cu care acesta a fost valorificat.

Cunoscut la noi prin unele filme care au rulat pe marele și pe micul ecran (*Cazul Winslow*, *Prințul și cerșetoarea*, *Drumul spre stele*), Terence Rattigan este un dramaturg prolific, lansat în perioadă dintre cele două războaie mondiale; cu o producție mai amuzantă și mai captivantă într-o vreme, când a cucerit publicul britanic, apoi cu preocupări mai pronunțate pentru problematică, mai ales după război, când teme și referințe sociale se amestecă, fără anvergură și aprofundare, în aliajul dramatic, fără a-l domina. Autorul investighează aspectul cotidian al relațiilor dintre oameni, sau — cum e cazul acestei povești — reflexul în sensibilitate al raporturilor dintre bărbat și femeie. Se spune că faima lui e aceea a pieselor „bine scrise”, și, dacă e așa, piesa aceasta, în patru personaje, o susține prin unele elemente indiscutabile de compoziție și construcție, oferind patru partituri generoase unor actori înzestrați — partituri, e-adevărat, cu un apreciable amestec de melodramă și umor reținut, prin care se încearcă mascarea unei emoții prea tulburătoare. De ce tulburătoare? Pentru că povestea de iubire a doi soți atinge, aici, după douăzeci de ani, un impas, datorat unei boli cu sfârșit iminent, impas pe care amândoi îl trăiesc ocrotindu-se reciproc și dezlăluindu-și, astfel, resurse de nestirbită duioșie și delicatețe sufletească. Spre deosebire de *Nora*, de pildă, unde aparența de armonie este contrazisă de dezlăuirile succesive de dizarmonie, care duc la rupere și înstrăinare, aici jocul se desfășoară invers — aparența de dizarmonie este treptat (și abil) contrazisă de dezlăuirile succesive, care duc la o nouă revelație privind afecțiunea reciprocă. Știința autorului constă în gradarea acestei dezlăuiri. Emoția reală a piesei este emoția acestei revelații, dincolo de broderia cam plină de banalități și de coincidențe.

Spectacolul de la Majestic e și nu e în spiritul reprezentațiilor „bine făcute”. Sub direcția regizorală a lui George Teodorescu, are ritm, ton și culoare și, prin trei interpreți din patru, nu apasă pe partea melodramatică a poveștili, ci dimpotrivă; Paul Ioachim (Sebastian Cruttwell) și Șerban Celea (Joey Cruttwell), parcă cei mai „britanici” din distribuție, se mențin la o distanță apreciabilă de efuziuni, distanță corectă în ce privește

**Ion Pavlescu, Ileana Cernat și Paul Ioachim**





profilul clar al personajelor, dar insuficient de convingătoare în ce privește adevărul lor launtric. Ceilalți doi interpreți au un joc se semitonuri, cu sens și efecte diferite. Ileana Cernat (Lydia Crutwell), cu fragilități și nuanțe marcate, dar și cu spaime apăsate și treceri asemenea context; Ion Pavlescu (Mark abundente spre „melo”, inutile într-un Walters), prietenul familiei, iubitul din tinerețe și de-o viață al Lydiei), cu tăceri uimitoare, cu o putere de concentrare și stăpânire în priviri, în gesturi (puține de altfel) care fac dramatice, pline de subtext și de infinite nuanțe fiecare replică, fiecare întrebare rostită. Cu el, prin el, abia, spectacolul își găsește adevărata cheie, în care ar fi trebuit să se desfășoare, printr-o echilibrare mai conștientizată și mai interiorizată a jocului.

**Constantin PARASCHIVESCU**

TEATRUL FOARTE MIC

## STOP PE AUTOSTRADĂ

de Aldo Nicolaj

Data premierei : 17 mai 1980.  
Regia : SILVIU PURCĂREȚE.  
Scenografia : ADRIANA LEONESCULESCU.  
Distribuția : IRINA RĂCHÎȚEANU-ȘIRIANU (Femeia).

În sala Teatrului Foarte Mic am văzut, în interpretarea Irinei Răchîțeanu-Șirianu, *Stop pe autostradă* — un lung, prea lung monolog al lui Aldo Nicolaj. În decorul alb al unui salon de spital, o femeie lovită de amnezie încearcă să-și inventeze o identitate civilă, pornind de la momentul și situația de la care ea începe să-și aducă aminte, și anume, că s-a regăsit abandonată pe autostradă. Ea tatonează două posibilități, din seria nelimitată a posibilităților. În prima, e părăsită de un

soț laș, a doua presupune un accident de mașină în care soțul ar fi putut să moară, iar ea, în urma unei comoții cerebrale, să rămână amnezică. Ipotezele sînt părăsite grabnic și asistăm în continuare la alte încercări penibile de rememorare, toate sfîrșind în eșec : apeluri la vis, la obiecte, ba chiar la amintirile altei pensionare a clinicii.

Notația crud realistă se întretaie neplăcut cu un soi de expresie a conștiinței superiorității, care nu poate aparține decît scriitorului. Inventez — spune eroina după ce sfîrșește cu invențiile — ceea ce spectatorul ghicise de la început. Faptul că pînă la urmă, eroina se vădește a fi fost deținută într-un lagăr fascist, nu salvează monologul, lipsit de orice alt interes decît, poate, de cel clinic.

Irina Răchîțeanu-Șirianu s-a lăsat înșelată de caz și ni l-a redat cu o bună știință a realismului scenic, insistînd pînă la oboseală.



**Irina Răchîțeanu-Șirianu**

Teatrul, spunea Alain, este „putința de a modela partea inchipuită a nenorocirilor noastre” ; dar, în spectacol, nenorocirile au fost prea bine ascunse de un relativ banal caz de psihiatrie.

**Constantin RADU-MARIA**

# HAGI TUDOSE

de Delavrancea

**Data premierei:** 27 martie 1980.  
**Regia:** CONSTANTIN DINI-  
SCHIOTU. **Decoruri:** VASILE RO-  
TARU. **Costume:** RUXANDRA BIR-  
SAN.

**Distribuția:** CONSTANTIN PE-  
TRICAN (Hagi Tudose); ȘTEFAN  
TIVODARU (Matache Profirel);  
AURELIAN NAIU (Jenică Păunescu);  
GABRIEL CONSTANTINESCU  
(Culai); AUREL IONESCU (Gusi);  
FLORIN PREDUNĂ (Epitrop I);  
VIRGIL LEAHU (Epitrop II); VA-  
SILE MUREȘANU (Popa Roșca);  
VASILE PREDĂ (Un cerșetor);  
GHEORGHE DOROFTEI (Un cir-  
ciumar); GHEORGHE POPOVICI  
(Un pastramagiu); DUMITRU DE-  
REBEI (Un bragagiu); ELENA PE-  
TRICAN (Gherghina Profirel);  
ELENA TUȚULAN, DANA TOMI-  
ȚĂ (Flicca Profirel); DANA TO-  
MIȚĂ (Țigăncușa); LILI POPA  
ALEXIU (Leana); MARIA TIVO-  
DARU (Ioana).

Preocupat, cu o lăudabilă consecvență, de valorificarea literaturii dramatice românești clasice și interbelice, Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad a abordat în stagiunea actuală un text aproape uitat în ultimele două decenii — comedia *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea.

*Hagi Tudose* reprezintă în dramaturgia noastră națională o pagină aparte, avînd la bază una dintre cele mai expresive opere ale literaturii române și situîndu-se totodată, după cum au observat cu justețe exegeții opereii lui Delavrancea, prin originalitatea ei, într-o vecinătate onorabilă față de modelele inspirate de aceeași problematică, datorate lui Plaut, Molière, Shakespeare și Balzac. De aici, și avantajele opțiunii repertoriale a teatrului bîrlădean, dar și dificultățile realizării spectacolului, biruite însă, în ansamblu, datorită colaborării foarte bune a experimentatului regizor Constantin Dinischiotu — care și-a sărbătorit cu acest

prilej 30 de ani de activitate — cu un colectiv dornic de afirmare.

