

CRONICA DRAMATICA

Producție ritmică, respectarea termenelor (firește, cu excepții care... întăresc regula), dar mai ales jucarea unei dramaturgii originale reprezentative, caracterizează începutul acestei stagiuni, care, pe măsură ce trece timpul, își configurează tot mai decis liniile ei de forță. Vectorul anului teatral se arată deci a fi piesa românească, care a prilejuit, până la ora de față, spectacole dintre cele mai interesante și mai substanțiale, creații actoricești de vîrf, durabile, metafore scenice bogate în semnificații, apte să fixeze, prin expresii sensibile, teme importante. Titlurile aduse în acest an pe așise ambiționează să modifice statutul dramaturgiei românești, în ansamblul literaturii noastre contemporane: sint piese de atitudine ce mărturisesc un militantism moral mai pronunțat, căutări stilistice și formule compoziționale mai originale, perspective noi în investigația psiho-socială, ca și în demersul istorico-filosofic. Titlurile lor sint cunoscute: *Ordinatorul*, *Un pahar cu sifon*, *Cartea lui Ioviță*, *Salonul de Paul Everac*, *Noaptea pe asfalt de Theodor Mănescu*, *Îngerul bătrîn de Al. Sever*, *Diogene ciînele de D. Solomon*, *În căutarea sensului pierdut de Ion Băieșu*, *Hoțul de vulturi de D. R. Popescu*... etc.

Prestigiul literar și civic al acestui repertoriu necesar s-a confirmat prin calitatea și ținuta reprezentațiilor. Notăm, așadar, cu satisfacție, nivelul indeobște ridicat al acestor ediții scenice, cărora teatrele s-au străduit, în majoritatea cazurilor, să le asigure o valorificare atentă, cu bune accente pe sensuri, fantezie și culoare, uneori, chiar strălucire. Dintru început s-au impus o sumă de creații actoricești remarcabile, întărind cu exemple concrete o idee veche, de mult formulată de clasici, anume că teatrul nu poate prospera, nu se poate dezvolta benefic decît pe terenul dramaturgiei naționale. Am asistat, prin urmare, la nașterea unor noi personaje, caracterizate, în egală măsură, prin autenticitate, forță vitală și profunzime problematică, personaje în conflicte ireductibile cu ele însele sau cu alții, aliniindu-se, cele mai multe — pe teritoriile dramei sau comediei, piesei-dezbatere sau farsei — la un demn șir de înaintași, oricum într-o continuitate organică a celor mai bune tradiții ale școlii noastre teatrale. *Leopoldina Hălănuță*, *Ștefan Mihăilescu-Brăila*, *Cornel Vulpe*, *Corneliu Dumitras*, *Florian Pittiș*, *Mihai Stan*, *Emil Hossu*, *Mircea Anghelescu*, *Cornel Coman*, în *Capitală*, s-au impus și au impus eroi dramatici care se rețin, puternic individualizați. Lista, firește, continuă cu numele unor interpreți din teatrele din țară, care în egală măsură și-au adus contribuția la configurarea noii promoții de personaje: *Ion Tîfor*, *Csorba András*, *Mihai Gingulescu*, *Eugen Harizomenov*, *Ion Roxin*, *Boer Ferenc*.

Valorificarea scenică a ultimelor producții dramaturgice se cuvine amplu și atent discutată, pentru a reține cîștigurile unor experiențe regizorale, a analiza adecvarea imaginilor teatrale și caratul lor stilistic, contribuția scenografiei, nivelul interpretărilor — și, nu în ultimul rînd, cotele interesului spectatorilor. Nu s-au obținut numai succese. Am înregistrat și unele activități formale, mizanscene plate, funcționărești, lipsite de idee, sau altele naiv teribiliste, îndepărtate de adevărul și de rosturile textelor respective. După cum s-a semnalat — e adevărat, mai puțin ca în alți ani — urcarea la rampă a unor piese „locale“, fără valoare, sau a unor fleacuri pretențioase, cu o finalitate așa-zis „distractivă“, prin care nu pot fi acoperite îndatoririle față de piesa de actualitate.

E loc, deci, pentru dezbateri, și le făgăduim cititorilor noștri.

TEATRUL DE COMEDIE

CONCURS DE FRUMUSEȚE

de Tudor Popescu

Data premierei: 17 octombrie 1980.

Regia: ALEXANDRU TOCILESCU. Scenografia: ANCA PISLARU.

Distribuția: SILVIU STANULESCU (Anatol); LILIANA ȚICĂU (Didi); CORNEL VULPE (Urechel); AUREL GIURUMIA (Macarie); CANDID STOICA (Panalt); GHEORGHE ȘIMONCA (Doctorul Blindu); CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Tudor); ȘERBAN CELEA (George); MAGDA CATONE (Mariana).



Șerban Celea, Magda Catone, Silviu Stănculescu și Liliana Țicău

Nu știu cum se joacă pe alte scene această comedie, dar aici, pe scena teatrului care, prin titlatură, onorează genul, se joacă — nu găsesc alt cuvânt — în draci! Regizorul Al. Tocilescu și echipa nu preocupesc nici cel mai mic gest, nici cel mai neînsemnat ton, pentru a înfiera, cu mijloacele necrutătoare ale ridicolului, arivismul și lichelismul, impostura, traficul de influență și carierismul — tot altele tare vizate de piesă la un mod parodic și cu un pretext ușor alegoric. Căci, un concurs canin de frumusețe... ce e altceva decât o alegorie glumească, care pune în mișcare resorturi, interese, mentalități și destine umane, într-o sarabandă ametoitoare și caraghioasă, care dă la iveală stupiditatea celor ce se prind în joc? Un fleac, la urma urmei — dar, iată, poziția socială a tovarășului Anatol, și mai ales *angrenajul* de interese al celor ce susțin această poziție cu orice mijloace, cu orice risc, se văd amenințate chiar de atîta lucru... și, de aceea, spaima celor ce inventează tot felul de tertipururi pentru a înlătura un concurent canin nepoftit — o concurență loială, deci, naturală și firească — e cu atât mai mult un prilej

de deriziune cu cit „acționează” serios, în spiritul unei cauze ridicole. Se pare că autorul nici nu și-a propus mai mult, în partitura lui glumească, ca o anecdotă, decât să ia în deridere asemenea apăsături și mentalități, și să atragă luarea-aminte asupra nocivității fenomenului. Scrisul lui e detașat, al unui om care se amuză aducînd în scenă automatisme și clișee contemporane, de a căror autenticitate nu se îndoiește nimeni. Spectacolul trece partitura în registrul „rabiei comice”, cu o forță și o fantezie care dau pretextului scris o nouă calitate: și, dacă se mai simte uneori suprasolicitarea, nu e mai puțin adevărat că el se justifică prin atitudinea pregnant demascatoare pe care și-a impus-o și prin irezistibila fantezie regizorală care o exprimă.

Dacă, în *Paradis de ocazie*, locul ametoitoarelor drumuri ale personajelor, care se tot caută și se rătăcesc, era o grădină-labirint, aici, în *Concurs de frumusețe*, mijlocul scenei e ocupat de o piscină, unde, bineînțeles, în cea mai bună tradiție a gagului, fiecare dintre personajele familiile constituie într-o dată sau de mai multe ori „la apă”. Așii din opere, romane, melodii moderne însoțesc aparițiile lor, sau punctează în replică unele atitudini decisive, în contrast cu „măreția” pe care si-o arogă, marcîndu-le grandomania. Mișcarea e dirijată de o fantezie uluitoare, neîntreruptă, personajele au parte de o individualizare pregnantă, diversă. Schița din *Paradis de ocazie* se amplifică, pe linia unei tipologii în culori tari, marcate de nuanțe și efecte.

