

# CRONICA DRAMATICA

Continuă, cu rezultate bune, seria de premiere a stagiunii abia inaugurată, cele mai interesante dovedindu-se acelea ale scrierilor originale. În această fructuoasă deschidere a anului teatral, în care traiul conştiincios al mării majorităţi a teatrelor demonstrează creşterea responsabilităţii faţă de public, semnificativă şi de bun augur ni se pare atenţia faţă de calitatea piesei româneşti. Sînt prezentate — pe scenele din ţară, dar şi în Capitală — opere valoroase, de însemnătate literară şi de adîncime problematică, scrieri mai de mult apărute, nicicînd jucate, sau lucrări recente, dintre care unele publicate de revista noastră. Acţiunea criticii de teatru pentru aducerea, dinspre pagina tipărită pe scindura scenei, a unor piese de nedeţinută valoare, reprezentative pentru dramaturgia deceniului opt, a dat roade. Afişele ne anunţă *Ingerul bătrîn* de Al. Sever (Teatrul din Satu Mare),

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DE NORD  
DIN SATU MARE

### INGERUL BĂTRÎN SAU COMEDIA NEBUNILOR

de Alexandru Sever

Data premierel: 9 octombrie 1980.

Regia: ION DELOREANU. Scenografia: KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuţia: ION TIFOR (Godieu); FLORIN MIRON (Miklos Nyiszli); DAMIAN OANCEA (Zager); AL. MITEA (Snert); DUMITRU PETRESCU (Holz); CONSTANTIN MIRON (Monk); CONSTANTIN DUMITRA (Poldi); ŞTEFAN MIREA (Comandantul lagărului); CAROL ERDŐS (Mussfeld); TOEA BADIU (Moll); MARCELA ANDREI (Elsa); RADU SAS (Ofiţer I); CORNEL FRIMU (Ofiţer II); PETRE PANAIT (Ofiţer III); TEODOR ARDELEAN (Ofiţer IV).

Pe drumurile de spaimă ale Auschwitzului a apărut, într-o noapte, un înger. Santinelele înfricoşate l-au coplesit cu lumina reflectoarelor, au încercat să-l seceze cu tirul concentric al mitralierelor. Inutil, căci îngerul — ce avea înfăţişarea unui bătrîn — a continuat să apară la orele şi în locurile cele mai diferite: la crematorii, pe culoare, în barăci. Pînă cînd comandantul lagărului, exasperat, a ordonat să i se predea îngerul. Şi atunci un înger, mai mulţi îngeri, zeci de îngeri din rîndul deţinuţilor s-au predat benevol.

Aceasta este parabola tragediei \*) scrise de Alexandru Sever (se pare că el este printre puţinii dramaturgi care mai cultivă, astăzi, genul tragic), parabolă transparentă, descifrată, de altfel, de autorul însuşi, prin replica unuia dintre personajele sale: în ambianţa de coşmar a lagărului îngerul este simbolul speranţei, care nu poate fi nimicită cu gloanţe. Această parabolă constituie firul principalei acţiuni a piesei (acţiune ce culminează cu autodenunţarea ca „înger” a lui Godieu, nebunul înţelept, neputincios faţă de spectacolul dezolant al morţii), dar şi punctul de referinţă pentru celelalte acţiuni, paralele. Tot de speranţă se lea-

\*) Publicată în revista „Teatrul”, nr. 7/1976.

Ioțul de culturi de D. R. Popescu (Teatrul din Galați), În căutarea sensului pierdut de Ion Băieșu (Teatrul din Petroșani), Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă de Tudor Popescu (Teatrul din Ploiești), Noaptea pe asfalt de Th. Mănescu (Teatrul Giulești și Teatrul din Pitești), Cartea lui Ioviță de Paul Everac (Teatrul Național din Tg. Mureș), opere care, în contextul diversității stilistice și al formulelor dramatice folosite, neasemănătoare, au în comun o atitudine de implicare pasionată și o analiză lucidă a societății contemporane.

Constatăm, totodată, creșterea cotei de interes a teatrelor pentru titlul inedit, pentru noutatea repertorială, diminuindu-se ponderea manifestărilor mimetice, renunțîndu-se la proliferarea epidemică a spectacolelor cu una și aceeași piesă, de regulă mediocră, trădînd sărăcia informației sau comoditatea secretariatelor literare. Fondul dramaturgiei interbelice reprezentate pe scenă s-a îmbogățit cu Demurgul de V. Voiculescu (Teatrul din Botoșani); opera lui Delavrancea, lăsată mult timp la păstrare în pioase ediții muzeale, a căpătat acum noi evaluări (Teatrele Naționale din București și Iași); continuă benefica explorare a capodoperelor caragialeene (Teatrul din Botoșani). Dar, caracteristica acestui început de an o aflăm, mai cu seamă, în climatul de muncă și seriozitate instaurat în instituțiile teatrale, climat de creație și competitivitate, stimulat de sarcinile politico-ideologice ale momentului, manifestat și în reuniunile de cultură teatrală ce se desfășoară în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”; „Toamna teatrală la Botoșani”, care a favorizat examinarea dramaturgiei clasice în „hainele noi” pe care i le croim, Festivalul „Arta comediei”, la Galați, prima ediție a „Festivalului de dramaturgie originală contemporană”, la Timișoara, se înscriu semnificativ în zona unor stringente preocupări ale mișcării noastre teatrale.

E încă devreme pentru comparații și sinteze. Ele vor urma negreșit, în numerele viitoare; deocamdată, dăm cuvîntul judecăților la obiect.

gă și acțiunea celor din „Sonderkommando” (detaliu real din istoria de tristă amintire a Auschwitzului), care încearcă să evadeze din acest imperiu al neînvinței; și tot speranța îi animă pe cei cîțiva prizonieri adunați în jurul doctorilor Godieu și Nyiszli, în tentativa lor desperată de a salva o fată scăpată — minune! — din crematoriu (din nou, caz autentic). Ambele încercări eșuează pînă la urmă, făptura umană e fragilă, handicapată în fața monstruoasei organizări fasciste. Îngerul însă — emanație a spiritualității întregii colectivități — va supraviețui. Într-un final metaforic (la care autorii spectacolului din Satu Mare au renunțat, probabil din cauza dificultăților de transfigurare scenică) reînvie tot cortegiul victimelor din lagărele de concentrare, pe care îngerul, un nou înger, le răzbună, ucigîndu-l pe comandant.