Accentuînd, în spectacol, sensul satiric al opereii lui Delavrancea, regizorul a obținut — și cu concursul creatorilor decorului (Vasile Rotaru) și costumelor (Ruxandra Bîrsan) — o ambianță socială care face verosimilă evoluția personajului principal, relevînd concomitent tarele unei lumi revolute, reprezentate în primul plan de Tudose, de familia Profirel și de ceilalți boiernăși, dar și geana de lumină izvorîită din aspirațiile de căldă simplitate omenească ale cuplului Leana-Culai. În acest fel, atitudinea incisiv-critică la adresa parvenitismului, a lăcomiei și egoismului mic-burghez (chiar dacă uneori insuficient nuanțată, alteori ilustrativă, prea mult expusă), capătă în scenă un relief convingător, de certă eficiență educativă.

Fără îndoială, izbînda spectacolului de la Bîrlad o constituie creația lui Constantin Petrican în rolul titular, o creație care, prin amploarea, adîncimea și reverberațiile ei în public, rămîne definitiv în cariera unui actor, încununînd-o. Într-adevăr, interpretul compune impecabil, unitar și consecvent cu sine, mental, fizionomic, vocal, un personaj complex, care a fost comparat adesea cu Harpagon și cu Gobseck. Dincolo de trăsăturile sale caracterologice imediat descifrabile — patima aurului, ipocrizia, viclenia, egoismul său funciar — Hagi Tudose al lui Constantin Petrican ne apare, însă, în primul rînd, ca exponentul unei veritabile ideologii a conservatorismului, actorul construind — pe datele existente în textul lui Delavrancea, dar incomplet sesizate pînă acum — un personaj marcat puternic de însingurare, de retragerea totală în sine, cu o răbdare și o trudă aproape supraomenești, ca expresie a încremenirii în starea existentă. Pe de o parte, prin forța sa, pe de alta, prin profunzimea investigației psihologice și acuitatea amănuntului semnificativ, interpretul ne oferă imaginea unei voințe hipertrofice, foarte asemănătoare viziunii călinesciene despre Hagi Tudose („avar fantastic, delirant“, „caricatură mitologică“) și, în mod aparent paradoxal, de aceeași esență tare care generează drama forței volitionale, caracteristică eroului patetic din *Apus de soare*. De fapt, Hagi Tudose ne apare acum, pe scena de la Bîrlad, la rîndul său patetic; firește, de un patetism canalizat, de această dată, *împotriva* mersului istoriei, de unde și — prin contrast cu sensul pozitiv inerent evoluției spiritului uman — apartenența opereii lui Delavrancea și a spectacolului respectiv la genul comediei; o



comediei care, date fiind trăsăturile personajului principal și sfârșitul acestuia, devine, în cele din urmă, tragică.

Ceilalți interpreți ai piesei au avut sarcina — potrivit viziunii lui Delavrancea, dar, pe alocuri, poate prea evident transpusă în scenă — să reliefeze, prin opoziție, avaturile personajului principal. Ei au intrat în modalitatea de joc propusă de regie cu dezinvoltură și, în genere, cu capacitatea de a portretiza exact, reușind — desigur, inegal, în funcție de partitură și de disponibilitățile individuale respective — să înfățișeze un tablou social exprimând corect mahalaua bucureșteană din a doua jumătate a veacului trecut, unde și-a localizat autorul halucinanta poveste a hagiului. Merită cități, pentru contribuția lor, Elena Petrican și Ștefan Tivodaru (soții Profirel), Aurelian Napu (Jenică Păunescu), Vasile Mureșanu (Popa Roșca), Elena Țululan (Fifica Profirel).

**Mihai VASILIU**

## TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

# ■ STEAUA FĂRĂ NUME

de Mihail Sebastian

**Data premierei : 13 Ianuarie 1980.  
Regia : EUGEN TRAIAN BORDUȘANU. Scenografia : CONSTAN-  
TIN MOLOCEA.**

**Distribuția : MIHAI PĂUNESCU  
(Șeful gării) ; ION PLĂEȘANU (Ță-  
ranul) ; STELIAN PREDA, EUGEN  
TRAIAN BORDUȘANU (Profe-  
sorul) ; ION LIGI (Ichim) ; ELENA  
LIGI (Domnișoara Cucu) ; NAR-  
CISA VORNICU, FLORIȚA RUSU  
(Eleva) ; JEAN MAYDICK (Paseu) ;  
TEODOR BRĂDESCU (Conduc-  
torul) ; ALINA SECUIANU (Necunoscuta) ;  
DORU BUZEA (Udrea) ;  
VIOREL BALTAG (Grig).**

Sînt teatre pe care le considerăm modest, mai puțin însemnate, secundare, în ordinea valorii, pe ansamblul întregii țări. Ne obligă la această așezare în trepte și repertoriul acestor teatre. Nu trebuie să căutăm prea mult pentru a afla exemple de teatre al căror rol s-ar cuveni să fie altul, a căror poziție pe scara valorică — ea însăși, mereu în schimbare — e prea coborîtă, față de nivelul lor pe

tehnical. Și, iarăși, nu trebuie să ne punem prea multe și prea complicate întrebări pentru a vedea de unde pornește starea noastră de nemulțumire. Repertoriul, iată cauza cauzelor, alegerea programului politic-cultural, iată ce hotărăște, înainte de toate, importanța unui teatru. Din acest punct de vedere, al programului cultural, teatrul botoșănean trebuie dat de exemplu, laudat, fiindcă repertoriul său, de o bună bucată de vreme, e ambițios și ferm. Iată, *Steaua fără nume*, piesă celebră nu numai prin debutul ei unic, dar și prin destinul ei, piesă valoroasă, în contextul dramaturgiei aparținind perioadei dintre cele două războaie mondiale, piesă de studiu în manualele școlare și de referință în studiile despre dramaturgia originală, nu se prea joacă sau se abordează cu neîncredere, căutându-i-se formule scenice artificioase, cum s-a întîmplat la Teatrul de Comedie, cînd ne-a fost dat să vedem *Alcor și Mona*, un musical. Dar, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, piesa aceasta, de o compoziție clasică, cu incontestabile merite ideatice, în cea mai pură manieră stilistică prin care s-a impus Mihail Sebastian, piesa aceasta, oricînd binevenită într-un repertoriu, vine să rotunjească un program frumos, solid, echilibrat.

Spectacolul urmează credincios textul, îl prezintă, îl susține, adică face tot ce poate pentru a justifica opțiunea, dar otit. Regizorul Eugen Traian Bordușanu s-a arătat sfios, plin de respect față de text precum Miroiu față de *Necunoscuta*. Noroc că *Mona*, adică piesa, are inițiativă proprie și putere de decizie, mult mai multă decît *Necunoscuta*, și îl poartă pe regizor, de mină, prin cele trei acte, pînă la final. Noroc că interpreții celor

**Alina Secuianu, Stelian Preda și  
Mihai Păunescu**



mai importante roluri din piesă sînt buni, că decorul lui Constantin Molocea e sugestiv. Nu acuz, doamne ferește, absența vreunei viziuni novatoare, fals-polemică, în raport cu montările clasice. Încercările care s-au făcut au arătat că piesele lui Mihail Sebastian nu suportă alt tratament, decît cel pe care l-a dorit autorul. Dar am temeuri să regret absența unei mai elevate tratări regizorale, care ar fi presupus mai multă poezie, mai multă spiritualitate, o mai densă emoție, mai decise delimitări ale celor două lumi care se confruntă și, pînă la un punct, se înfruntă. Chestiune nu de sens, dar de nuanță; nu de adevăr, ci de complexitatea lui.