„Rabia” spectacolului e magistral susținută de Cornel Vulpe, interpretul lui Urechel. Personajul — cățeluș de pază,



Cornel Vulpe și Aurel Ciurumia

ani de zile, al unor cariere dirijate, azi, cline turbat, din cauza apariției unor curente și idei noi în ordinea vremii — e creat de actor cu o puternică forță comică, inventivă în schimbările de registru, fioros, cumplit, aprig, cu servieta lui plină de inutile dosare compromițătoare; tristă reminiscență a unei birocrății care-și vede acum amenințat propriul său dosar, pe care nu l-a citit niciodată. Cornel Vulpe rămâne în memoria spectatorilor. În consonanță de ton, e portretul scenic creat cu vigoare și inspirație comică de Liliانا Ticău, soția personajului sus-pus și parcă absent din conspirație. Absent? de formă — pentru că tovarășul Anatol e neconținut ținut la curent cu pregătirea concursului, și așa, cu un semn de mirare între gene, pare a da o indicație-două, fără să rostească nici un cuvânt, fără să se „angajeze”: linie sugerată suculent de aerul candid și impersonal al lui Silviu Stănculescu. Un grup bine caricaturizat — Aurel Ciurumia (Macarie), Candid Stoica (Panait), Gheorghe Șimonca (Blindu). De efect, răzgâielile Magdăi Catone (Mariana Anatol); de foarte bun efect, izbucnirile lui Șerban Celea (George Anatol), în marcarea liniei de conduită a tinerei generații. Prezență firească și de o sigură poezie a calmului interior, Constantin Băltărețu (Profesorul).

În această dezlănțuire de fantezie și inventivitate, decorul Ancăi Pîslaru e expresiv și funcțional, interesînd însă mai mult prin idee decît prin realizare.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL GIULEȘTI

NOAPTEA PE ASFALT

de Theodor Mănescu

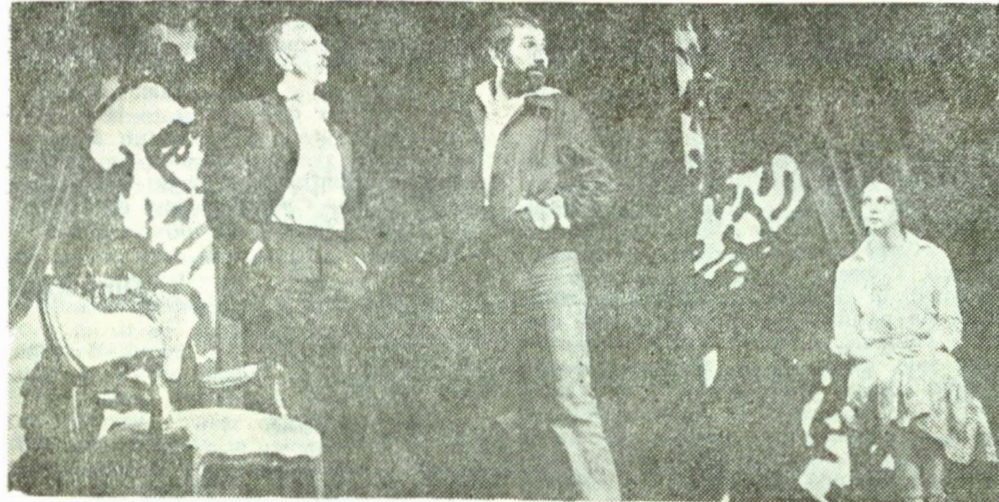
Data premierei: 24 octombrie 1980.

Regia: TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia: OCTAVIAN DIEROV.

Distribuția: CORNELIU DUMITRAȘ (Eugen); MIHAIL STAN (Valentin); RODICA MANDACHE (Marina); AGATHA NICOLAU (Ecaterina); ION PAVLESCU (Ciontea); ANA TROFIN (Mireasa); MIRCEA N. CRETU (Șoferul); LUCIA CRISTIAN (Mirabela Lepădatu); ION CHIȚOIU (Ospătarul); SERGIU DEMETRIAD (Socrul mare); ION COLOMIET (Mirele); SIMION NEGRILĂ (Stelică); RADU GH. ZAHARIA (Socrul mic).

O nouă fațetă — poate cea mai interesantă — a piesei lui Theodor Mănescu este luminată din plin de montarea Teatrului Giulești, în direcția de scenă a lui Tudor Mărăscu (și teatrul, și regizorul se reîntînesc cu dramaturgul, la mai puțin de doi ani după experiența reușită a *Dragostei periculoase*: o colaborare demnă de luat în seamă și pe mai departe). În spectacolul de la „Majestic” se degajă în primul rînd temperatura înaltă a discuției și a confruntărilor morale, se simt tensiunea extremă a interogațiilor, gravitatea incertitudinilor, fermitatea asumării răspunderilor. La o primă cercetare, drama imaginată de autor pare să graveze exclusiv în jurul personalității lui Eugen; caracter prin excelență dilematic, torturat de întrebări fundamentale, personaj din familia celor (de tradițional prestigiu în dramaturgia noastră) care „au văzut idei”, urmîndu-le prin viață orbiți de lumina lor fascinantă, împătimiți de ele pînă la fanatism. Neîndoios, Eugen este cheia de boltă a edificiului de iluzii și eșecuri din care este alcătuit coșmarul acestei „nopti pe asfalt”. Căci lui îi este destinată cu precădere obsesia adevărului ultim, absolut, căutat și aflat pînă la cele din urmă consecințe, imprevizibile, ale goanei în-crîncenate după o „fata morgana”.

Dar în *Noaptea pe asfalt* Eugen nu este singurul erou aflat sub semnul neliniștii, în căutarea febrilă a punctului de demarcație dintre adevăr și minciună,



**Mihail Stan, Cornel Dumitraș și
Agathia Nicolau**

dintre bine și rău. Nelinıştea existențială (mai puțin clară în alte montări) este pusă în evidență aici și în cazul unor personaje ca Marina (soția), Ecaterina (sora lui Eugen), Ciontea (șeful lui) sau Mircasa și Șoferul. Toți aceștia manifestă o zbaterie interioară uneori devastatoare, meru vie, acută. De aceea, și eventuala distincție dihotomică, în ceea ce îi privește, este inoperantă, personajele nu sînt categorial „bune” sau „rele”, ci umane, aspecte ale umanității surprinse în stare de criză. Fiecare reprezintă un „caz”, fiecare ar suporta o discuție aparte, mai aprofundată.

Și dacă, totuși, Eugen polarizează interesul primordial al dramaturgului (și al regizorului), explicația trebuie căutată în miza deosebită pe care o capătă afirmațiile și gesturile sale, prin implicarea lor într-un context social mai larg. Repercușiunile dramatice ale crizei, la ceilalți, sînt mai mult individuale, în orice caz verificabile în primul rînd sub un unghi personal. La Eugen, starea continuă de veghe, de alarmă, nu numai că repune în discuție sisteme de valori care apar ca preconcepute, și de uz general, dar produce reverberații concrete în cercuri umane concentrice din ce în ce mai îndepărtate de focarul inițial.