Piesa are virtuți literare și dramatice incontestabile, și este de neînțeles faptul că a zăcut atîta vreme în sertarele secretariatelor literare (deși a fost premiată de Uniunea Scriitorilor în 1976). „O piesă de lectură”, s-a afirmat în o dată, desconsiderîndu-se tensiunea extraordinară a meditației pe care o implică fiecare gest, fiecare replică a acestor personaje, aflate irevocabil în fața morții. Meditație mai ales pe tema demnității umane, pe care o pierde sau o cîștigă eroii acestei „comedii a nebuilor” (căci ordinea morală este inversată în visul urît al omenirii care a fost Auschwitz sau Buchenwald etc.,

deci tragedia devine și comedie atroce, iar rațiunea — o nebunie). Demnitate pe care o recîștigă, prin sacrificii altfel inutile. Zager, „kapo”-ul scelerat care săvîrșise o crimă desperată, în biserică, și care își recapătă conștiința, provocîndu-și o moarte pe care o putea evita, sau măcar amîna. O cîștigă, prin altruism neșovăit, Snert, Holz și Poldi, cei care acceptă să-și primejduiască propria lor evadare pentru a salva o fată oarecare, care oricum „mai murise o dată”. O cîștigă, prin conștientizare, Elsa, inocenta devenită femeie înaltă de adolescentă și care își refuză posibila salvare pentru a nu prilejui, prin aceasta, un nou șir de victime. O păstrează Nyiszli și Godieu (numele acestuia conține o simbolică bilingvă clară), asumîndu-și necondiționat misiunea de a o ascunde și de a o salva pe Elsa. O pierde iremediabil comandantul lagărului, Moll și acoliții lor, indiferenți și cinici în fața spectacolului mizeriei umane. Poate că, într-o imaginară (deocamdată) continuare a piesei, și un Mussfeld, ofițerul nazist cutremurat o clipă de măreția jertfei lui Zager și a Elsei, și-ar putea recîștiga demnitatea pierdută între omoruri și furturi josnice. În fine, pastorul Monk este și el — în piesă, nu în spectacol — printre cei care-și confirmă vocația umanitară, preluînd sarcina de a fi noul înger al lagărului, de data aceasta un înger al răzbunării. (Și, dacă eludarea finalului resuscitărilor este de înțeles, renunțarea și la gestul ultim al lui Monk mi se pare că văduvește și personajul, și piesa, de o semnificație majoră.)

Spectacolul sălămărean (ultima montare înainte de pensionare a experimentatului regizor Ion Deloreanu) și-a propus, mai înainte de orice, o retransmitere clară și corectă a ideilor textului. Înțelegând, pe bună dreptate, că imensa cantitate de durere adunată în spatele cuvintelor lui Alexandru Sever nu poate, nu trebuie să fie supralicitată de efecte sau artificii regizorale, directorul de scenă a construit, cu pondere și conștiinciozitate, liniile directe ale conflictului, accentuând, pe de o parte, disputa de idei dintre comandantul lagărului și Godieu (blazare și eficiență inumană, la primul, umanism dezarmat și derutat la al doilea), iar pe de altă parte, procesul spectaculos de transformare a conștiinței lui Zager. Sint urmărite cu grijă (și în general cu discreție) emoția și ritmul fiecărei scene, evitându-se cu abilitate tușele ce ar fi putut conduce spre macabru (să nu uităm că întreaga acțiune se petrece într-o sală de autopsie, dramaturgul respectind cu strictețe regula celor trei unități din tragedia antică).

Deși inegală, distribuția aleasă de Ion Deloreanu convinge prin câteva interpretări actricești ale celor mai importante roluri. Ion Tifor (Godieu) are luminozitatea și blindețea calmă a celui care „poate a fost inger”, cu o poză excesivă uneori. Foarte bine dozează cinismul energetic și suferințele fizice pasagere (în fond, un nevropat care își suportă consecințele dezumanizării) Ștefan Mirea (comandantul lagărului), care construiește un rol de echilibru și maturitate, deși — mi s-a spus — a intrat în spectacol peste noapte. Florin Miron (Nyiszli) interpretează nuanțat un tip dilematic, sfîșiat de contradicții interioare (cu o emisie vocală nu întotdeauna bine pusă la punct). În ciuda calităților sale actricești, Damian Oancea (Zager) „sparge” tonul general, ponderat, al spectacolului, exagerând nemăsurat zbuciumul și violența primară a personajului său. Se „încălzește” mai greu, devenind din ce în ce mai credibil spre sfîrșitul spectacolului, Carol Erdős (Mussfeld), poate și datorită unei anume linearități în construcția personajului, pe parcursul primei părți a piesei. În rest, figurează în roluri secundare Al. Mitea, Dumitru Petrescu, Constantin Miron, Constantin Dumitra, Toea Badiu. La al doilea său rol, de la absolvență, Marcela Andrei (Elsa) este o apariție extraordinară, în care candoarea și amărăciunea se contopesc într-un portret de o sensibilitate sfîșietoare; este adevăratul debut al Marceliei Andrei.

În deplină concordanță cu intențiile regiei, scenografia semnată de Kemény Árpád, sobră, austeră chiar, alcătuind un spațiu de joc strict funcțional.

**Dinu KIVU**

TEATRUL „NOTTARA”

# PLOAIA ȘI ANCHETATORUL

de Leonida Teodorescu

**Data premierei: 9 octombrie 1980.**

**Regia: OLIMPIA ARGHIR. Scenografia: TUDOR GHIMES.**

**Distribuția: MIRCEA ANGHELESCU (Anchetatorul); EMIL HOSSU (Dudu); ȘTEFAN SILEANU (Belcot); PETRICĂ POPA (Plutonierul Cucuvea); VIOREL COMĂNICI (Nanu); MIRCEA JIDA (Fabian); GEORGE BUZNEA (Tanti Aglaia-Voceă de bas); CATRINEL PARASCHIVESCU (Teodora).**

Publicată în revista „Teatrul” sub alt titlu\*, *Ploaia și anchetatorul* ni se arată, la prima vedere, ca o scriere polițistă, urmînd cu fidelitate regulile genului: o crimă, posibili făptași (trei), un anchetator (subtil și nu lipsit de o anume bizarerie), ancheta (care dezvăluie treptat noi amănunte, virtuale temeieri ale crimei), alibiuri (care se năruie pe parcursul cercetării) ș.a.m.d. Doar la prima vedere, însă, pentru că textul lui Leonida Teodorescu se dovedește a fi nu numai — sau mult mai mult decît — o piesă polițistă. Cadrul tradițional devine suportul unei meditații stăruitoare asupra raportului fragil, contradictoriu adesea, dintre aparențe și esență, dintre posibile adevăruri și **adevăr**, dintre gest și mecanismul lui psihologic și moral.

Cei trei suspecți sînt personaje cu structuri și destine diferite, pe care doar relațiile cu victima, un strălucit om de știință, îi pot aduna, pentru cîteva ore, între peretii aceleiași încăperi: o supervedetă a fotbalului, un avocat celebru, aureolat de fama integrității depline, și un mărunt laborant, pe care savantul dispărut

\* *Echinox*, „Teatrul” nr. 10/1977.