Interpreții sînt convingători. Stelian Preda, actor cu experiență, cu farmec, are o detașare ironică și un aer melancolic, un calm nițel trist, care au efect sigur în realizarea Profesorului. Tinăra absolventă Alina Secuianu e frumoasă și obosită de viață, distinsă, rece, moale, în rolul Necunoscutei, dar nu arată cu destulă convingere clipa de revelație din întîlnirea cu Miroiu. Doru Buzea îl interpretează pe Udrea, cu bine dozat umor și cu densă poezie. Bune apariții au și Elena Ligi (Domnișoara Cucu), Ion Ligi (Iehim), Mihai Păunescu (Șeful gării), Viorel Baltag (Grig). *Steaua fără nume* este un spectacol corect, plăcut, fără stridențe, fără accidente, dar și fără elan, transparență și elevație.

**Virgil MUNTEANU**

## ■ DA (ULTIMA NOAPTE)

de Gabriel Arout

**Data premierei: 18 aprilie 1980.**  
**Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO.** **Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.** **Traducerea: DINA COCEA.**

**Distribuția: STELIAN PREDĂ (Max); SEBASTIAN COMĂNICI (Rafael).**

Cunoscut îndeosebi prin adaptările și dramatizările realizate după opere ale unor mari scriitori — Dostoievski și Cehov, între alții — și mai puțin prin lucrări originale (dealtfel, puține la număr și scrise, de cele mai multe ori, în colaborare cu soția sa sau cu alți autori), Gabriel Arout apare acum pe scena Tea-

trului din Botoșani cu o piesă (tradusă limpede și cursiv de Dina Cocea) interesantă din mai multe puncte de vedere: *Da* pune în dezbatere tema general-valabilă, dar azi mai acut actuală decît ori-cînd, a înțelegerii între oameni ca o condiție fundamentală a supraviețuirii, într-o lume sfîșiată de contradicții, mereu amenințată de ruperea, cu urmări catastrofale, a fragilului echilibru în care se află. Această temă majoră este tratată de Arout cu mijloace simple: două personaje, un decor unic și o situație-limită. Formula nu e nouă, desigur, am mai întîlnit-o în ultima vreme în diverse variante. Ea permite însă dezvoltarea unei argumentații dramatice.

Arout a imaginat o situație cu atît mai prielnică unei înalte tensiuni, cu cît cele două personaje sînt, pe plan social, politic, pe poziții diametral opuse: Max e nazist, fost S.A. și descendent al unei familii din mica aristocrație prusacă, Rafael e evreu, un modest croitor parizian. Au fost închiși în aceeași celulă, fiecarea promițîndu-i-se libertatea dacă îl va ucide pe celălalt. Pe podea, la egală distanță de amîndoi, se află un cuțit. Relația dintre ei este, așadar, de luptă pe viață și pe moarte. Și, iată, dialogul început cu sufletul la gură, cu fraze întretăiate de pauze, cu întrebări și răspunsuri scurte, în care cei doi tatonează, se caută, se pîdesc minăți de teamă, de suspiciune, devine treptat un schimb de amîniri, de argumente în sprijinul aceiași idei simple și aparent banale, dar care n-a ajuns încă o regulă de comportament pentru întreaga omenire: oamenii sînt egali și ar trebui să se cunoască, să se privească, pentru a se înțelege și a înțelege că nimeni n-are dreptul să ia viața nimănui.

Gabriel Arout nu e, desigur, un filozof. Argumentele sale sînt de ordinul omenescului simplu, al bunului-simț, pe alocuri chiar simpliste. Dar e un bun constructor de situații dramatice, pe care știe să le dezvolte, gradînd intensitatea, picurînd ici-colo un strop de lirism, altul de umor (chiar în această cumplită, fără ieșire, situație).

Am văzut spectacolul în condițiile improprii ale unei săli în care mai mult de jumătate dintre spectatori erau copii și adolescenți, total nepregătiți pentru a urmări un asemenea gen de teatru. Cei doi actori făceau eforturi vizibile de concentrare, eforturi uneori încununate de succes, alteleori mai puțin. Sebastian Comănici (Rafael), nuanțat, cu momente de reală emoție, dar cu o dicție defectuoasă, care împiedica receptarea unor prețioase idei, și Stelian Preda (Max), mai limpede în emisie, dar cam declamator pe alocuri, ar fi putut, printr-o mai adîncă cercetare a lumii lăuntrice a eroilor, să ne convingă de viabilitatea acestei

piese de laborator. S-a văzut o bună construcție a acțiunii scenice (regia: Anca Ovanetz-Doroșenco), o limpede desenare a traiectoriei personajelor, în spațiul claustrat conceput adecvat de George Doroșenco, dar cu un final mai puțin reușit; prin căderea apăsătoare a plafonului, se închidea perspectiva, contrazicându-se astfel textul, care sugerează fraternizarea, simbolică, pe fundalul unui cer înstelat.

**Margareta BĂRBUȚA**

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA — SECȚIA MAGHIARĂ

# TANGO

de **Slawomir Mrożek**

**Data premierel: 26 septembrie 1979.**

**Regia: ALEXANDRU COLPACCI.**  
**Scenografia: TATIANA MANOLESCU-ULEU.**

**Distribuția: KAKASSY AGNES (Eugenia); SZABO LAJOS (Eugen); MISKE LÁSZLÓ (Stomil); BANYAI IREN (Eleonora); DARKO ISTVAN (Artur); CSOMA JUDIT (Ala); TECSY SANDOR (Edek).**

De regulă, cronicarul vede un spectacol la premieră. Eu am văzut acest spectacol la ultima sa reprezentare, în cadrul Colocviului regizorilor de la Birlad, după ce, din septembrie 1979 până în iunie 1980, s-a jucat, — paradoxal și, de bună seamă, din nefericire —, de foarte puține ori.

Din nefericire, pentru că este unul dintre cele mai bune spectacole realizate în această stagiune: clar, pe direcția combaterii unei ideologii nocive, limpede, pe direcția afirmării unei atitudini față de destinul omului; este unul dintre acele (puține) spectacole realizate în această stagiune în care un regizor tânăr, Alexandru Colpacci, face proba maturității sale artistice, definindu-și personalitatea, și în care o trupă, cunoscută de altfel pentru calitatea sa, arată un înalt profesionalism și un spirit de echipă exemplar.

O spun din capul locului, spectacolul Teatrului de Stat din Oradea reprezintă unul dintre punctele solide de sprijin ale acestei stagiuni, și-l putem așeza, fără

teamă de a greși, alături de tot ce s-a izbutit mai bun pe durata ultimilor ani.

În ciuda notorietății sale, Mrożek este puțin cunoscut la noi. Cu un an sau doi în urmă, *Emigranții*, o piesă valoroasă, dar nu reprezentativă pentru autorul ei, s-a jucat într-o puzderie de teatre. Almanahul „Gong '80” a publicat *Vulpoul filozof*, parte a unei tetralogii dramatice. În diferite publicații au apărut proze scurte ale lui Mrożek. În sfârșit, *Tango* s-a jucat în 1968 la Teatrul Mic, pentru a fi reluată, abia peste un deceniu, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Mrożek e puțin cunoscut la noi. E drept, nu toate piesele sale au limpezimea ideologică și fermitatea stilistică a *Tangoului*. Această piesă face parte din familia operelor dramatice care dau definiția teatrului contemporan și este, prin mesajul ei, una dintre cele mai ascuțite demascări ale pericolului, încă prezent în lume, al renașterii fascismului. Pentru că, dînd la o parte înțelesurile secundare (dar implicite) ale textului (descompunerea familiei burgheze, decadența artei și neputința ei, nonconformismul irațional și așa mai departe), desprindem ideea fundamentală a piesei, direcția loviturii principale: o filozofie care, încercînd să nege dezordinea societății capitaliste, afirmă „o nouă ordine”, distrugînd metodic și obstatin valorile morale ale acestei societăți, în numele mult trimbițatei libertăți de dincolo de bine și de rău; și forța oarbă, primitivă, pe care a născut-o și a nutrit-o această filozofie, violența animalică pe care omenirea a cunoscut-o prin fascism. Filozoful Artur, terorizîndu-și, cu ideile sale, familia, și ucigașul Edek, pe de o parte; familia, adică nonconformistul Eugen, care a înfruntat societatea purtînd pantaloni scurți, frivola Ala, Eugenia, de o veselă senilitate, impudica Eleonora și Stomil, artistul „liber și gras”, pe de altă parte...