Încercinarea fanatică a lui Eugen în a restabili adevărul despre o crimă mai degrabă accidentală se soldează cu cel puțin un rezultat nefast: moartea unui alt om. Este consemnat astfel un eșec moral incontestabil, cum eșec este finalul inevitabil al oricărui fanatism. Dar Eugen și-a consumat ardoarea, și-a sacrificat chiar confortul material și social, în numele unui crez, al unui ideal moralmente ireproșabil „ab initio” („adevărul, numai adevărul, tot adevărul” — spune el la un moment dat). Și atunci, unde este eroarea, cînd s-a trecut granița aceea in-

sesizabilă care desparte nu atît adevărul de minciună, nu atît răul, de bine, cît umanul, de inuman? Poate că, într-o lipsă de măsură, poate că, într-o clipă de orgoliu, care au putut să apară în lungul drum ales de Eugen, încredințat că-l va duce spre lumină, „Lungul drum” ducea, și de această dată, către noapte...

Tot un fel de „hybris” cred că a deslușit și Tudor Mărăscu în această dramă, cu îndepărtate ecouri de tragedie antică (pentru că mai există în ea și reminiscența conceptului de „fatum”, imuabil și necruțător — în desenul cuplului Șoferul-Mircasa). El și-a încheiat spectacolul plîsîndu-l explicit pe Eugen într-o zonă a alienării, concluzie deci logică pentru un traiect care încalcă meru, deliberat, limitile plăpînde ale firescului. Aceasta este doar una dintre motivațiile posibile; alta ar fi neputința croului de a concilia imaterialitatea ideii pure, întrevăzute cîndva de el, cu realitatea brutală a inerției și neînțelegerii celor din jur.

Ambele interpretări sînt posibile, aproape palpabile, grație intensității neobișnuite a întregului spectacol. Intensitate obținută din interior, prin combustie actoricească sobră (cu puține și neimportante excepții), dar eficientă, și prin apăsarea voită în vizual și metaforă a unor scene nodale, de semnificație specială, ale piesei. Deși riguros realist în amănuntele ei, ca dealtfel întreaga montare, o astfel de scenă este chiar cea care deschide spectacolul, servența premonitoare a nunții (incident doar pitoresc, în primele lui aparențe). Decupînd din context cîteva schimburi de replici esențiale pentru înțelegerea ulterioară a derulărilor acțiunii, regizorul încremenește în fotograme stranii personajele secundare,

lăsându-le să existe, să „vieze“ doar pe cele purtătoare ale mesajului momentului ales, într-o coloratură a scenei dintr-o dată alta, încărcată de sugestii rău prevestitoare. El izolează, și în acest fel, de la bun început condiția singulară a personajului principal, damnat al căutării adevărului și al ispășirii lui.

Nonconformistul, greu acceptabilul Eugen al lui Theodor Mănescu înfățișează un interpret aproape ideal în persoana actorului Corneliu Dumitraș. Colțuros și incomod în apariția sa, Dumitraș construiește pătimaș chinul eroului său, obsesia launtrică și exasperată a frământărilor sale. Eugen al său parcurge o cale sinuoasă, de la curiozitatea mai mult grațuită cu care se implică inițial în intrigă până la asumarea responsabilă, din final, a înfringerilor, dar și a iluminărilor, asumare ce înseamnă, totodată, și acceptarea lucidă și vertebrată a condiției sale tragice.

În ordinea preferențială subiectivă a comentatorului, mi se pare că Ana Trofin (Mireasa) marchează un alt pol de maximă emoție al spectacolului. Momentul când ea își înțelege adevăratele-i răspunderi, când face saltul din superficialitatea reacției animalice de autoapărare la disoluția într-o stare tragică definitivă, fără posibilitate de întoarcere, Ana Trofin îl realizează cu o austeritate remarcabilă a mijloacelor, compensată din plin de gradația nuanțelor transformate în efect sensibil. În contrast cu întreaga galerie a „neliniștiților“, a celor aflați la răspintie, pe care am evocat-o mai sus, Valentin al lui Mihail Stăn are siguranța de sine a dogmei infailibile, dar și machiavelismul abia mascat al filistului, totul coroborând la conturarea imaginii foarte concrete a primejdiei sociale imediate pe care o exprimă un asemenea individ.

Rodica Mandache (Marina), Agatha Nicolau (Ecaterina) și Ion Pavlescu (Ciontea) figurează, la rândul lor, cu profesionalismul recunoscut de multă vreme, alte ipostaze ale dilemei, aflate la niveluri diferite de materializare în conștiințe. Cu unele excese de patetism, Mircea N. Crețu (Soferul), cu partituri mai sărace în economia ansamblului, Lucia Cristian (Mirabela) și Ion Chițoiu (Ospătarul) jalonează util traiectoria avaturilor lui Eugen. Se cuvine menționat — pentru devoțiunea și modestia cu care au admis și au jucat fără reproș postura de cvasi-figurație — întregul grup al „nuntașilor“ (Sergiu Demetriad, Ion Colomieț, Simion Negrilă, Radu Gh. Zaharia).

Un cuvânt aparte despre scenografia lui Octavian Dibrov: deși neispititoare

la prima vedere (detalii sordide care se învecinează pe mari panouri cu fragmentele unei fotografii ce se încheagă treptat, pe măsura desfășurării acțiunii), această soluție de decor este însă de o originalitate greu de contestat. Îngemănarea între real și simbol (în perfect acord cu intenția regiei) este — cel puțin pentru mine — pentru prima dată realizată în acest fel.

Dinu KIVU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— Secția română

DIOGENE CÎINELE

de D. Solomon

Data premierei: 30 octombrie 1980.

Regia: ALEXANDRU COLPACCI. Decoruri: BIRÓ I. GÉZA. Costume: TATIANA MANOLESCU-ULEU.

Distribuția: LIVIU ROZOREA (Aristodem); JEAN SÂNDULESCU (Xeniades); NICOLAE BAROSAN, DAN GLASU (Pasiphon); FLORIAN CHELU (Chitaristul); EUGEN HARIZOMENOV (Diogene); EUGEN TUGULEA (Aristip); MARIANA NEAGU (Femeia); NICOLAE TOMA (Bătrînul); ION MARTIN (Paznicul, Slujbașul); ILEANA IURCIUC (Hipparchia); ION ABRUDAN (Platon); LAURIAN JIVAN (Metrocle); MARCEL SEGĂRCEANU (Tatăl); GRIG SCHITCU (Sclavul); MARCEL POPA (Alexandru cel Mare).

Cu toate că și-a deschis stagiunea la vreme, Teatrul de Stat din Oradea a prezentat cea dintâi premieră a sa destul de târziu, fapt care va avea, desigur, consecințe în buna desfășurare a întreg planului repertorial anual. De unde se vede că rămân mereu valabile observațiile privitoare la nevoia bunei organizări a muncii în teatre, pe durata întregii stagiuni. Remarcă aceasta, cu accent critic, nu scade meritul teatrului de a fi hotărât, pentru acest început de stagiune, o premieră cu o piesă cu adevărat valoroasă, una dintre acele piese care dau ținută

intelectuală dramaturgiei noastre contemporane, *Diogene ciinele*, piesă de idei, cum ne-am deprins (și, poate, cum sintem înurepătați) s-o numim.