l-a numărat printre apropiații săi (poate, dintr-un capriciu, poate, din nevoia de a-și odihni spiritul neliniștit, opunându-i o reconfortantă simplitate de gând și de sentiment; poate, din alte motive, mai obscure). Conform legilor stricte ale genului polițist, pe care autorul le urmează cu o consecvență sub care intuim și un grăunte de malițiozitate, suspiciunea noastră atinge în trecere, o clipă, pe fiecare (cel mai puțin, desigur, pe vinovat). Reconstituirea unor întâmplări, descifrarea lor atentă, interesează nu atât în legătură cu dezlegarea șaradei detectiviste, cât, prin priceperea de a citi mereu altceva, mereu mai mult, în fiecare gest, în fiecare faptă. Imaginea dintii a personajelor se modifică, se îmbogățește: dispar unele zone de incertitudine, de obscuritate, dar apar altele, mai dense, și această lungă călătorie către miezul de adevăr din oameni, și mai puțin din întâmplări, ni se pare calitatea esențială a piesei; dar, uneori, și motivul unei scăderi de ritm în construcția dramatică. În opoziție cu rețeta, răspunsurile, clarificările sînt mai puține decît întrebările care se nasc mereu, unele din celelalte, chiar acolo unde totul pare limpede. Ce poate fi mai limpede, de exemplu, decît dorința de dreptate? Dar, pe acest sentiment legitim, din el, poate crește, monstruos, ucigător, nevoia de a descoperi cu orice preț, oriunde, o vinovăție. Unde începe și unde sfîrșește dreptul fiecăruia dintre noi de a pedepsi? Este mai grav să scape un vinovat, decît să fie sancționat un inocent? Momentul de extremă tensiune, de inevitabile autoexaminări, pe care-l trăiesc eroii, va avea consecințe esențiale asupra lor, le va modifica evoluția, sau va rămîne doar ca amintirea unor clipe neplăcute? Piesa nu împarte explicații, motivări, sancțiuni, concluzii, ci întreabă neconținut, obligîndu-ne și pe noi să ne întrebăm.

Spectacolul montat pe scena Teatrului „Nottara” de Olimpia Arghir a avut ca punct de pornire observarea, întru totul exactă, a ponderii însemnate pe care o deține în economia piesei trasarea unor destine, a unor universuri sufletești. Versiunea scenică afirmă preocuparea pentru incursiunea psihologică, pentru relevarea lumii de gânduri, de sentimente și de

impulsuri pe care le trezește, le evidențiază situația-limită trăită de personaje. Mai puțin inspirate sînt unele (nu prea numeroase) momente de subliniere a laturii polițiste, punctările menite a crea suspans; pentru că nimic nu poate fi mai dramatic, mai tensionat, mai spectaculos, decît urmărirea unui raționament, surprinderea unei idei, disecarea unei atitudini.

Acest spectacol „de actori” a impus cîteva interesante realizări interpretative, dintre care vom numi, în primul rînd, aceea datorată lui Mircea Anghelescu. Anchetatorul său este un personaj deosebit de complex, aparent preocupat de o ciudată maladie care-l face să sufere, dar mereu la pîndă, urmărind fiecare reacție, orice frîntură de cuvînt important pentru mersul anchetei. Eroul său este greu de descifrat, și de aceea neliniștit; politețea perfectă și înghețată este spartă, surprinzător, de cîte un cuvînt direct, chiar familiar, pentru a reveni iar la tonul amenințător-respectuos, puțin plictisit, ca și cum ar ști totul dinainte, dar vibrînd de concentrare. O sarcină generoasă, dar deopotrivă dificilă îi revine lui Emil Hossu, interpretul unui personaj frust, chiar primitiv, simpatic și abject, înduioșător și dizgrațios. Se cuvine relevat meritul actorului de a îmbina toate aceste date într-un portret unitar, nuanțat, în care capcanele sînt ocolite cu precizie, și limitele între pitoresc și șarjă, păstrate cu un perfect simț al măsurii. Umor sec, o tensiune abia simțită și exact dozată, ascunsă sub masca unui calm insondabil, o rigiditate dovedind capacitatea, dar și dorința de a-și controla reacțiile sînt trăsăturile pe care le atribuie, cu expresivitate, Ștefan Sileanu personajului său. Nu pe deplin omogenă, interpretarea lui Viorel Comănici alternează momente bine construite, cu altele ce păcătuiesc prin exteriorizare, prin simplism. Mircea Jida realizează un portret scenic exact, deși nu prea nuanțat. O prezență discretă emanînd căldură, simplitate și bonomie i se datorează lui Petrică Popa. Stridentă, lipsită de expresie, interpretarea actriței Catrinel Paraschivescu.

**Cristina DUMITRESCU**

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## HAGI-TUDOSE

de Barbu Ștefănescu  
Delavrancea

Data premierei : 1 octombrie 1980.  
Regia : ION COJAR. Cadrul plastic, pictura : CONSTANTIN PILIUȚĂ. Costumele : DIANA IOAN.  
Distribuția : CONSTANTIN RAUȚCHI (Hagi-Tudose); ȘERBAN IAMANDI (Matache Profirel); DRAGA OLTEANU-MATEI (Gherghina Profirel); RODICA POPESCU (Fifeca Profirel); ALEXANDRU GEORGESCU (Jenică Păunescu); ION HENTER (Popa Roșea); ELENA SEREDA (Ghloala); N. GR. BALĂNESCU (Gusi); COSTACHE DIAMANDI (Întiul epítrop); MIRCEA COJAN (Al doilea epítrop); RĂDUCU IȚCUȘ (Culal); TANIA FILIP (Leana); GRIGORE NAGACEVSCHI (Un cerșetor); IGOR BARDU (Un circlumar); MARIN NEGREA (Un pastramaglu); GEORGE SIRBU (Un bragagi); GABRIELA FARCAS (O țigăneasă).



Draga Olteanu-Matei și Constantin Rauțchi

Euclio, și modelul lui grecesc din Menandru, Shylock, Harpagon, Gobseck și, în sfârșit, Hagi-Tudose, iată numai cîteva dintre cei care, de-a lungul veacurilor, au adus pe scenă personificarea celui de-al doilea dintre cele șapte păcate capitale, din care purced toate celelalte : avariția. Dar dacă, la cei dintîi, zgîrcenia se prezintă doar ca o însușire stăpînitoare, în cadrul unui mai mult sau mai puțin bogat complex de sentimente, ca : o ridicolă dragoste neîmpărtășită, un ignobil gînd de răzbunare, sau, mă rog, cine știe ce tenebroase și arcanе dorințe de dominație, avarul lui Delavrancea este gîndit și prezentat ca un avar în stare pură, un monoman perfect, căruia, cum observă și Călinescu, zisa monomanie, ajunsă în faza de delir, îi distruge însuși instinctul de conservare. Trecînd, în 1912,

pe cînd se afla în convalescență după o boală destul de grea, la dramatizarea propriei sale nuvele, de cîteva pagini, Delavrancea creează „de toutes piéces” toate personajele comediei, în frunte cu „Tănase (devenit apoi Matache) Profirel, fost jupîn și tovarăș al lui H.T., rentier, om bun, mielul lui Dumnezeu, frumos și curat îmbrăcat, darnic pe cit de calle e H.T.”. (subl. ns.), după cum notează el însuși într-o schiță de plan, marcînd, încă din acea etapă, caracterul maniheist al întregii lucrări : de o parte, odiosul Hagi-Tudose, de cealaltă, toți ceilalți, toți „frumoși” la suflet și „curați” în simțiri, cărora dramaturgul, departajîndu-se cu hotărîre nu numai de predecesorii săi literari, dar de însuși realitatea vieții, le interzice orice încercare, orice plan, orice gînd de jaf, de furt sau de escrocherie împotriva opulentului avar. O astfel de concepție în „alb-negru” nu poate fi decît a unei lucrări schematice, în afară de cazul cînd talentul autorului ei o ridică, așa cum o vede același Călinescu, la treapta de basm. Într-adevăr, „de basm” nu sînt numai „decorul” și „vițiul hagiului — o caricatură simbolică”, pe care le semnalează „divinul critic”; „de basm” sînt raporturile acestui „anti-Păt-

frumos" cu toată lumea înconjurătoare, „de basm” sint reacțiile sale în fața situațiilor cu care este, rind pe rind, confruntat, „de basm” este evoluția lui paroxistică, chiar dacă ea amintește mai degrabă de devenirea interioară a tragediei antice, mai puțin sprijinită și condiționată de vioiciunea acțiunii, de răsturnările de situații și de „loviturile de teatru” ale artei scenice moderne. Și tot „de basm” sint simplismul și tenuitatea dialogurilor de dragoste ale cuplului de ingenui, ca și, dimpotrivă, fastuoasele ecouri de „Alixândrie” ale povestirii lui Tudose despre nemaipomenitele întâlniri și întâmplări ale hagiălicului său.