O lume fără orizont, un univers închis, trăindu-și sfîrșitul cu nepăsare, cu inconștiență. O familie (o lume) încercînd să prelungească o existență altădată înfloritoare. Casa veche, solidă, păstrează semnele bunăstării, dar a dobîndit trăsăturile noi, ale dezordinii și uzurii. Răspîndite prin încăpere, căruciorul din vremea prunciei lui Artur, rochia de mireasă a Eleonorei, un melon, o colivie aurită și... un catafalc, străjuit de luminări înalte. Draperiile, altădată fastuoase, atrîrnă obosit. În faldurile lor ghicim, aciuite, molliile. Mobilele sînt greoaie, încărcate de obiecte inutile și urite, pereții sînt coșcoviți, ușile impunătoare scîrțîie. A fost o lume care a cunoscut opulența, burghesia începutului de secol, îndestulată și încrezătoare. Este o lume falimentară, mai cu seamă pe plan spiritual. Este o lume obosită, îmbătrînită, agățîndu-se de trecut, pentru că în viitor nu mai vede nici o



### O lume fără orizont, trăindu-și stirșitul cu nepăsare...

speranță, o lume re trăind cu voioasă inconștiență micile ei revolte, nonconformismele, teribilismele, experimentele, în absența totală a vreunui ideal sau a vreunei certitudini morale. : Eugen, purtînd, la redingotă, pantalonii scurți cu care a scandalizat în anii tinereții, Eugenia, bunica, purtînd la cîngătoare flori artificiale și în picioare bascheși, Eleonora, care-și înșală cu dezinvoltură soțul, Ala, ostentativ impudică, Stomil, în pijama și cu mustață à la Salvador Dali, care și-a epuizat toate resursele de fanfanie, experimentînd steril în artă, și acum trăind bizar, într-un birlog „experimental” ; iată ce neagă Artur, în numele unei filozofii bilbiuite despre un „nou sistem de valori”, despre „înlăturarea convențiilor și prejudecăților”, despre supremația forței oarbe ; iată pe cine va domina, prin teroare, Edek, forța oarbă, produsul lui Artur, care-și va începe dictatura ucigîndu-și fără șovăială Ideologul, sub privirea resemnate, dacă nu cumva cu încuviințarea, celor subjugati.

Este remarcabil felul în care se conturează, prin nenumărate detalii, prin infinite nuanțe, personajele. Regizorul Alexandru Colpacci și scenografa Tatiana Manolescu-Uleu au dezvoltat sugestiile, de altfel generoase, pe care indicațiile din paranteze ale lui Mrozek le conțin. astfel că, de la amănuntul exterior, se ajunge cu limpezime și precizie la definirea psihologiei personajelor. O atitudine, un gest, o deprindere comportamentală, un tic, devin elocvente pentru starea, pentru evoluția eroilor și situațiilor. Atmosfera veselă de la început devine sumbră, apăsătoare, într-o gradație perfectă. Seninătatea existenței face loc, treptat, înegurării, teroarea se instalează pe nesimțite, dar trainic, pentru a naște scena de coșmar din final : dansul perechii Eugen-Edek în jurul cadavrului lui Artur.

Impresionant în spectacol este ritmul. Trepidant, în orice situație, chiar și a-

tunci cînd Artur perorează fanatic, ritmul (vorbirii, gesturilor, mișcărilor) crește amețitor, vrînd parcă să disloce accasă lume din existența ei molcomă, pentru a coborî brusc, brutal aproape, într-o lentoare care dă fiori, pe acordurile de tango lasciv ale „La Cumparsitei”. Efectul este straniu, cutremurător.

Spectacolul realizat de Alexandru Colpacci are și calitatea unei armonizări sonore perfecte, glasurile interpreților sînt orchestrate savant, laolaltă cu acordurile muzicale și cu sunetele produse de ciocnirea sau atingerea obiectelor, cu zgomotul pașilor... Este un semn al preocupării regizorului, față de edificarea ansamblului prin detalii riguroase puse la punct. Cît despre interpreți, toți foarte buni, excelenți chiar, nu am altă laudă mai mare sã le aduc decît spunînd cî au constituit o remarcabilă echipă, extraordinar omogenizată, în ciuda (sau, tocmai, datorită) personalităților distincte care sînt Szabó Lajos, Miske Lázló, Tecsý Sandor, Darko Istvan, Kakassy Agnes, Banyai Iren, Csoma Judit.

**Virgil MUNTEANU**

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BAIA MARE

## ■ A CINCEA LEBĂDĂ de Paul Everac

**Data premierei : 6 decembrie 1979.**  
**Regia : DAN STOICA. Scenografia : FLAVIU BARBACARU.**  
**Distribuția : ION SĂSĂRAN (Vasile Mirea) ; PAUL ANTONIU (Tit Mirea) ; CORNEL MITITELU (Niki Pocrován) ; GH. LAZAROVICI (Uică) ; MIRCEA GRAUR (Stavăr) ; RADU DIMITRIU (Bădicu) ; ADRIAN RĂTOI (Blasiu Dohotaru) ; VIRGIL FĂTU (Profesorul Greavu) ; GHEORGHE POP (Un chelner) ; MAGDALENA CERNAT (Duffy) ; APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Marta Mirea) ; LUCREȚIA MANDRIC (Hortensia Pocrován) ; DANA ILIE (Tovarășa Jimblea).**

Eroul dramei lui Paul Everac este un ins contemporan nouă, bine ancorat într-un cadru social cu care a tîns, invo-



luntar sau nu, să se confunde, dar care, la primul șoc — care poate fi al vârstei, în aceeași măsură ca și al incapacității de a înțelege ceea ce este socotit de la sine înțeles — se vede descoperit în fața evenimentelor. Ce e autentic și ce nu, în viața sa, cită obosescă și rutină conștin relațiile cotidiene cu lumea și cu semenii, în ce grad judecata obștească poate face lumină în ceea ce ne privește, are dreptul și competența să ne ajute, cu mijloace care sînt tot omenești, supuse erorii — sînt întrebări ce declanșează procesul de conștiință al lui Vasile Mirea, punînd totodată în discuție capacitatea conceptelor de a legitima existențe particulare, cu micile, dar atît de importante lor întîmplări. Astfel spus, în ceea ce cuvintele pretind a fi fără cusur, realitatea poate dezvălui fisuri, drame, ale căror implicații nu pot fi înțelese din exterior. Convenția dramatică este dată dintru început, personajele născîndu-se din monologul eroului, ca spre a-i însoți și susține discursul. Ele sînt acelea care vor trebui să demonstreze modul în care vorbele își găsesc echivalent în lumea faptelor, tot așa cum balerina Dufy va sfida, prin întreaga sa atitudine, micile calcule, falsele împăcări.