Dumitru Solomon, scriitor unanim stimat, dramaturg nu din cale-afară de fertil, și nu întotdeauna egal cu sine, a produs scrieri care s-au jucat mult... și sînt uitate. Dar a scris trei piese remarcabile, trei piese care fac statura adevărată a autorului lor și care se joacă rar, cel puțin deocamdata. E o ciudațenie? Aparent, numai.

Teatrele ocolesc, de regulă, piesele căroră nu li se poate prescrie un succes sigur. Noțiunea de succes are înțelesuri diferite, de la teatru la teatru, și, la urma urmei, înțelegerea noțiunii de succes definește însăși capacitatea de gândire, de orientare în perspectivă, a unui teatru. Succes poate înregistra un teatru cu *Fata morgana* de Dumitru Solomon. Tot succes, dar de altă natură, de altă consistență, poate avea un teatru cu *Diogene ciinele*. În ultimul exemplu este vorba despre asumarea riscului de a oșline ecou mai restrîns, în sensul că organizatorii îi vor putea mai greu convinge pe școlari, care încă nu știu mai nimic despre filozofie, să vină la teatru. Dar, este vorba de o alegere care dovedește, indubitabil, orientarea către un repertoriu de problematică, de dezbateri, merită să stimuleze gândirea, să incite spiritul, să educe. E foarte bine pentru Teatrul de Stat din Oradea, e foarte bine pentru repertoriul teatrelor noastre că această stagiune, care se anunță mai exigentă, numără printre premiere și *Diogene ciinele*, dramă satirică, dezbateri deloc arișă, pe ideea, atât de veche și veșnic actuală, a libertății individului în societate, a raporturilor acestuia cu lumea înconjurătoare, a responsabilității omului față de semenii săi. Idee generoasă, fertilă, de prim rang în ordinea ideilor care au împins societatea înainte, idee pe care Dumitru Solomon o înfățișează nuanțat, amplu, adînc, în toate cele trei piese filozofice ale sale (*Socrate*, *Platon*, *Diogene ciinele*).

Cum îmbracă haina dramatică această idee? Cum se împacă strălucirea ei rece cu nevoia de căldură, de viață, a teatrului? Autorul construiește o lume posibilă, bazîndu-se pe izvoare documentare, o lume asemănătoare societății ateniene din veacul patru dinaintea erei noastre. lumea în care trăiește legendarul cinic din Sinope, Diogene, filozoful libertății absolute, strălucit logician, care și-a scandalizat contemporanii prin nonconformismul său total, prin disprețul intolerant față de societatea timpului său. Dar nu biografia lui Diogene l-a interesat pe autor, după cum nu numai societatea ate-

niană este vizată, deși firul acțiunii captează și fapte indeobște cunoscute de istorici. În același timp, nu conflictul acut al filozofului Diogene cu societatea este adus în primul plan, deși acest conflict a existat și ar fi putut constitui o sursă de dramatism ademenitoare. Faptele dramatice, întîmplările conflictuale există în piesă ca schemă, ca momente care marchează o evoluție dramatică mult mai adîncă. Aceea a lui Diogene, aceea a filozofului, aceea a propriei lui gândiri, sub semnul permanentei interogații în numele adevărului. Cum înțelege, pe durata dramei, ideea de libertate, cum acționează, în numele ei, cinicul Diogene? De la libertatea totală, proclamată și practică cu trufie și nepăsare, cu mare dispreț față de semenii, la căutarea chinuitoare a unei forme de libertate interioară, în vreme ce acceptă, într-o formă sau alta, raporturile cu societatea pe care continuă s-o nege; și, de aici, la îndoielile de care se lasă cuprins, la întrebarea de care e mistuit, dacă ideea de libertate absolută nu e utopică, dacă protestul singular împotriva societății, însoțit de disprețul față de oameni, este cea mai adevărată și cea mai dreaptă soluție...

Iată drumul presărat cu dramatice, chinuitoare interogații, pe care-l parcurge filozoful, pentru a înțelege în sfîrșit gresăla de-o viață, de a nu fi căutat în jurul său oamenii, de a nu-i fi iubit, de a fi încercat, mereu și zadarnic, să se înalțe deasupra lor.

Poate o piesă de această factură, poate o dramă care se consumă în lumea ideilor, să capteze interesul publicului, să atragă, să intereseze, să convingă?

Poate. A dovedit-o reprezentarea Teatrului de Stat din Oradea. La șapte ani de la premiera absolută, piesa se înfățișează publicului — pentru a doua oară, de data aceasta prin spectacolul lui Alexandru Colpacci — la fel de proaspătă, de vie, de interesantă, de captivantă, chiar. Este meritul echipei orădene și al regizorului, de a fi cutezat și de a fi reușit să propună o lectură superioară, subțire, a textului. Pentru că acesta este spectacolul: o lectură inteligentă, făcută cu discreție (exceptînd o singură soluție inadecvată, de care regizorul s-a lăsat, inexplicabil, atras), o lectură subtilă, cu sublinierea riguroasă, exactă a ideilor, a mișcării ideilor, a ciocnirii ideilor, a transformării ideilor, a limpezirii ideilor. Dar, o lectură din care se desprind personajele principale, cele mai ferm conturate (fiindcă multe dintre ele au un contur difuz și traiectorii ezitante), ideea piesei prinzînd viață numai prin mijlocirea personajelor principale, prin intermediul raporturilor dintre

acestea, și pe care Alexandru Colpacci le-a armonizat cu inteligență și cu talent. Inexplicabilă rămîne, pentru mine, tentația căreia i-a cedat și regizorul, dar și scenograful Biró I. Gezá, de a sugera decăderea cetății ateniene prin prăvălirea, continuă și iritantă, în spațiul scenei, a unor grohotișuri, bolovănișuri, care ar vrea să sugereze eroziunea cetății, cine știe...

Nu pot consemna creații actoricești deosebite. Dar prestații valoroase, demne de reținut, au Eugen Harizomenov în Diogene, Liviu Rozorea în Aristodem,

Jean Sîndulescu în Xeniares, Eugen Tugulea în Aristip. Nu este un spectacol deosebit, care să marcheze apăsător evoluția unui colectiv solid, cum este cel din Oradea, sau cariera unui regizor inteligent, subtil, inventiv cum este Alexandru Colpacci. Dar este o valorificare plină de înțelegere și dăruire a unei piese de o reală noblete a ideilor, și acest lucru înseamnă mult în bătaia teatrului, ca factor de cultură.

Virgil MUNTEANU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale. *Tigrul* de Murray Schisgal, *Salba miresei*, dramatizare după Erwin Wittstock; iată titlurile celor trei premiere (primele două la secția română, ultima, la secția germană) cu care Teatrul de Stat din Sibiu inaugurează noua stagiune. Alături de acestea, *Balladyna* de Juliusz Slowacki, ultima premieră a stagiunii trecute, al cărei destin scenic începe, practic, tot acum. Trei premiere, la nici trei luni de la deschiderea actualului sezon teatral, constituie, e limpede, semnul unei activități serioase și responsabile. Afișul teatral, variat și interesant ca opțiuni repertoriale (urmînd a fi îmbogățit, într-un viitor apropiat, după cum ni s-a spus, cu alte titluri: *Funcționarul invizibil* (dramatizare de Dumitru Solomon după nvela omonimă semnată de Ilf și Petrov) și *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac (la secția română), *Cuibul* de Franz Xaver Kroetz și *Urfaust* de Goethe (la cea germană), preocuparea constantă privind completarea trupei (recent, cu șapte proaspeți absolvenți de actorie), invitarea unor regizori de la alte teatre și angajarea altora (doi), toate acestea dovedesc lăudabila ambiție a teatrului sibian de a deveni o prezență efectivă, de calitate, în viața noastră teatrală.