Spuneam mai sus că toate personajele piesei sint invenții nepreexistente în nvelă; mult îmbogățite, două sint, doar, de regăsit acolo: Hagi-Tudose și Leana. Transpuse, însă, cu mijloacele specifice noului gen, mai regăsim încă ceva: puzderia de blserici și de circiumi, tarabele negustorilor („cum petreci icrele?”), ulițele incinse, pline de praf („Sunt lac de nădușeală. De la Obor la Crucea de Piatră e curat o poștă”), gospodinele crescînd viermi de mătase („niște go-goși ca aurul”), giubelele, anteriile și fotele verzi ale negustorilor, învecinîndu-se cu de tot noile surtoce „nemțești”, ai căror purtători scandalizează admirînd pictura bisericească inovatoare a lui Tattarescu, și cu la fel de ridiculele „malacoave”, îmbrăcînd neveste de negustori ajuși care, precum Ancuța, „Îngîmîta plăpumărească” a lui Costache Caragiale, nu mai vor să fie numite „jupîneasă”, ci musai „cucoană”, și anume, nu Gherghina, ci „Jorjeta”, sau măcar, cu pîrdalnică metateză, „Jojetra”, toată viața aceea cotidiană a Bucureștilor, pe care atîta a îndrăgit-o și s-a delectat să o evoce feciorul lui Ștefan-căruță goală din mahalaua Delea Nouă.

Nu putem determina toate cauzele ce au dus, la premiera din 1912, la căderea pe care, recunoscînd că „Delavrancea... este o figură uriașă”, un „mare evocator, care știe să creeze un suflet cu o vorbă și să închidă o grădină într-o frază”, majoritatea presei timpului, în frunte cu condeie de prim rang, ca Liviu Rebreanu sau Tudor Arghezi, a numit-o „dezastrul de la Național”. Știm doar că (toate datele în Delavrancea, *Opere* vol. IV, ed. Emilia Șt. Milicescu) marele om de teatru care a fost A. Davila, pe atunci director al Naționalului, l-a sfătuit de numeroase ori („Barbule, e o peltea”) pe autor să-și retragă piesa, că aceasta a fost fluterată chiar la prima reprezentare (14 decembrie), care a făcut o rețetă de 2.219,50 lei, pentru ca a doua

reprezentare (15 decembrie) să aducă 976 lei, iar cea de-a treia (16 decembrie), doar 514 lei. S-a vorbit, atunci, de numărul prea mic de repetiții, care au fost, totuși, de aproape 30; s-a vorbit de înlocuirea, precipitată, cu o săptămînă înainte de premieră, a lui Iancu Brezeanu, care s-a îmbolnăvit (cît o fi fost de reală boala acestuia, și ce ar fi realizat, oare, creatorul Cetățeanului turmentat, dar și al lui Ion Nebunul, în Hagi-Tudose?), cu C. Nottara, care ar fi pus prea mult temperament tragic într-un spectacol ce se voia o „comedie”. Piesa n-a rămas, totuși, îngropată în cartoane: cei din generațiile mai vechi, care au apucat matineele de joi și duminică ale Naționalului, destinate școlarilor, își mai amintesc încă, alături de Rodia de aur, de Însir-te mîrgărite, și de afișul cu Hagi-Tudose; o ultimă serie de reprezentații a avut loc în 1950, cu regretatul N. Bălățeanu în rolul titular. E greu de explicat de ce, dar, ca spectacol, textul lui Hagi-Tudose, înzestrat cu atîtea valențe artistice, nu e merit unui succes. Față de titlul de „comedie”, umorul e sărac, autorul vîzîndu-se nevoit să recurgă chiar la mijloace facile, precum comicul de limbaj al unui epitrop bîlbîit (indicație a autorului: „se opîntește în vorbă și se oprește = d-aci oarecari calambururi fără voie”), caracterele sint cum sint, conflictul nu e făcut să cucerească publicul, iar amestecul de comic și tragic poate duce la un catastrofal hibridism. Așa stînd lucrurile, programarea „comediei” Hagi-Tudose poate părea, astăzi, cînd publicul a văzut și a citit (poate) mult mai multe decît acum șaptezeci de ani, cel puțin temerară, chiar dacă autorul care a creat *Apus de soare* e oricînd acasă la el pe scena Naționalului bucureștean. (Și totuși, dacă spectacolul va avea (și sîntem încredințați că va avea) succes, aceasta se datorează și felului cum a înțeles regizorul Ion Cojar (nu știm cum îl va fi prezentat regizorul premierei din 1912: avem în fața ochilor afișul și nu găsim, zău nu găsim, nici măcar numele lui; ce fel de teatru o fi fost, Doamne, pe atunci?) spectacolul, ca pe un spectacol cu două personaje: Hagi-Tudose și ceilalți, ca pe un concert, adică, pentru solist și orchestră. Orchestra și-a jucat partitura în modul cel mai curat, de înalt profesionalism: vioara întâi, Șerban Iamandi (Matache Profirel), vioara a doua, Rodica Popescu și Alexandru Georgescu (Fifica Profirel și Jenică Păunescu), Răducu Itcuș și Tania Filip (Culai și Leana), la care a adus fiorituri, tremolo-uri și scherzande piculina bine temperată (cel puțin în scena premierei), și oricînd generatoare de aplauze, a Dragăi Olteanu-Matel

Aceștia, și restul ansamblului, au acompaniat, cum ziceam, în cel mai dulce stil clasic, pe solistul concertului, care a interpretat parcă o partitură aparte: un fel de nou Fedja Protasov, izolat în lumea lui de himere. Constantin Rauțchi în rolul lui Hagi-Tudose a fost un personaj oniric, un personaj de basm, în dialog cu o lume de pămînteni. Și cu cît replicile lui erau mai meschin arguțioase („— Ouă roșii... ouă stătute! — Am roși puținele... — De roșim puținele stricăm băcanul de-a surda... Cheltuială zadarnică“; sau: „Jupinul meu i-a dat o băncuță“), cu cît reacțiile lui, la cele mai nobile sau la cele mai omenești sentimente, erau mai telurice, cu atît ele păreau să-l înalțe, ca într-o mistică autoimolare, pînă la o lume fantastică, o lume proprie, a lui, peste care domnește, ucigător și autocrat, zeul Ban, cu miticui chip de lupoaică hămesită.