În acest sens și-a conceput spectacolul Dan Stoica, pe linia unei meditații morale, atent la evoluția psihologică a personajelor și punînd accentul pe caracterul de dezbatere al piesei. O bună idee a avut și scenograful Flaviu Barbacaru, construind un spațiu scenic geometric, un cadru compus din panouri care ocupă centrul scenei, sugerînd înșingurarea, înstrăinarea celor ce se simt chemați să acuze în numele moralei, dar și cu diverse funcționalități în scenă. Este totuși obositoare pentru spectator continua manipulare a decorului (panourile sînt mișcate atît pe orizontală, cît și pe verticală, închipuind cînd uși, cînd mese etc.). Distribuția este în cea mai mare parte omogenă, actorii fiind îndrumați în direcția întruchipării realiste a personajelor. Toomai de aceea, „efectele”, un anume răsfaț „artistic”, de care nu e ferit, dealtfel, nici un teatru, dorința de epatare cu orice mijloace, care nu sînt însă decît învechite, scoase din uz, au consecințe nedorite. Rolul lui Vasile Mirea este interpretat de Ion Săsăran. Acesta joacă cu multă conștiință de sine, pășind impleticit spre a exprima deruta personajului ori tăind cu gesturi voit impetuoaase aerul. El este romantic în scenele de amor și crispat în cele vizînd cețoasa realitate cotidiană. O actriță serioasă, care și-a dat toată silința spre a contrabalansa ceea ce o separă de eroină, este Magdalena Cernat, distribuită în rolul balerinei Dufy. Convingătoare prin profesionalism, Magdalena Cernat posedă totodată acel bun-simț scenic care

o împiedică să se aventureze în atitudini ori situații care ar dezavantaja-o. Jucînd inteligent și cu accent pe coerența interioară a eroinii, ea reprezintă personajul cel mai împlinit din spectacol.

## ■ PARADIS DE OCAZIE

de Tudor Popescu

**Data premierei :** 12 martie 1980.  
**Regia :** BOGDAN BERCIU. **Scenografia :** DRAGOȘ GEORGESCU.  
**Distribuția :** TEOFIL TURTURICA (Dîncu) ; PAUL ANTONIU (Răducu) ; ILDIKO MOLNAR (Mioara) ; ECATERINA SANDU (Frinca) ; ECATERINA GRAUR (Vicu) ; RADU DIMITRIU (Lică) ; APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Fiorentina) ; GHEORGHE LAZAROVICI (Stănel) ; VIRGIL FATU (Ducele).

Piesă de actualitate, comedia lui Tudor Popescu a trezit interesul unor regi-zori cu temperamente artistice deosebite, dintre care doi au realizat montări remarcabile, și anume : Alexandru Tocilescu, la București, și Valeriu Paraschiv, pe scena Teatrului din Piatra Neamț. Acum, Bogdan Berciu ne propune, dacă nu o nouă viziune, un mod personal de a aborda satira. Spectacolul său debutează cu imaginea de fantome a locatrilor paradisului de ocazie, momii incolore și inanimate care tind să se confunde cu „peisajul”. Cînd perdeaua de tul care-i acoperă este înălțată, scena, încărcată cu baloturi de burete și mobilier aparținînd unor epoci revoluate (scenografia, Dragoș Georgescu) devine un spațiu de petrecere cîmpenească, din care nu lipsesc tradiționala horă, muzica și băutura de rigoare. Apoi, după ci-



**O scenă importantă, ședința, atenuează satira...**

teva minute bune, în care asistăm la aceeaș „veselă trîndăvie”, odată cu chemarea la ordine lansată de personajul Dincu, care anunță sfîrșitul pauzei de masă, începe spectacolul cu piesa propriuzisă. Deconspirîndu-și cu atîta grabă intențiile, regizorul pare să uite, pe parcurs, să mai ofere și alte surprize. Așa se face că cea mai mare parte a dialogului dintre personaje se desfășoară „la rece”, cu mici „cîrlige” și efecte de circumstanță. În rest actorii văzîndu-se obligați să-și declame, pur și simplu, rolul. Directorul Dincu, de pildă, ale cărui obsesii privind „înstrăinarea” stîrneau risul sănătos al sălii în spectacolul realizat de Tocilescu, apare aici ca un personaj patern, cu reacții banal împăciuitoare, un fel de prezență de fundal, aproape contopindu-se cu acesta. Apoi, ca pentru a arăta și mai mult caracterul improvizat al acțiunii respectivilor eroi, o scenă, atît de importantă în economia piesei, cum este scena ședinței e rezolvată prin înjghebarul unei mese de consiliu, din mobilierul amintit mai sus. Dintr-o dată, se pierde tocmai ascuțișul satirei, întîmplările sînt relativizate pînă într-atît, încît totul capătă un aer indiferent, de realitate care nu are nimic de-a face cu ceea ce întîlnim ori trăim în viața curentă. Tocmai ritualul, canonul care protejează și nutrește „cuibul” acesta de profitori obstinați este neglijat, mobilurile acestor epave agresive, de care nu te poți despărți altfel decît rizînd. Pentru a compensa parcă defectele menționate, regizorul își arogă postura de moralist, postură

mai apropiată de temperamentul său și care, în bună măsură, îi reușește. El indică ce este bine și ce nu prin intermediul cuplului de forțe reprezentat de funcționarii atașați directorului Dincu și, respectiv, de perechea Răducu—Mioara. O reușită o constituie, de asemenea, personajul Tovarășa Frincu, așa cum apare în interpretarea actriței Ecaterina Sandu, aceasta realizînd, poate, momentele cele mai vesele din spectacol. În final, însă, Bogdan Berciu ține să sublinieze apăsător concluziile piesei, conform atitudinii menționate (cînd alegerea ar fi trebuit lăsată inițiativei spectatorului), izolînd lumea incriminată de realitatea înconjurătoare și dîndu-i astfel un caracter de prea simplă excepție.

În rolul directorului Dincu, actorul Teofil Turturică compune trăsăturile unui învîechit ridicol, trăind și manifestîndu-se prin intermediul unor stereotipii. Personajul Răducu dobindește în interpretarea lui Paul Antoniu, o prezență discretă, așa cum o pretinde, deăltfel, și textul, în timp ce în rolul Mioarei apare o studentă la filologie (!), Ildiko Molnar, tutelara transferîndu-se la alt teatru. Trebuie menționată aici una dintre problemele celc mai spinoase ale instituției băimărene. Este vorba de colocviul actoresc, aproape mereu deficitar numeric, fie din cauza unei neraționale repartiții a actorilor, fie din cea a veșnicelor transferuri. Poate că una dintre soluții ar fi ca Teatrul de la Baia Mare să capete un caracter mai „deschis”, invitînd adică regizori reputați,

care să creeze o reală stare de emulație, stăvilind astfel fluctuația cadrelor.

# ■ PĂDUREA ÎMPIETRITĂ

de Robert Sherwood

**Data premierei : 11 mai 1980.**  
**Regia : DAN STOICA. Scenografia : FLAVIU BARBACARU.**

**Distribuția : TEOFIL TURTURICA (Bunicul Maple) ; ADRIAN RĂȚOI (Boze Hertzlinger) ; VIRGIL FĂTU (Un instalator) ; MIRCEA GSPAR (Jason Maple) ; MARIETA GASPAR DEMETER (Gabby Maple) ; ION SASĂRAN (Alan Squier) ; RADU DIMITRIU (Domnul Chisholm) ; TZENKA VELCEVA BINDER (Doamna Chisholm) ; GHEORGHE LAZAROVICI (Jackie) ; VASILE CONSTANTINESCU (Duke Mantee) ; PAUL ANTONIU (Ruby) ; MIRCEA ZIMAN (Șeriful).**

O distribuție angajând o bună parte din trupa teatrului, un decor plastic și, în genere, util, precum și regia îngrijită a lui Dan Stoica, care nu-și propune mai mult decât poate și vrea să spună piesa, fac din *Pădurea împietrită* un spectacol de succes.