Vom încerca, în cele ce urmează, să vedem în ce măsură eforturile depuse și-au găsit concretizarea în nivelul artistic al spectacolelor prezentate.

■ O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei: 20 septembrie 1980.

Regia: BOGDAN ULMU. Scenografia: OLIMPIA și BOGDAN ULMU.

Distribuția: NAE FLOCA-ACILENI (Jupin Dumitrache); CONSTANTIN STĂNESCU (Nae Ipîngescu); MARIUS NIȚA, OVIDIU STOICHÎȚA (Chiriac); GHEORGHE METZENRATH (Splridon); ALEXANDRU BĂLAN (Rică Venturiano); GERALDINA BASARAB (Vela); KITTY STROESCU (Zița); DAN TUREATU (Ghiță Țircădău).

Exegeza spectacologiei caragialeene, atît de bogată în ultima vreme, a acroditat, alături de ileea — mai veche — a permanentei actualități a operei marelui clasic, pe aceea — mai nouă, dar, în ultima analiză, implicită — a valabilității estetice a unor lecturi novatoare în raport cu tradiția, idee confirmată practic de cîteva montări antologice, atestînd fertilitatea tendinței de a pulveriza șabloanele, de a găsi noi semnificații unor personaje și replici care păreau, o dată pentru totdeauna, „rezolvate”.

Dar „medalia” inovației are și un revers, pe care, în cazul de față, l-am putea numi eufemistic, al inovației cu orice preț, și al cărui efect este tocmai

compromiterea amintirii tendințe. Ceea ce pare a-și fi propus — programatic — regizorul este contrazicerea, răsturnarea sistematică a relațiilor, caracterelor, sensurilor, așa cum sînt ele sugerate — potrivit lecturii regizorale „clasice” — de litera textului. De ce asta? Căci, crede Bogdan Ulmu, una dintre principalele intenții ale dramaturgului, scriind piesa, a fost aceea de a crea încurcături viitorilor regizori, de a le „întinde capcane”. Intenția este, însă, cu multă dezinvoltură dejuată, astfel încît aflăm, de pildă, că „Jupin Dumitrache mai (sic!) e poreclit „Titircă Inimă-Rea”, dar nu știm cine i-a scormit porecla, nici de ce — pentru că pe tot parcursul piesei este de-o bunătare fără margini” (*). Vedem, prin urmare, o *Noapte furtunoasă* în care Jupin Dumitrache devine o adevărată „Inimă-bună”, suferind adinc și mocnit (drept care este suprimat monologul lui Spiridon, prin care Caragiale n-a vrut, desigur, decît să ne inducă în eroare în privința caracterului lui Titircă!), în care Veta și Zița se dușmănesc de moarte, pîrînd să și-l dispute pe Rică Venturiano etc.; o *Noapte furtunoasă* cu mai multe personaje decît știam, căci Ghiță Tîrcădău o insultă pe Zița, întrupîndu-se sub ochii Vetei, și în care apare și o găină (vie), avînd multiple funcții dramatice, dintre care cea mai nevinovată este aceea de sinecdocă (ne este arătată, de către Spiridon, la replica Ziței „mătușica (...) se culcă odată cu...”). Exemplele date sînt, cred, suficiente pentru a sugera nu stilul (căci nu există unul), ci nivelul spectacolului. Totuși, în nobila furie iconoclastă, regizorul pierde din vedere că mult prea multe soluții de mizanscenă și scenografie (pe care o semnează, alături de Olimpia Ulmu) au fost folosite, înaintea sa, de către alții, în alte montări ale aceleiași piese... Ceea ce face ca puținele lucruri și noi, și bune (rezolvarea monologului lui Venturiano, de pildă) să se piardă în noianul de împrumuturi și de găselnițe de un foarte dubios gust; ca să nu mai vorbim de intervențiile în text (tăieturi, replici puse în gura altor personaje), nu numai ireverențioase, dar și irelevante...

În aceste condiții, echipa de actori a făcut eforturi de a impune personajele astfel recondiționate. Vom cita, fără alte comentarii, pe Nae Floca-Acileni, Constantin Stănescu, Kitty Stroescu, Geraldina Basarab, Alexandru Bălan și Gheorghe Metzenrath. Dar spiritul critic al actorilor n-a funcționat.

***) Citat din caietul-program al spectacolului.**

■ BALLADYNA

de Juliusz Slowacki

Data premierei: 26 iunie 1980.

Regia: IRENA WOLLEN (R. P. Polonă). Scenografia: MARIA ADAMSKA (R. P. Polonă). Versiunea românească: C. NISIPEANU.

Distribuția: ANCA NECULCE-MAXIMILIAN (Balladyna); LIVIA BABA (Văduva); RODICA TURBATU (Allna); SANDU POPA (Grabiec); RADU BASARAB (Kirkor); NICU NICULESCU (Pustnicul); BENEDICT DUMITRESCU (Filen); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Von Kostryn); AVRAM BESOIU (Cancelarul); ION BULEANDRA (Gralon); MIRCEA HÎNDOREANU (Bătrînul); KITTY STROESCU (Femeia I); ANIȘOARA POPA (Femeia II); EMILIA POROJAN (Femeia III); EUGENIA DIMITRIU-BARCAN (Femeia IV); DANA LĂZĂRESCU-POPA (Fata); ALEXANDRU BĂLAN (Cavalerul I); ION GHIȘE (Cavalerul II); OVIDIU STOICHIȚA (Nobilul I); PAUL MOCANU (Nobilul II); COSTEL RĂDULESCU (Nobilul III); DAN TURBATU (Slujitorul I, Soldatul I); MIRCEA BIRLEA (Soldatul II); MARIUS NIȚA (Solu I); NAE FLOCA-ACILENI (Vraciul); DOINA ALEXE-POPESCU (Vrăjitoarea); GERALDINA BASARAB (Gopla); CONSTANTIN STĂNESCU (Spiridus); DANA BOLINTINEANU (Scinteioară).

Fantomele: EUGENIA DIMITRIU-BARCAN, ANIȘOARA POPA, DANA LĂZĂRESCU-POPA, DOINA ALEXE-POPESCU, EMILIA POROJAN.