La recrearea aceluia București de care pomeneam și-au adus valoroase și agreabile contribuții panourile lui Constantin Piliuță, costumele Dianei Ioan și ilustrația muzicală a lui Victor Petru; la aceasta din urmă am observa că, pe lângă cîntecul „La un cadavru“ (compus de poetul Geanolu, martor ocular al înecării iubitei sale, Ioana, în lacul Tei, la scaldă), indicat de autor, și ale căruia delicioase cuvinte nu s-au auzit, deloc, în sală, s-ar fi putut alege, pentru taraf, altele, la fel de populare și lesne de aflat în „Spitalul amorului“ al lui Anton Pann, încă foarte „en vogue“ în epoca respectivă.

### Radu ALBALA

**NOTA.** Distonează cu seriozitatea și ținuta cu care ne-au deprins **Caietele** Teatrului Național, efemerida din „Seclecția bio-bibliografică“ semnată de Claudiu Cristescu, potrivit căreia, în 1902, „are loc procesul intentat lui Caragiale de calomniatorul Caion. Delavrancea va fi avocatul lui I. L. Caragiale, obținînd achitarea printr-o strălucită pledoarie“. Profundă dezinformare, regretabilă eroare, „Strălucita pledoarie“, Delavrancea și-a rostio-o, într-adevăr, în procesul pe care Caragiale l-a intentat lui Caion, iar achitulat a fost (într-un mod nelămurit nici pînă astăzi) pîrîtul.

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

## APUS DE SOARE

de Barbu Ștefănescu

Delavrancea

Data premierei: 20 septembrie 1980.

Regia: NICOLETA TOIA. Decoreurile: CONSTANTIN RUSSU. Costumele: ANDREEA IOVĂNESCU. Muzica: ALEXANDRU HRUBARU.

Distribuția: TEOFIL VĂLCU (Ștefan cel Mare); ANDREI FINȚI (Bogdan); ION LAZU (Logofătul Tăut); VIRGIL RAICU (Postelnicul Toader); VALENTIN IONESCU (Vornicul Jurj); ADRIAN TUCA (Hatmanul Arbore); GHEORGHE MARINCA (Pircălabul Dragoș); VALERIU OȚELEANU (Pircălabul Alexa); MARCEL FINCHELESCU (Pircălabul Grumază); DAN ACIOBĂNITEI (Pircălabul Șandru); GEORGE MACOVEI (Pircălabul Negrilă); PUIU VASILIU (Bătrînul Hrăman, fost pircălab); VIRGILIU COSTIN (Paharnicul Ulca); VALERIU BOBU (Clucerul Hrlincovici); IOAN CHELARU (Clucerul Moghilă); FLORIN MIRCEA (Stolnicul Drăgan); EMIL COȘERU (Jitnicerul Stavăr); MIRCEA DASCALIUC (Petru Rareș); VALERIU BURLACU (Doftor Ieronimo da Cesena); SERGIU TUDOSE (Doftorul Șmil); SAUL TAIȘLER (Doftorul Klingensporn); LIANA MĂRGINEANU (Doamna Maria); DESPINA MARCU (Irina); ADINA POPA (Reveca); LIDIA NICOLAE (Bălașa); SILVIA POPA (Ilincea); VIOLETA POPESCU (Neaga); CONSTANȚA LERCA (Hera); DOINA DELEANU (Oleana); MIRELA GOREA (Oana); VIRGINIA RAICU (Dochia).

Dacă ar fi adevărat că **Apus de soare** de Delavrancea se întîlnește, în această toamnă, pentru prima dată, cu scena Naționalului ieșean, deschiderea stagiunii teatrale în capitala Moldovei lui Ștefan cel Mare ar căpăta semnificația unui act de cultură justițiar și poate chiar polemic\*. Ne reamintim — firește, fără nici o in-

\* Vezi informația furnizată de Nicoleta Toia („Teatrul“, nr. 9/1980, p. 21), precum și nota din acest număr, p. 95.

tenție de reproș — că a existat o vreme cînd inaugurarea stagiunii la Naționalul din București cu **Apus de soare** era un fapt de la sine înțeles, impus de tradiția unor vibrante spectacole, ce-l aveau cap de afiș pe marele Nottara. „Veneam la **Apus de soare** — mărturisea în paginile sale un scriitor — ca la o slujbă de artă laică”.

Poate că trecutul scenic glorios al acestei prime părți din cunoscuta trilogie a lui Delavrancea să-i fi intimidat pe regizorii mai tineri de azi ; dar nu numai aceasta i-a împiedicat s-o abordeze, ci și inexistența în text a unui conflict dramatic în toată puterea cuvîntului. Tipărită și pusă în scenă în 1909, piesa **Apus de soare** și-a păstrat, după atîta timp, distinctele ei calități, dar și neajunsurile. Reproșurile făcute autorului de Ilarie Chendi și A. Davila, în legătură cu construcția dramatică a textului, nu ne apar astăzi chiar neîntemeiate. „Actul I și II — se consemna în presă imediat după premiera absolută — sînt adormite, fiind povestirea unor întîmplări, nu întîmplarea unor fapte”. Prea lunga expozițiune a piesei, a cărei intrigă izbucnește abia în actele trei și patru, dă acestei opere un caracter special. S-a spus că Delavrancea a inaugurat, prin debutul său în dramaturgie, poemul dramatic în proză cu un profund specific național, și că a fost întîiul care a adus, în dramaturgia română, personajul cu caracter dramatic monumental. Aceste două aspecte sînt într-adevăr relevante, chiar și dacă avem în vedere numai cele două manifestări ale teatrului nostru istoric, de la **Răzvan și Vidra** de Hasdeu (1867) și **Despot Vodă** de Alecsandri (1879) la **Gaspar Grațian** de Slavici (1888), **Saul** de Macedonski și **Cincinat Pavelescu** (1893) și **Vlaicu Vodă** de Davila (1902).

Cînd George Călinescu afirma despre **Apus de soare** că este o „capodoperă a dramaturgiei poetice și oratorice”, intuia desigur natura reală a piesei, dar oferea, totodată, o cheie interpretărilor scenice.

Regizoarea Nicoleta Toia a investit multă fantezie, în acest nou spectacol al ei, de la Naționalul ieșean. Lectura contemporană, pe care Nicoleta Toia a dat-o textului lui Delavrancea, n-a însemnat o siluire : n-am asistat la insinuarea cu tot dinadinsul a prezentului politic și social, prin decor, de pildă, prin costumație sau printr-o anume intonație a replicilor, așa cum se obișnuiește uneori. Interesată de restituirea spiritului operei, de adîncirea adevărilor ei, Nicoleta Toia a apelat la cîteva elemente tradițional arhaice, apte să pună în lumină originalitatea etnică și morală a eroilor. Demersul ei nu se rezumă la eliminarea unor personaje și replici abuziv oratorice, sau la faptul de a impune interpretului lui Ștefan cel Mare (și nu numai lui) un stil simplu, în li-

mitale omenescului — pentru a sublinia astfel clipele de încordare supraomenească a voievodului, dar și pentru a fugi de posibilul retorism bombastic. Toate acestea sînt operații regizorale firești. Încetă este tentativa de a integra textul unui univers spiritual folcloric, cu care curtea domnitorului Ștefan este compatibilă. Dealtfel, se pare că acesta este și adevărul istoric. Din impresiile călătorilor străini la curțile principilor români din evul mediu, aflăm că erau la mare cinste cîntecul bătrînesc, nobilimea pămînteană de atunci fiind încă fidelă ritualurilor magico-folclorice (colinde, descîntece, bocete), datini perpetuate, apoi, în timpul și după perioada fanariotă, numai de așa-zisa prostime.