Vorbind despre dragoste și moarte și despre violența nu lipsită de candoare a unei lumi foarte specifice, cum este lumea americană dintre cele două războaie mondiale, piesa lui Robert E. Sherwood reprezintă și un exercițiu atractiv pentru actori. Dovadă stă faptul că aceștia joacă cu o anume plăcere, decontractat, fără poza cenușie și cabotină cu care adesea este confundată drama. Mobilitatea, reacția neafectată, spontană devin cerințe fundamentale într-o asemenea înțeprire, unde personajele, cu puține excepții, sînt reduse la simplul contur psihologic, interesul căzînd pe comportamentul acestora în situații de criză.

Criză care nu e declanșată de apariția gangsterilor lui Duke Mantee, ci doar amplificată, făcută să se manifeste la lumina zilei, cu evidența cotidianului. Decorul conceput de scenograful Flaviu Barbacaru oferă imaginea cvasinaturalistă a unui bar american, un cub enorm, ai cărui pereți par să exercite asupra eroilor, o presiune nefastă. Un ecleraj alb face contururile tăioase în scenă, le dezvăluie „nemilos”. Teofil Turturici (Bunicul Maple) interpretează cu măsură și simț al nuanțelor rolul unui bătrîn năzdrăvan, pe care nimic nu-l poate surprinde nepregătit. Apoi, Adrian Rățoi, actor interesant în măsura în care rămîne conștient de semnificația propriilor gesturi, cu disponibilități în direcția comediei și cu un temperament pe potrivă, compunînd trăsăturile unui Bose Hertzlinger, amorezat și cam scandalagiu, dar, în fond, „băiat bun”. Virgil Fătu, într-un rol secundar, de asemenea cu grijă



**Actorii joacă cu plăcere, într-un spectacol îngrijit...**

pentru calitatea interpretării. În Gabby Maple, actrița Marieta Gaspar Demeter este o prezență plăcută, integrîndu-se fără disonanțe ansamblului. Am mai remarcat jocul „curat” al lui Vasile Constantinescu, profesionalismul cu care abordează un rol nu de primă mărime (masca pe care i-o împrumută personajului Duke Mantee este excelentă) : pe Gheorghe Lazarovici (Jackie) și Paul Antoniu (Ruby), precum și pe Radu Dimitriu și Tzenka Velceva Binder în Doam-

na și Domnul Chisholm. De asemenea, pe Mircea Graur (Jason Maple) și Mircea Ziman (Șeriful). În sfârșit, pentru contorșionatul și romanticul Alan Squier, regizorul s-a oprit la un actor ale cărui date păreau să corespundă alegerii, acesta evitând cu premeditare firescul, în favoarea „stilului” și a afectării „trăirii”. Ion Săsăran, căci despre el este vorba, se mișcă pe scenă cu importanța protagonistului de profesie, gesturile lui sînt lurgeri și totodată rigide, între el și personajul pe care-l reprezintă nu rămîne nici o distanță și, aceasta, nu în favoarea celui din urmă. Ar mai fi de observat unele erori care țin nu de arta, ci de tehnica spectacolului, cum ar fi aceea cînd, după uciderea gangsterilor, într-o atmosferă dramatică deloc destină, unul dintre personaje face gestul „spontan” prin care încearcă să se convingă de realitatea morții lor. Faptul provoacă, de data aceasta fără ghilimele, spontan, ilaritate. Deși pînă la spectacolul dramatic de valoare drumul este lung, reprezentarea arată că „posibilități există”.

**Valentin DUMITRESCU**

TEATRUL MAGHIAR DE STAT  
DIN CLUJ-NAPOCA

## DUPĂ-AMIAZĂ CENUȘIE

de Bajor Andor

Data premierei: 6 iunie 1980.

Regia: HARAG GYÖRGY. Scenografia: EDIT SCHRANZ-KUNOVITS.

Distribuția: BARKÓ GYÖRGY (Kovács); BISZTRAI MÁRIA (Doamna Kovács); SÖVER TIBOR (Jánoska); KÖLLÖ BÉLA (Kis); KAKUTS ÁGNES (Doamna Kis); KATONA KÁROLY (Primul instalator); SATA ÁRPÁD (Al doilea instalator); ALBERT JÚLIA (Tovarăsa Crișan); PÁSZTOR JÁNOS (Mureșan); ILLE FERENC (Omul care aduce telegrame).

O viață de om, cuplată cu o altă viață de om, care se desfășoară cumplit de monoton, e pe cale să primească un năstrușnic impuls: capul familiei urmează să plece în delegație, în Brazilia. Informația pare suficientă ca să răzbune toate obișnuințele vieții cenușii de pînă acum. Prietenii vor acorda familiei mai multă prețuire, iar necazurile cotidiene vor părea niște biete înepături de țințar; urmează... armăsarul de vestea se dovedește a fi falsă. Mintuirea de cenușiu nu vine din astfel de contralovituri de teatru.

Comediograful Bajor Andor face parte din categoria literaților care consideră că risul rămîne cea mai umană metodă de a ne descotorosi de zgura din noi. Un ris pregătit cu dibăcie, prin acumularea imprevizibilă, cu ajutorul unor procedee diverse (comedie de limbaj și de situație, dialoguri comice), pentru ca — și aici se află specificul meșteșugului său — autorul să taie brusc calea anecdotei, a glumei, pentru a-l prăvăli pe spectator în plin grotesc.

Bajor e un autor mult prea versat pentru ca acest procedeu să nu aibă un sens anume. În comedia sa *După-amiază cenușie*, schimbul de replici e parcă punctat, din cînd în cînd, printr-un sistem de „display”, ca la ceasurile cu cuarț sau la jocurile de tenis montate pe televizoare, unde rezultatul apare cînd se apasă pe buton; această „apăsare pe buton” e reflecția de după spectacol, cînd spectatorul își face bilanțul impresiilor. Efectul acestei piese nu se realizează simultan cu receptarea; în sală, omul e năucit de artileria comică. Ezit să consider avalanșa de gag-uri, buchetele de glume, ca pe niște paranteze năstrușnice, dar inutile. Scriitura e un fel de canava; rămîne să-și găsească mereu alte și alte propuneri de reprezentare și tălmăcire. Una dintre propuneri a fost cea semnată la Oradea, în 1978, de regizorul Szabó József. Acum, cel care o descifrează, pe scena maghiară de la Cluj-Napoca, este Harag György. Spectacolul este o surpriză; Harag, care ne-a obișnuit cu monștri monumentale, cu soluții de virtuozitate, cu un sistem perfect reglat de armonie și contrapunct, este aici un artizan minuțios și laconic. De unde vine această, zic eu, nobilă prudență? Din grija dinții, aceea de a descifra și evidenția intenția piesei. Regia e atentă la sens: încotro se îndreaptă crîmpeiele de acțiune? Cum se echilibrează o piesă în care personajele se înmulțesc brusc în actul trei? Cum se introduce non-acțiunea, care sugerează non-sensul? (Intrucît Bajor încearcă și asemenea raporturi...) Sînt doar cîteva dintre sarcinile regizorale asumate de Harag, spre a oferi o perspectivă unor actori care-l ascultă cu



conștiințiozitate, fiecare după puterile sale. Regizorul are și conștiința datoriei de a-i încerca pe toți componenții trupei : e un gest pedagogic și eficient, care nu poate fi decât aplaudat. Rămâne de văzut cât de bine i-a reușit directorului de scenă cursivitatea acțiunii ; la acest capitol, rezultatele sînt inegale. Asistăm la o admirabilă gradație spre cascada comică, de exemplu, în scena în care creaturile dezabuzate, spre a se răcori, purced a cunoaște natura ; ea, natura, e, pentru ei, de plastic : ghirlande, flori, frunze, iarbă — totul e de plastic. Bătălia cu florile de plastic devine infernală, prin atmosfera de absurd pe care o instaurează. Sau : casa în care stă familia de inocenți necesită reparații : sosesc doi instalatori, descinși parcă din *Biedermann și incendiarii*, unul masiv, celălalt scund, șmecher, o pereche frapantă. Alături de soluții strălucite, se resimt scăderi de tempo, o interpretare revuistică a umorului, ezitări ale acțiunii. Nu ne-am dumirit : ori Harag se simte strîmătorat de text, ori nu i-a găsit cheia...