Odată cu includerea în repertoriu (în premieră pe țară) a piesei poetului și dramaturgului Juliusz Slowacki (1809—1849), Teatrul din Sibiu a adus în scenă un nume destul de puțin cunoscut publicului nostru și socotit, chiar în propria țară (pînă la montarea, de către Grotowski, a piesei *Kordian*, în 1965), drept „neteatrul” sau, oricum, înapăt să suscite interesul publicului contemporan. Originalitatea operei celui mai mare autor romantic polonez, alături de Adam Mickiewicz (în umbra căruia s-a aflat o vreme Slowacki), constă în faptul că ea reflectă



Anca Neculce-Maximilian și Livia Baba

neliniștea spiritului unui creator, implicat direct în mișcarea politică a epocii sale, prin intermediul arsenalului specific romanticilor: atracția față de mister, față de zonele obscure ale sufletului omenesc, apelul permanent la alegorie și simbol, ca mijloace de expresie preferate. Scrierile sale dramatice sînt inspirate din diverse episoade ale frământărilor istoriei a Poloniei, transfigurate, însă, prin introducerea unor personaje și întâmplări supranaturale, în „basme dramatice”. Este și cazul *Balladynei* (1834), piesă în versuri, cu un mare număr de personaje, cu o intrigă stufoasă, în care recunoaștem cu ușurință ecouri ale dramaturgiei shakespearice (*Visul unei nopți de vară*, *Macbeth*, *Regele Lear*, *Richard al III-lea*), totul gravitînd în jurul figurii sumbru aureolate a unei fete simple, *Balladyna*, care înfăptuiește un șir de teribile crime; la capătul lor, o așteaptă tronul crăiesc, dar și ineluctabila justiție divină.

Regizoarea poloneză Irena Wollen, invitată, în cadrul schimburilor culturale, a optat pentru o versiune scenică mai accesibilă unui public nefamiliarizat cu detaliile istorice vehiculate de text (a cărui acțiune se petrece în Evul mediu polonez). Ea a accentuat latura fabuloasă a dramei, tratînd însă cu o blîndă ironie „lumea zinelor și spiridușilor”, conferind, în schimb, o discretă tentă de combativitate feministă acțiunilor eroinei. Impresia de feerie, subliniată de scenografia strălucitoare (Maria Adamska, de asemenea oaspete din Polonia) este însă brutală — și destul de neinspirată — spulberată în final, prin apariția a doi mașinisti în halate albastre, care culeg din scenă coroana atît de disputată. (Contemporaneizare?)

În rolul titular, Anca Neculce-Maximilian conferă patos tragic și convingătoare zăbateri interioară unui personaj doar

aparent linear. Din restul „distribuției-mamut”, îi cităm — cu mențiunea că întreaga trupă a avut un joc constant bun — pe Livia Baba (excelentă, în rolul mamei), Radu Basarab (un eroic și tandru conte Kîrkor), Benedict Dumitrescu (un personaj bizar, ironic „actualizat”), Geraldina Basarab (eterică, dar pătimașă zîna Goplana) și Constantin Stănescu (un Spirituș amintînd, fără ostentație, de Caliban).

Vom nota, de asemenea, calitatea excepțională a versiunii românești, datorată lui Constantin Nisipeanu, admirabilă prin muzicalitate și culoare, adevărat model de traducere expresivă a unui text dramatic atît de dificil.

■ TIGRUL de Murray Schisgal

Data premierei: 27 septembrie 1980.

Regia: IULIAN VIȘA. Scenografia: IULIAN VIȘA și HARRY POPESCU.

Distribuția: FLORIN ANTON (Ben) și DANA BOLINTINEANU (Gloria).

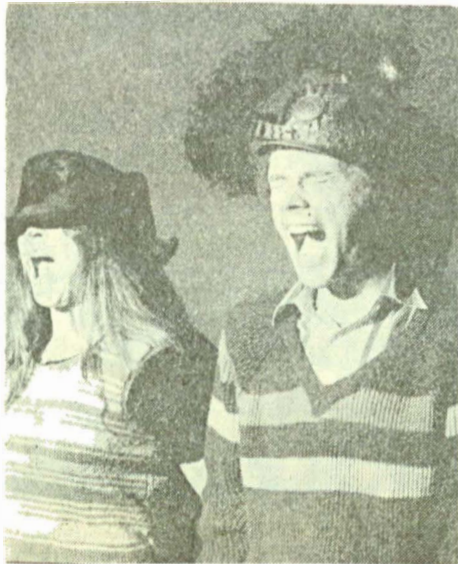
Aparținînd, spiritual, generației „tinerilor furioși” — denumire ce poate fi extinsă dîncolo de granițele mișcării britanice care a impus-o —, dramaturgul american Murray Schisgal reunește, în scurta sa piesă (scrisă la începutul anilor '60), elementele de critică socială, țînd mai mult de specificul dramaturgiei engleze din perioada amintită (Osborne, Wesker), și preocuparea, mai marcată și, intrucitva, tradițională, a autorilor de peste ocean, pentru sondarea, de preferință în cheie psihanalitică, a raportului bărbat-femeie (O'Neill, Albee). Rezultatul este un text bine construit și scris, tulburător pe alocuri, bogat în sugestii, lipsit însă — tocmai din cauza caracterului său hibrid — de un mesaj foarte limpede.

Cu atît mai mare este, de aceea, meritul regiei lui Iulian Vișa, care a reușit să canalizeze într-o direcție unică numeroasele ramificații posibile ale sensului piesei. În spectacolul său — un spectacol amar, sarcastic chiar — mărunț, dar agresiv veleitarul factor poștal, care o răpește și o terorizează pe frivola doamnă din „înalta societate”, este grotesc înblînzit, în final, nu atît prin capitularea în fața „eternului feminin”, cît din cauza fragilității proprii sale față de ideologie,

■ SALBA MIRESEI

de Wolfgang Wittstock

după Erwin Wittstock



Dana Bolintineanu și Florin Anton

a propriei dezordonate violențe contestat-tare, care poartă în sine germenul auto-distrugerii. Montarea este incitantă și prin formula de spectacol aleasă. Într-un interior clausturant (sala Atelier a teatrului, găzduită în subsolul destul de ne-încăpător al Casei de cultură a studenților), spectatorii, plasați de jur-împrejurul spațiului de joc, popolat simbolic de obiecte eteroclitice (reproduceri după Magritte, alături de milieuri model „belle époque”; scenografia: Iulian Vișa și Harry Popescu), sînt obligați să ia parte la acțiune nu numai prin lipsa oricărei delimitări „scenă-sală”, ci și direct. Spectatorul va fi, așadar, interog, ironizat, compătimit, bătut complice pe umăr sau tîrit (la propriu !) în „arenă”. procede — perfect adecvat textului — care urmărește neutralizarea pasivității și trezirea responsabilității colective. Astfel, însă, sarcina actorului devine mult mai dificilă; el se vede nevoit să „însă din personaj”, să facă față unor situații noi și unor reacții imprevizibile. Regizorul do-vădește, însă, o bună intuiție profesio-nală în alegerea interpreților: în rolul titular debutează — remarcabil — Florin Anton, secundat, mai puțin strălucit, dar nu neconvîngător, de Dana Bolintineanu. Tînărul actor vădește bogate resurse de dramatism, spontaneitate și umor. Spec-tacol-experiment în formula teatrului-studio, *Tigrul* este cea mai interesantă montare dintre cele oferite pînă acum, în actuala stagiune, de scena sibiană, care merită laude pentru încurajarea și susținerea unor asemenea inițiative.