Nicoleta Toia și-a propus să citească atent **Apus de soare**, să realizeze un fel de plonjon arheologic în straturi subterane. Aceasta a condus-o nu numai la descoperirea unor aspecte noi ale relațiilor dintre personaje (pornind de la replica lui Ștefan : „Mario, Mario, erai de paisprezece ani, cînd mi-ai ris întîi...”, urmărind un întreg hățiș arheologic, ajunge la concluzia că, în anul morții lui Ștefan, doamna sa Maria nu are nici 40 de ani), ci și la evidența că „în viziunea romantică a lui Delavrancea, plăieșii plecau și se întorceau de la luptă, cîntînd cîntece din popor — piese care, în vremea noastră, se găsesc consemnate în antologii, înregistrate de folcloriști de elită. Ce-ar fi să le facem auzite ca atare, așa cum însuși autorul a dorit-o ? Fiorul dramatic, pe care îl produce o doină sau un cîntec de jale, poate fi astăzi cu mult mai mișcător, decît patosul romantic al tiradelor măiestrit declamate într-o altă vîrstă a teatrului. Și nu numai acolo unde a sugerat Delavrancea...”

Trebuie să recunoaștem, de la bun început, că, în selecția operată în antologiile amintite, regizoarea a dovedit că știe să caute cu răbdare, să aleagă acele bucăți care, în concordanță cu momentele din textul lui Delavrancea, sînt apte să creeze atmosferă, semnificații fiind astfel puse în valoare cu rafinament. Iată, de pildă, ce se cîntă în fața draperiei ce-l ascunde, zăcînd în patul voievodului, pe acel soare în apus care e Ștefan cel Mare : „La gură de vale / Este-o ceartă mare. / Cine se certa ? / Soarele cu moartea. / Soarele zicea / Că el e mai mare ; / Că el cînd răsare, / El îmi încălzește / Cîte cîmpuri lungi, / Cîte văi adînci. / Moartea că-mi zicea / Că ea e mai mare ; / Că ea mi se duce / Pe la bilciuri mari / și ea își alege / Voinici pe clipici / Fete cu panglici ; / Voinici tineri / De care-i plac ei...”

Scena Naționalului ieșean se deschide cu un vechi cîntec de fete. Un



fragment din „Viața lui Ștefan cel Mare” de Sadoveanu, inserat în replicile femeilor ce-și văd de treburi, rezumă genealogia eroului și trădează, din capul locului, vi-ziunea epopeică a spectacolului.

Un colind al cerbului, vinat „joi de di-mineață / pe rouă, pe ceață /”, este rostit în vreme ce Ștefan, ars cu fierul roșu de cei trei doctori vestiți, își smulge din su-flet, odată cu durerea, cuvintele rugă-cinii „Tatăl nostru”. Acest duet, de înaltă tensiune și de mare frumusețe dra-matică, este unul dintre nucleele princi-pale ale compoziției regizorale.

Impresia noastră este însă că spectacolul trebuie încă rotat în mai multe repetiții. Ritmul este sufocant de lent, în prima parte (actele I și II, despre care am mai amintit), prezențele actricești sînt de cele mai multe ori amorfe. Din mulțimea personajelor rămînem numai cu cîteva chipuri : Oana, Ștefan cel Mare, clucerul Moghilă, doctorul Șmil. S-a desființat, oare, premiul pentru cel mai bun rol epi-sodic, și era, oare, acest premiu, atît de substanțial, de nu se mai încumetă actorii să se impună rostind numai două cu-vinte ?

Mirela Gorea, în Oana, ne-a convins că George Călinescu avea dreptate să spună că, în *Apus de soare*, a „recunoaște au-torului un suflu shakespearian nu e o exagerare”. Oana Naționalului din Iași a fost o Ofelie la curtea Moldovei medie-vale. Am văzut pe scenă o adolescență adevărată, cu o bogată lume interioară, suferind și iubind cu naivitate, pentru adevăr și în numele adevărului. Nuanța nouă, autohtonă, a datoriei ca principiu

al existenței, este surprinsă de Mirela Gorea fără brutalitate, gestul și gîndul personajului împletindu-se plastic.

Mai puțin la înălțimea personajului în-credințat, indecis sau, uneori, chiar șar-jat, Teofil Vălcu n-a răspuns, întru totul, concepției regizorale. Acest nou Ștefan cel Mare al său (ne reamintim acum de serialul *Mușatinii*, prezentat în anii tre-cuți la televiziune) — lipsit de magne-tismul propriu marilor personalități ale istoriei — împiedică descoperirea mecanismul psihologic al spectacolului. Ion Chelaru, în schimb, ne-a atras atenția și de astă dată ; actorul dovedește, în ciuda tîne-reții, că poate să compună tipuri variate. Clucerul Moghilă sprijină, în acest spec-tacol, multe dintre acțiunile scenice ale lui Ștefan cel Mare. Și nu numai prin replică, pentru că Ion Chelaru știe să fie prezent în scenă.

Sergiu Tudose a încercat să dea viață unui doctor Șmil dăruit cu o ascunsă înțelepciune. Acest personaj, prin care, într-un anumit plan, se conturează ca-racterul ieșit din comun al lui Ștefan cel Mare, ocupă un loc important în econo-mia spectacolului.

Scenografia, în esență tradițională, fo-losind toate cuceririle tehnicii în materie, a dovedit mobilitate în alternarea și punctarea situațiilor. Dar spectacolul se mai cere finisat îndeosebi în domeniul muncii cu actorii, pentru a corespunde pe deplin punctului de vedere regizoral, ce a intenționat să aducă pe prima scenă a Moldovei această pagină din trecutul nostru istoric.