Despre actori se poate discuta de la un anumit nivel în sus, întrucît contribuția ansamblului este darnică și harnică. M-au interesat chipurile noi, care nu sînt noi în teatru, ci înnoite prin interpretare. Între ele se inscrie Bisztrai Mária (soția eroului — un paradoxal și cinic joc de-a abulia, vreme de trei acte, pînă în momentul final, cînd rostește, răsturnînd sensul, replica de încheiere : „Toate-s bune, dar miine fi-va și mai bine“. Se cuvine să mai remarc portretul de copil înțelept, jucat chiar de un puști (Sóver Tibor), uimitor de adecvat, și să aplaud din nou talentul portretistic al lui Barkó György (Kovács, protagonistul), de atîtea ori remarcat în spectacolele lui Harag. Nu pot trece cu vederea înfricoșătoarele caricaturi realizate de Katona Károly, Sata Árpád, Pásztor János, Ille Ferenc. Un spectacol pe muchie de cuțit, într-un decor caracterizat prin consens de registru, de viziune și de dimensiuni cu piesa.

Ni se pare că prin acest popas se pregătește un salt în ceea ce privește arta regizorului : spectacolul anunță o răscruce de stil, un nou mod de punere în pagină. După toate probabilitățile, la toamnă, Harag ne rezervă alte surprize.

**Teodor SUGĂR**

TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

## PATIMA ROȘIE

de Mihail Sorbul

**Data premierei : 15 iunie 1980.**

**Regia : BOGDAN ULMU. Decorurile : RADU CORCIOVA. Costumele : IOANA CORCIOVA.**

**Distribuția : MARIN BENEĂ (Șbîl) ; ANTON FILIP (Castris) ; CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Rudy) ; MARILENA NEGRU (Tofana) ; RUXANDRA PETCU (Crina).**

La o primă vedere, spectacolul conceput de Bogdan Ulmu are lapidaritatea și frumusețea specifice edițiilor prescurtate : textul este restrîns la logica acțiunii, trama este scoasă în evidență, înlăturîndu-se echivocul asupra eroilor, regizorul tinde să ofere rezolvări cu caracter definitiv. Lumea piesei lui Mihail Sorbul nu-și pierde nimic din vulgaritatea pătimașă, dimpotrivă, eroii, așa cum sînt întruchi-pați de actorii teatrului brăilean, par să se ia la întrecere în a-și afișa ridicolul. Ei se „înalță” și decad, în clipă, cu vioiciunea unor marionete ; mecanica sentimentelor le face însă obscure mobilurile și acțiunile. Nu niște neajutorați alcătuiesc aceste cupluri care se desfac și se refac cu promptitudinea unor figuri de cadrl, în spatele noilor lor pasiuni se află adesea o rece dorință de a învinge, apoi, deși trăiesc într-un continuu provizorat, situația lor este una „onorabilă”.

Sînt dese „loviturile de teatru” în *Patima roșie*, fără însă ca acestea să modifice impresia de artificiu, de absență a vieții din cuvintele și faptele personajelor. Nimic din ce se întîmplă nu-i afectează decisiv pe acești oameni de mucava, mișcați de niște forțe greu de precizat, care, în spectacolul lui Bogdan Ulmu, tîn cînd de natura instinctului, cînd de convenția melodramelor „de salon”. Intenția din urmă este incorporată indeosebi în decor (Radu Corciova), ea apărînd și în ilustrația muzicală care punctează așazisele „momente de efect”. Atunci, muzica



**O lume de o vulgaritate pătimașă,  
ascunzind o rece voință de a în-  
vinge...**

intervine abrupt, crescînd în intensitate și parcă în concurență cu replicile „tensionate” ale eroilor. Decorul este compus din panouri roșii, tapisate, cu aspectul unor saltele, încadrînd un spațiu convențional; personajele intră și ies nu numai pe ușa din fundal, ci și „prin” pereți. Deasupra ușii tronează un triptic, tabloul din centru căzînd realmente la sfîrșitul primului și al celui de-al doilea act — *concretă* lovitură de teatru — spre a dezvălui o aceeași imagine cenușie și posacă. Dealtfel, actuala reprezentație nu este scutită și de alte asemenea „comentarii” și „autocomentarii”, care, prin exces, duc la transformarea unor idei ingenioase în simple efecte lipsite de semnificație. Deranjează și mișcarea convulsivă din scenă, care, deși parodiază un anume gust și o anume concepție despre spectacol, este, în cele din urmă, obositoare și monotonă. Interesantă apare, în schimb, teatralitatea cu care sînt investite „patimile” eroilor, denunțîndu-se astfel imposibilitatea acestora de a trăi fără poză, iar mai apoi faptul că pînă și poza le este refuzată, mult dorita „tragedie”, cu complicațiile de rigoare, în absența cărora triumfă vidul sufletesc.

Personajele sînt interpretate, în genere, cu înțelegerea partiturii, dar nu întot-

deauna și cu măsura necesară. În rolul lui Șbîlt, Marin Benea scoate în relief, pe cît îi stă în putere, cabotinismul ratatului. Dar actorul ar trebui să știe că, spre a reprezenta scenic vulgaritatea, interpretul nu trebuie să fie el însuși vulgar. Întruchipat de Anton Filip, un actor dotat pentru comedie, Caștriș este încornoratul stupid, cu voce de clapon. Totuși, personajul nu trebuia adus sub cuierul improvizat, compus dintr-o impunătoare pereche de cîrne (de bou ? !), pentru a ni se revela condiția acestuia. O prezență scenică notabilă este și Constantin Brînzea (Rudy). Intr-un rol important, care pretinde un anume consum de energie, cum este acela al Tofanei, Marilena Negru. Am remarcat-o de asemenea, și nu în ultimul rînd, pe Ruxandra Petru (Crina).

**Valentin DUMITRESCU**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN CONSTANȚA**

## **CĂLĂTOR FĂRĂ BAGAJE**

**de Jean Anouilh**

**Data premierei: 24 aprilie 1980.**

**Regla: ION MAXIMILIAN. Decorurile: AUREL FLOREA. Costumele: EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.**

**Distribuția: VIRGIL ANDRIESCU (Gaston); ROMEL STĂNCIUGEL (Georges Renaud); EUGENIA LIPAN-PETRE (Doamna Renaud); DIANA CHEREGI (Valentine Renaud); VALENTINA BUCUR-CARACĂȘIAN (Ducea Dupont-Dufort); EMIL SASSU (Huspar); EMIL BIRLADEANU (Pickwick); ELENA GURGULESCU (Julietta); CRISTINA MINCULESCU (Bucătăreasa); ION ANDREI (Majordomul); CONSTANTIN DUICU (Șoferul); ALEXANDRU MEREUȚĂ (Valețul); ADRIAN CATRAVA (Copilul).**

Jean Anouilh este unul dintre cei mai controversați autori ai Franței moderne. Pierre Brisson consideră că există în opera lui „un fel de ezitare între artificii teatral și sinceritate”; Edmond Sée îi remarcă „o subtilitate, o pătrundere și o putere de observație deosebite”; Robert de Luppé (autorul celei mai com-

plete monografii consacrate lui Anouilh) spune că „teatrul lui Anouilh e prezența săracului în lume”, iar autorul însuși mărturisește: „datoria noastră, în primul rând, este să răspundem unei necesități a comediienilor, aceea ca în fiecare seară să joace piesa pentru un public care vine la teatru ca să uite de plictiseală și de moarte. Iar dacă după aceea, din cînd în cînd, ar putea să iasă la iveală și o capodoperă, atunci cu atît mai bine!”