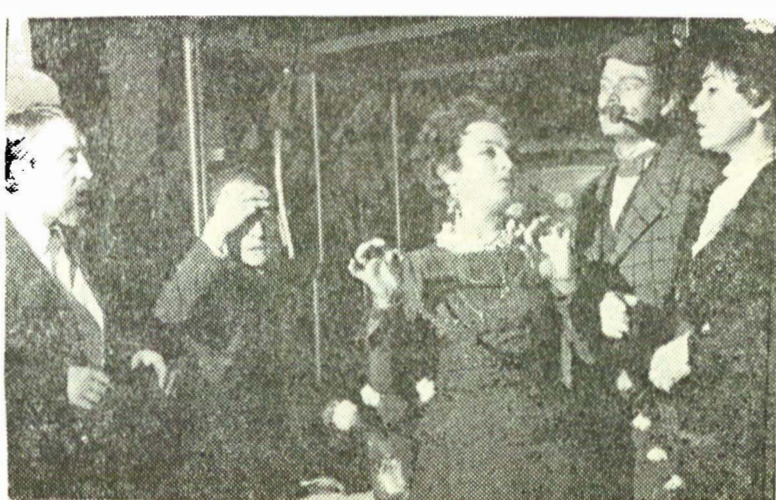
Data premierei: 17 septembrie 1980.

Regia: KISS ATTILA. Scenogra-fia: ERWIN KUTTLER. Adap-tarea: WOLFGANG WITTSTOCK.

Distribuția: KURT CONRADT (Albert Brecht); WOLFGANG ERNST (Gyuri Kovács); MARI-ETTA LISSAI (Sarolta Kovács); KARIN FRONIUS (Terci); SIGRID ZACHARIAS, BEATRICE GUTT (Lene Nickli von Ehrenburg); GERT BROTSCH (Adalbert Konecz); KARLHEINZ MAURER (Jacksi Ge-röfi); HANNES HÖCHSMANN (Marton Balázs); IANS POM-ARIUS (Kaposvári); SIEGMUND SIEGFRIED (Hegedüs); WERNER JAINEK (Károly); HEINRICH MILDNER (Molnár); STEFAN ER-DÖS (Pista); ALFRED SOMMER-BURGER (Zumpi); VALENTIN MARTINOW (Kálmán Denevér); DAG WESTER (Miska); CHRISTIAN MAURER, RENATE MÜLLER, AN-NEMARIE SCHUNN, JUDIT FE-KETE, CORINA WOLFF.

Aflată în pragul unei stagiuni jubiliare, a 25-a, secția germană a Teatrului de Stat din Sibiu a ales, pentru cea de a 147-a premieră a sa, dramatizarea *Salba miresei*, realizată de Wolfgang Wittstock după nuvela omonimă a scriitorului sib-ian Erwin Wittstock (1899—1962). Scrisă cu nerv și vioiciune, avînd dialoguri pline de naturalețe, nuvela nu a pus pro-bleme prea dificile semnatarului adap-tării, astfel încît acțiunea propriu-zisă (după sărbătorirea nașterii unui urmaș, în casa fericitului tată se constată lipsa unei inestimabile bijuterii; urmează fe-brile cercetări — fără rezultat; totul se rezolvă prin apariția proaspetei mame, care a avut tot timpul „salba miresei” asupra sa, la spital) este transpusă în limbaj scenic fără a-și pierde hazul. Ceea ce, însă — din nefericire, dar ine-vitabil —, nu a putut păstra dramati-zarea, este poezia învăluitoare a unor descrieri, umorului subtil cu care prozato-rul caracterizează personajele și comen-tează acțiunile lor, adică tocmai calită-țile esențiale ale nuvelei. Limitele aces-

„Salba
miresci“
de Wolfgang
Wittstock



tea ar fi putut fi, desigur, depășite de către regie (Kiss Attila), dar aceasta se menține într-un registru cuminte, de un apăsător realism, preferind să recurgă la soluții la îndemână, modeste ca inventivitate și forță de expresie. Scenografia (Erwin Kuttler), prin forța împrejurărilor multifuncțională — acțiunea solicită numeroase schimbări de decor, pentru a căror evitare este construit, pe verticală, un cadru fix de tip fagure —, se remarcă prin armonia culorilor, amintind de ilustrațiile din cărțile cu povești.

Jocul actorilor este ponderat, lipsit de stridențe dar și de strălucire. Se impun atenției: Karin Fronius (inimioasa fată în casă a „păgubașilor“). Hans Pomarius (șeful veselului grup de vânători amatori). Kurt Conradt (severul Brecht, oaspetele din Transilvania). Sigrid Zacharias (o domnișoară bătrână „vizionară“). Heinrich Mildner (un volubil lăutar) și Siegmund Siegfried (dezorientatul căpitan de poliție).

★

Piese alese pînă acum de teatrul sibian, variate și, în general, prestigioase, ne permit să constatăm existența unui program estetic de ținută, căruia îi corespunde, în practică, promovarea unei diversități apreciabile de propuneri spectaculare. Acest din urmă capitol, susceptibil de ameliorări *, ar putea căpăta un plus de consistență calitativă printr-o exigență sporită în alegerea regizorilor, cu atât mai mult cu cît, la Sibiu, există o trupă actoricească demnă de a fi pusă mai mult în valoare. Am văzut, aici, un

*) Și altă observație: citim, în *caielele-program*, a căror ținută generală o prețuim în continuare, Schisgal (în loc de Schisgal, cum corect figurează, dealtfel, pe afișul spectacolului) și Dostroewski (pentru Dostoievski!). A fost, sperăm, o nefericită întimplare.

joc modern, cituși de puțin afectat de „provincialism“, caracterizat prin spirit de echipă, naturalețe și dezinvoltură, prin grijă pentru nuanțarea replicilor și sugerarea subtextului lor. Am văzut, cu alte cuvinte, o excelentă trupă. Toate acestea vădese și confirmă semnele revirimentului, mai de mult inițiat, la Teatrul de Stat din Sibiu, demonstrînd că aici există o viață teatrală autentică.

Alice GEORGESCU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BAI A MARE

DOUĂ TEATRE

de Jerzy Szaniawski

Fără a avea statura contemporanilor săi, Gombrowicz sau Witkiewicz, deschizătorii unor drumuri în labirintul teatrului european din prima jumătate a secolului, sau notorietatea lui Leon Kruczkowski, ca să ne mărginim la această generație, Jerzy Szaniawski este — ne-o spun cunoscătorii — un reprezentant de frunte al literaturii poloneze, „creatorul unei epoci întregi în dramaturgie“, așadar un nume intrat în manualele școlare, pîrintele unei opere vaste, scrise mai cu seamă între cele două războaie. Două teatre, piesa prin care Jerzy Szaniawski intră în atenția publicului nostru, datorită colectivului din Baia Mare, a apărut, în schimb, imediat după război, în 1945.

Data premierei: 14 octombrie 1980.

Regia: BOGDAN BERCIU. Scenografia: VASILE PAULOVICS. Muzica: NICU ALIFANTIS. Versiunea românească: NICOLAE MAREȘ.

Distribuția: TEOFIL TURTURICĂ (Directorul); MARIETA GASPARGHIE (Laura); GHEORGHE LAZAROVICI (Portarul); RADU DIMITRIU (Autorul); TZENKA VELCEVA BINDER (Lizetta, Doamna); MIRCEA ZIMAN (Montek); MARIAN LEPADATU (Băiatul ploios); APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Mama); PAUL ANTONIU (Pădurarul, Andrei); FLORICA POP (Ana); VIRGIL FĂTU (Tatăl); ION SĂSĂRAN (Directorul Teatrului viselor).