**Paul TUTUNGIU**

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TÎRGU MUREȘ  
— Secția maghiară

# JOCUL VIEȚII ȘI AL MORTII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ

de Horia Lovinescu

**Data premierei : 19 septembrie 1980.**

**Regia : KINCSES ELEMÉR. Sce-nografia : KELEMEN TAMÁS ANNA. Traducerea : MOLNÁR TI-BÓR.**

**Distribuția : CSORBA ANDRÁS (Tatăl) ; SZILÁGYI ENIKŐ (Ana) ; BOÉR FERENC (Abel) ; KERESTES SÁNDOR (Cain).**

Dintre sugestiile oferite de pluriva-lența semantică a dramei lui Horia Lo-vinescu, Kincses Elemér a optat pen-tru implicarea concretă și activă în pro-blematica lumii contemporane, descifrînd argumentele unui avertisment împotriva



Szilágyi Enikő și Csorba András

forțelor distructive care amenință omnia cu o catastrofă nucleară. Totul, în spectacolul său, lucrat cu rigoare și claritate, unde spre această finalitate. Decorul creat de Kelemen Tamás Annainfățișează un adăpost subteran construit din saci — plini cu nisip? cu cenușă? — întreg spațiul scenic fiind de asemenea presărat cu acești saci, din care locuitorii adăpostului și-au încropit culcături și cu care uneori se și joacă. Orizontul întunecat este în continuă mișcare, proiecția sugerind valurile involburate de cenușă, amenințătoare. În această ambianță, personajele trăiesc la o înaltă tensiune, ca oameni care au trecut printr-un cataclism, cu simțurile exacerbate, cu un fel de frenetrie a întregii ființe, în timp ce muzica intervine în momentele paroxistice, în pauzele dramatice, cu acordurile grave ale „Lacrimosei” din Requiemul lui Mozart. Totul indică, drept timp al acțiunii, sfârșitul, inevitabilă consecință a „celui de-al treilea război mondial”, după care nu va mai fi nimic, spune regizorul, închizând orice perspectivă, pentru a da mai multă forță de avertisment spectacolului. Acțiunea scenică modifică în acest sens finalul piesei. După împușcarea lui Abel și momentul emoționant al îmbrățișării finale a celor doi frați, Cain se oprește din drumul pe care pornise, pe scara de ieșire din adăpost, și rămâne suspendat pe scară cu capul în jos, în timp ce Ana, după ce îl acoperă pe Abel cu saci, se vîră și ea alături, pentru a înăbuși și ultima tresărire de viață: copilul pe care-l simțea în pîntece.

Urmărindu-și cu consecvență, aș spune chiar cu obstinație, intenția, Kincses a fost mai puțin interesat de fondul mediativ al piesei lui Lovinescu. Îngustîndu-i orizontul ideatic, neglijîndu-i metafizica. În limitele acestei concepții, pe care nu putem să n-o acceptăm ca o ipoteză valabilă (regretîndu-i totuși unilateralitatea), actorii desfășoară un joc concret, realist, creînd personaje complexe, de o bogată substanță umană, în acțiuni scenice expresive ce frizează uneori naturalismul, la o tensiune ce atinge, uneori, paroxismul. În rolul Tatălui, Csorba András e de o extremă vivacitate, subliniind, cu o mare diversitate de mijloace, cabotineria personajului, obsesiile erotice ale acestuia, și recuperîndu-l dramatic spre final. Ana, în interpretarea plină de sensibilitate a actriței Szilágyi Enikő, e o tinărată fată care-și simte feminitatea copleșitoare, mereu amenințată de agresiunea Bătrînului, evitată tandru, dar hotărît, de Abel, pregătită, așadar, pentru Cain, al cărui act violent e mai puțin un viol, cît împlinirea ex-

plozivă a unei așteptări. Cinic și blazat, cu gesturi brutale de terorist, purtător, parcă, de radiații nucleare, Cain (Keresztes Sándor) se umanizează spre final, cînd comuniunea cu Abel, în clipa supremă, devine impresionantă. Cît despre Abel, interpretarea nuanțată a lui Boer Ferenc i-a dat complexitate, seminătatea lucidității, a înțelegerii raționale a situației, fără a exclude drama, suferința pentru Ana, revolta virilității înșelate.

În ansamblu, un cvartet actoresc de bună calitate, integrat viziunii regizorale, de un realism care nu exclude semnul simbolic (păpușa ruptă care trece de la un personaj la altul), într-un spectacol percutant, de o vibrație emoționantă.

Margareta BARBUȚĂ

TEATRUL DE STAT  
DIN ARAD

## NU NE NAȘTEM TOȚI LA ACEEAȘI VÎRSTĂ

de Tudor Popescu

Data premierii: 25 septembrie 1980.

Regia: MIRCEA D. MOLDOVAN.  
Scenografia: MIRCEA D. MOLDOVAN și ONISIM COLTA.

Distribuția: LIVIU MARTINUS (Ștefan); ROMANIȚA CHEOROPCI (Dolna); FLORIN DOBROVICI (Cristian); ELENA DRĂGOI (Suzana); EUGEN TĂNASE (Gogu); HANIBAL TEODORESCU (Stroe); MARIA BARBONI-PETRACHE (Maria).

O regie oarecum „improvizată” a condus destinele spectacolului arădean. Să mă explic: „improvizație” — în acest caz — vrea să se numească lipsa de stil a montării, neputința „directorului de scenă” de a-și exercita „direcția” logic și cu consecvență, nesiguranța lui în interpretarea textului și — consecință previzibilă — în alegerea mijloacelor de expresie. Spectacolul lui Mircea D. Moldovan pendulează nefiresc între umor blajin și lirism de circumstanță, ambele eludind în mare măsură virtuțile polemice ale piesei. Totul pare „temperat”: înfruntările dintre personaje, arderile sentimentale, încrincenarea interogațiilor. Piesa lui Tudor Popescu\* devine astfel, în spectacol, o piesă de intrigă, doar, nu și de arzătoare înfruntare etică. Acuitatea ei ideologică apare scăzută, dacă nu chiar minimalizată. Păcat, căci nu avem dreptul să ratăm asemenea texte; chiar imperfecte, ele sînt un ciștig moral al dramaturgiei noastre.

Regiei nu-i lipsesc însă, integral, argumentele meșteșugului. De neexplicat (pentru mine, cel puțin) este faptul că ele se manifestă flagrant alături de text. Spre exemplu: un moment oarecare din prima parte a piesei (una dintre multele ei retrospectii — „cuplul de altădată într-o sală de cinematograf”) este înlocuit cu imaginea — e drept, foarte colorată, expresivă în sine — unei peregrinări printre personaje de circ, de „Moși”, ludice, în ultimă instanță. Scena („scenele”, de fapt, căci se repetă) plutește spre

un suprarealism de bună factură, jucat cu credință și aplicație de actori (l-am recunoscut, sub grima de rigoare, doar pe unul dintre ei — Florin Dobrovici), dar este disproporționată, și prin amplasare, și prin pondere, față de sensurile episodului. Să mai adaug că această „cheie” de tratare a convenției rememorărilor nu are nici o legătură cu cele folosite în episoadele similare care au precedat-o? Am spus deci totul despre stil și despre coerență.

Autorii se salvează totuși, din cînd în cînd, în acest climat indecis — Liviu Mărtinuş (Ştefan), mai mult prin crispitate exterioară, de oarecare efect, decît prin prin concentrare și pondere, Maria Barboni-Petrache (Maria), printr-o dăruire a interpretării care estompează stingăciile de mişcare. Eugen Tănase (Tudor) înlocuieşte prin vervă molcomă ceea ce putea fi incisivitate și causticitate. Elena Drăgoi (Suzana) optează pentru simplitate și firesc. Hanibal Teodorescu (Stroe) compune un personaj credibil, dar mai puțin nociv decît lasă să se înţeleagă subtextul piesei. Romanîța Gheorpec (Doina) și Florin Dobrovici (Cristian) conving doar printr-o prezență agreeabilă, uneori însă și nesigură. Trebuie să-i mai așteptăm.