Oricum, Anouilh este un om de teatru remarcabil, care cunoaște arta dialogului, își construiește solid piesele, este iubit de public. Teatrul lui s-a impus cel puțin prin *Intîlnire la Sentis*, *Medeea*, *Cio-cirlia*, *Becket*, dar și prin multe alte lucrări dramatice. *Călător fără bagaje*, montată de Teatrul Dramatic din Constanța, se numără printre piesele sale cele mai izbutite nu numai în ceea ce privește conturarea unor caractere, ci și datorită implicațiilor sociale ale cazurilor asupra cărora se oprește. Firește, soarta amnezicului, ajuns în situația de a-și redescoperi existența anterioară pierderii memoriei, de a reinnota firul tăiat, nu este o temă nouă, în literatură, în general, și în teatru, în special. Dar, Gaston, care, de optsprezece ani, este lipsit de memorie, ajunge să cunoască o lume care nu-i place și pe care o refuză. El îi spune presupusei sale mame: „Nu-mi plac, te refuz”; nu poate stabili nici un contact spiritual cu fratele său, Georges; îl îngrozește gîndul că ar fi putut avea o legătură cu Valentine; îi repugnă propria copilărie, așa cum îi este relatată — crudă, egoistă, tiranică. Gaston este singur, izolat, lipsit de orice perspectivă; ar pu-

tea să intre într-o familie „onorabilă”, bogată. Refuzîndu-și trecutul, Gaston își refuză și acest prezent, purificîndu-se, astfel, printr-o recucerire a ființei sale autentice. Gaston nu este un erou de tragedie, ci un om simplu și sărac, revoltîndu-se împotriva lumii bogaților.

Spectacolul constanțean descifrează cu acuratețe mesajul generos al operei dramatice, regia (Ion Maximilian) reușind să dea cursivitate acțiunii. Acest lucru se datorează și decorului (Aurel Florea), care, deși modest în ce privește concepția asupra spațiului scenic, are meritul de a permite schimbări rapide și de a crea planuri de joc variate. Agreabile sînt costumele (Eugenia Tărășescu-Jianu). Desigur, aprofundarea ideilor textului, punerea în valoare a spumosului și spiritualului dialog, stabilirea unor relații mai precise între personaje ar fi dat spectacolului strălucirea așteptată. Virgil Andriescu (Gaston) nu a reușit să transmită poezia și căldura personajului, plînd la suprafața frîmîntărilor acestuia. Corect, dar unilateral, Romel Stănciugel, ca și Eugenia Lipan-Petre. Valentina Bucur-Caracășian și Emil Săssu fac eforturi vizibile de a da rolurilor respective culoare; Diana Cheregi are o apariție modestă, iar Emil Birlădeanu încearcă o compoziție destul de reușită. În cîteva roluri episodice, reușesc să aibă haz și har în primul rînd Elena Gurgulescu, apoi Cristina Minculescu, Ion Andrei, Constantin Duicu, Alexandru Mereuță și, neașteptat de dezinvolt, copilul Adrian Catrava.

Mihai CRIȘAN

## RECITALURI

### UMBRA SOARELUI

de Hajdu Gyözö,  
după Móricz Zsigmond

Adám Erzsébet, actriță la secția maghiară a Teatrului Național din Tirgu Mureș, cultivă programatic recitalul. La al doilea turneu în București, ea a prezentat spectacolul *Umbra soarelui*.

Dedicat aniversării principelui transilvan Bethlen Gábor (400 de ani de la naștere), recitalul evocă această figură istorică printr-un montaj de fragmente din ampla trilogie a lui Móricz Zsigmond, alcătuit, cu pasiune intelectuală și cu discer-



Adám Erzsébet

nămint, de Hajdu Győző. În felurite ipostaze — de povestitor, de comentator și de personaj implicat în conflictul a trei forțe (Bethlen Gábor, soția sa și prietena sa Báthori Anna, vestită frumusețe a epocii, poreclită „vrăjitoarea“), actrița a străbătut cu intensitate dramatică o diversitate de sentimente și stări, știind să extragă un mesaj adresat contemporaneiității.

Legind monologul interior, spectaculoasele confruntări de opinii, descrierile epice de largă respirație, confesiunile și comentariile lirice, acest discurs poetic, filozofic și dramatic a îngăduit interpretei să-și pună în valoare capacitatea de a plasticiza, de a teatraliza proza, de a converti epicul în dramatic.

Rod al unei sincere autoexprimări, recitalul a fost și o probă de măiestrie profesională; actrița realizează performanța de a trece dintr-un registru în altul,

de la o stare sufletească la alta, servindu-se, cu o remarcabilă siguranță, de plastica mișcării și de mijloacele vocale.

Determinante pentru realizarea atmosferei au fost cele două componente scenice pe care s-a sprijinit interpretarea — acompaniamentul muzical și scenografia. Comentariul muzical (Szabó Gábor) a subliniat, prin acorduri de lăută, prin sunet de fluier și prin instrumente de percuție, caracterul de epocă al acestei tulburătoare partituri dramatice.

Foarte simplu — un cerc de săbii cu vârful înfipt în podea — cadrul scenografic, semnat de Kelemen Tamás Anna, a dat, prin esențializare, valoare de simbol unor obiecte scenice oarecare.

Îndrumarea regizorului Ioan Taub s-a dovedit benefică pentru reliefaarea ideii, a sensului moral.

**Valeria DUCEA**

---

## SPECTACOLE-LECTURĂ

---

# GREUL DRUM AL NEMURIRII

de Vlad Andrei Orheianu

Cu cîteva zile înainte de a închide stațiunea, Teatrul „Ion Văsiľescu“ ne-a invitat să urmărim, într-un spectacol-lectură, debutul dramaturgic al lui Vlad Andrei Orheianu, *Greul drum al nemuririi*.

Subintitulată „ipostază eroico-dramatică“, lucrarea afirmă ideea continuității, în spațiul carpato-dunărean, a unui neam cu nepieritoare virtuți : dragostea de patrie, aspirația spre libertate și pace, vitejia. În centrul ei se află figura întemeietorului primului stat dac centralizat și independent, Burebista ; acesta apare ca un legatar al calităților înaintașilor, pe care, la rîndul său, le transmite continuatorilor, ostașilor devotați ce-l urmează pe drumul dramaticelor încercări.

Fără a se desprinde de datele istoriei, devenite loc comun, autorul își comunică ideea convingător și sincer. Elogiul eroului, înțeles în politică, constructor de civilizație, are fior poetic. Scrierea conține momente conflictuale expresive, teatrale, și personaje reliefate printr-un dialog viu, colorat.

Dirijată de actorul Dinu Cezar, lectura scenică a dezbăluit limpede și tensionat ideea fundamentală, patriotic-educativă, a piesei. Am apreciat efortul regiei de a evidenția esențialul, trecînd în subsidiar pitorescul nesemnificativ. Sprijinit pe cîteva minime elemente de recuzită și costum, grupul de interpreți a descifrat particularitățile fiecărui personaj, integrîndu-le în structura dramatică imaginată de autor. Cîteva bune momente de ritual popular dau spectacolului o subtilă tentă folclorică. În prim-plan se situează chipul lui Burebista, interpretat cu viçoare. de Stelian Cremenciuc. Am remarcat prezența scenică a lui Ion Hidișan (Silvabostes), Marieta Luca (Geta), Florin Crăciunescu (Lechitas), Ion Lemnaru (Zarivista), Adrian Petrache (Deceneu), Dumitru Fedoreac (un dac), Boris Olinescu (soldatul get). În ipostaza de interpret, avantajat și de un rol mai interesant și mai substanțial, Dinu Cezar (Gurunta) a lăsat, de asemenea, o impresie bună.

**V. D.**