Decorul este semnat, mai întîi, de Mircea D. Moldovan, și doar apoi de Onisim Colta. Eplicația acestei ciudate asociații, cred că poate fi căutată în obstinația obosită a regizorului în folosirea turnanței, mai tot timpul, cu și fără rost.

\*) „Teatrul”, nr. 12/1979.

Dinu KIVU

## TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „TÂNDĂRICĂ”

### BOROBOAȚĂ

de Costel Popovici  
și Ștefan Lenkisch

E greu de presupus că există copil care să nu se fi întîlnit, acasă sau la școală, cu familiarele expresii: „Iar ai făcut o boroboată!”, „mereu te ții de boroboate” etc., etc.

Iată că doi cunoscuți artiști păpușari, din generația veteranilor, Costel Popovici și Ștefan Lenkisch, au încercat să exploreze tărîmul de aventură și vis pe care-l conține și-l sugerează acest sub-

stantiv, devenit și poreclă. Ei au compus o comedie muzicală intitulată exact așa: **Boroboată**. Pretențiile autorilor în planul valorii literare a textului au fost modeste; ei n-au vrut altceva decît să alcătuiască un pretext de spectacol, o înșiruire de acțiuni, de peripecii și situații reale, în stare să-i trezească copilului de 4—5 ani pofta de joc, buna dispoziție.

Pornit în căutarea briceagului pe care și l-a însușit de la un tovarăș de joacă, și pe care l-a și pierdut, Boroboată trece cu bine printr-o suită de încercări, la care participă (pe măsura caracterului lor, blînd sau agresiv) motani și iepuri, căței și coțofene, arici, lupi, urși și vulpi. Imaginate după clișee, personajele și situațiile dobîndesc originalitate prin montare. Spectacolul se bucură de o imagine plastică de mare frumusețe, asigurată de expresivitatea păpușilor, a măștilor, a costumelor, a decorurilor, create de

Mioara Bescu; o adevărată expoziție de forme, linii și culori, fermecătoare. În al doilea rând, reprezentarea beneficiază de o viguroasă interpretare și de o bună minuire. Cu timbrul specific al Andei Călugăreanu, și minuit cu temperament de Elena Săndulescu, Boroboată cucerește aplauzele micilor spectatori. Amuzantă este apariția coțofenei Tofana, în interpretarea plină de vioiciune a Anei Vlădescu. Încântătoare este și imaginea scenică a cătelului Plastilină (voce, Ion Caramitru), minuit cu haz de Melania Petrescu. Am reținut cu plăcere diferitele personaje, oameni și animale, întruchipate de Valeriu Simion, Costel Popovici, Gheorghe Fundătură. De bun augur este debutul pe scena lui „Tândărică” al actriței Gina Nicolae. Dintre cele trei personaje interpretate de ea cu grație și dezinvoltură (o Bunică, Motanul, Lupul), l-am reținut mai ales pe cel din urmă; jocul ei spontan, vioi, este susținut și de vocea lui Octavian Cotescu.

Mai interesant și mai bogat în idei în ipostaza de regizor decît în aceea de autor, Ștefan Lenkisch a asigurat spectacolului o desfășurare fluentă, alertă, prin armonizarea componentelor: cîntec, dans, pantomimă, minuire, interpretare. Cuvînte de laudă se cuvin și compozitorului Paul Urmuzeșcu, autorul unor melodii sprintare. Mișcarea scenică expresivă, semnată de Iosif Malou, a contribuit și ea la succesul montării.

## ■ FRUMOASELE PASIUNI ELECTRICE

de Vladimir Simon

Realizat de echipa tinăra a Teatrului „Tândărică” și dedicat adulților, spectacolul *Frumoasele pasiuni electrice* se joacă într-o sală foarte mică de pe strada Doamnei. O încăpere cu cîteva bănci lungi, fără spătar, pe care nu încap mai mult de 50—60 de spectatori. Pe la mijlocul sălii, asemeni unui turn, se ridică o scenă-cutie de tip tradițional, de felul celor construite la bilciurile de altădată, pentru reprezentațiile cu Marioara și Vasilache. În fundal, pe o stinghie, stau atîrnați „la vedere” minusculii eroi (nu mai înalți de 30—40 cm.), așteptînd semnalul „învierii”. La un moment dat, un gramofon cu pilnie emite notele tremurâ-

loare ale unui tango-apăs. Scurt-circuitați de languroasa melodie, artiștii-păpușari, în costume de catifea neagră, înșfacă sfîrșite marionetelor și, în pas larg, de dans, încep comedia...

Spirituală incursiune în viața societății de la începutul secolului, cu amuzante referiri la istorie, politică, morală, economie, vodevilul grotesc *Frumoasele pasiuni electrice* prezintă parodic, pe scheletul melodramei pasionale — cu toate clișeele ei: pătimașe jurăminte de iubire stropite cu otravă, trădări însoțite de focuri de revolver, aventuri spectaculoase, intrigi de culise etc. — derizoria mascărădă a sentimentelor aservite acumulării de capital.

Delicioasă și pitorească schiță de moravuri, cu elemente de reportaj senzațional monden, piesa tinărului Vladimir Simon s-a arătat (în ciuda construcției cam subrede și a stufozității) „păpușărește” generoasă. Corupția, șantajul, degradarea sentimentelor, snobismul, fandoseala, mediocritatea idealurilor și aspirațiilor, surprinse și redată cu incisivitate de autor, au căpătat în spectacol culoare și relief, datorită, în primul rând, păpușilor, inspirat concepute de Mioara Bescu. Cu savuroase detalii de costum „retro”, ele sînt plimbate prin mica scenă și pe dinafara ei, umblă pe pămînt și plutesc în aer, adastă pentru rostirea marilor monologuri chiar și pe genunchii spectato-tilor.

Neîndoiros, ne vor rămîne în memorie și chipul „marelui bancher”, și figura „doamnei voalate”, și profilul „junilor corupți”; dar, cu cea mai mare plăcere, ne vom aminti extraordinara întruchipare a „ideologului” decăzut Gaspar — scăfîrlia lui plată, galbenă, ca un uurtit între umeri, picioaroangele lui mobile și expresive, în pantaloni largi, ponosiți, în carouri, cu botine negre, grele ca niște ghiulele. Succesul deosebit înregistrat de acest personaj se datorează și tinărului artist Liviu Berehoi, care l-a minuit și interpretat cu virtuozitate profesională, cu sensibilitate și cu umor, cu nenumărate nuanțe. Dealtfel, toți tinerii artiști minuitori — Magdalena Slabacu, Angela Savaniu, Claudia Georgescu, Sandu Mihai Gruia — au fost la înălțime. Ei au demonstrat nu numai calități specifice artei minuirii, dar au demonstrat că și-au însușit știința de a rosti cu forță comică, nuanțat, textul, de a se mișca armonios, cu grație.

Tinăra regizoare Irina Niculescu a condus sigur distribuția, dovînd inteligență și inventivitate. În ciuda unor încetineli de ritm, montarea impune, pe muchia dintre real și absurd, la limita convertirii dramaticului în comic, talentul „grupe mici” de la „Tândărică”, de a se exprima îndrăzneț, original.

**Valeria DUCEA**