Teofil Turturică și Marian Lepădatu

„O piesă rațională” cum o denumește cunoscutul regizor polonez Erwin Axer, impunând-o unor cercuri mai largi ale opiniei publice teatrale printr-o montare de răsunet, la Leningrad, în 1968. „Rațională”, probabil, prin caracterul ei programatic, de manifest estetic conciliatoriu între diferitele tendințe antagonice ale stilisticii teatrale poloneze.

Doă teatre este, înainte de orice, o *Ars Poetica*. Piesa reia, într-un anume sens, un motiv literar vechi și de intensă circulație, cel al teatrului în teatru, expunând, prin câteva mostre dramatice, ce devin argumente într-o patetică pledoarie, idei pertinente despre realitate și mimesis sau despre raporturile „jocului secund” cu viața. Personajul principal, directorul teatrului „Oglinjoara” (titulatura suav-ironică indică o scenă devotată reflectării netransfigurate a cotidianului), profesează, în vremuri pașnice, „normale”, dramaturgia „feliei de viață” și un stil univoc realist; confruntat cu tensiunile istoriei și cu atrocitățile realității (se subînțelege războiul), el acceptă accesul visului, chiar al coșmarului, în programul său artistic, fiindcă — viața a dovedit-o, înainte de formularea unui faimos critic, că (nu-i așa?) — domeniul realismului „e fără hotare”. „Dincolo de caracterul, pe alocuri, pedant al demonstrației și dincolo de ambițiile intelectualiste, piesa are, indubitabil, un farmec de atmosferă și multă culoare în portretistică.

Regizorul Bogdan Berciu a accentuat cu fină intuiție caracterul „retro” al pie-

sei, scuturînd peste didacticismul demonstrativ puțin praf magic din sacul fanfanteziei. Decorul conține sugestii onirice, dominantă cromatică a albului dă grație și mister planurilor, contribuind la subtila amalgamare scenică a realității și iluziei, mai brutal tranșate în piesă (scenografia, Vasile Paulovics). Actorii au răspuns cu onestitate profesională solicitărilor, supunîndu-se, fără excepție, regulilor acestui joc, ce tinde să convertească detaliile de comportament și situațiile în teze estetice și definiții de dicționar. Distribuția e dominată de prezența impetuoasă a lui Teofil Turturică, care modelează un director de teatru, dar și de conștiințe, cu un orizont larg și avînturi generoase; distincția morală și delicatețea sufletească a Directorului imprimă reprezentației o discretă undă lirică, benefică, care izbutește să atenueze prozaismele tălmăcirii. Se rețin, apoi, contururile dramatice izbutite de Tzenka Velceva Binder, Gheorghe Lazarovici, Marieta Gaspar-Demeter, Radu Dimitriu, Ion Săsăran. Un debut scenic meritoriu marchează absolventul Marian Lepădatu, atestînd concentrare profesională și exigență în compoziție. Cu excepția personajului principal, Directorul, piesa nu oferă sugestii caracterologice, prin urmare jocul măștilor, de sorginte pirandelliană, propus de regizor, e binevenit, spectacolul demarcîndu-se totuși de accepția consacrată a pirandellismului prin pecetea gustului propriu. I-am reproșat însă o facilă apăsare pe latura anecdotică a compoziției, o prea mare insistență pe factologie, ceea ce, dacă este de înțeles, avînd în vedere problematica accesibilitate a unei piese, oricum dificilă, diminuează totuși substanța ei valorică, mult mai bogată în semnificații și conotații la lectură, decît în transpunerea văzută. Oricum, Teatrului din Baia Mare îi revine

meritul, deloc neînsemnat, de a ne mai deschide o fereastră spre teatrul polonez. S-ar putea discuta aici, firește, criteriile selecției, temeinicia informației, rațiunile care au prezidat alegerea **acestei** piese, a **acestui** scriitor, din galeria atât de vastă de autori, stiluri și opere, a literaturii poloneze clasice, moderne și contemporane; cadrul unei atare discuții depășește intențiile acestei cronici, invitându-ne la o dezbateri mai amplă despre **cum** și **cît** știm din alte literaturi, sau, pe scurt, despre mecanismele traducerilor.

Mira IOSIF

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN SFÎNTU GHEORGHE

DISCIPOLUL DIAVOLULUI

de G. B. Shaw

Data premierei : 26 septembrie 1980.

Regia și decorul : VÖLGYESI ANDRÁS. Costumele : PLUGAR SANDOR.

Distribuția : KRIZSANOVSKY SZIDONIA (Doamna Dudgeon); GASPAR IMOLA (Essie); SIMON ANDRÁS (Christy Dudgeon); DARVAS LASZLÓ (Pastorul Anderson); BALÁZS ÉVA (Judith Anderson); NAGY ILONA (Doamna Titus Dudgeon); DOBOS IMRE (Unchiul Titus Dudgeon); KÖMIVES MIHALY (Unchiul William Dudgeon); FÜLÖP KLARA (Doamna William Dudgeon); BOTKA LÁSZLO (Notarul Hawkins); BALINT PÉTER (Richard Dudgeon); ORBÁN KÁROLY (Sergentul); LÁSZLO KÁROLY (Maiorul Swindon); ZSOLDOS ÁRPÁD (Generalul Burgoyne); VERESS LASZLÓ (Capelanul). În alte roluri : GYÖRGY ANDRÁS, SZABÓ ZOLTÁN.

Că Shaw n-a fost un contemplativ, o dovedește **Discipolul diavolului**, piesă în care ni se demonstrează că adevăratele trăsături de caracter se conturează în ac-

țiune, prin fapte și reacția omului, pus în situații-limită. Cincul Richard Dudgeon, considerat de toți un paria, un adevărat „discipol al diavolului”, își dovedește, datorită înprejurărilor, capacitatea de sacrificiu, forța morală, renunțând la felul său de a fi ușuratic, în timp ce blajinul pastor Anderson, silit de aceeași conjunctură, va deveni omul de acțiune și conducătorul revoluției, întruchipind energia, curajul și spiritul de organizare. Fără îndoială, piesa nu poate fi redusă doar la această schemă, implicațiile ei sociale desfășurându-se pe o largă paletă și în culori deloc pastelate; caracterele înfățișate sînt viguros conturate, săgeata satirei țintește nu doar burghezia, ci și direcțiile ei de parvenire, colonialismul fiind, cu acest prilej, aspru condamnat, armata — arătată ca un mijloc ambițios de expansiune, iar instituțiile sociale — înecate în birocrațism. „Tribunalele vor susține, oricînd vor putea, drepturile unui bărbat” — afirmă notarul Hawkins în clipa deschiderii testamentului (actul I); „Nu cred că soldații pot gîndi” — îi spune Richard maiorului Swindon; îngrozit de perspectiva înfrîngerii, datorată mai ales neglijenței și superficialității ce domnește în armată, lui Swindon nu-i vine să creadă... „Ce va spune istoria?” — întreabă el disperat. „Istoria va spune minciuni, ca de obicei” — replică sec generalul Burgoyne.

Regizorul Völgyesi András și-a propus realizarea unui spectacol popular, arătîndu-se preocupat de explicitarea acțiunii, lucru lăudabil în intenție, dar a făcut-o cu prețul pierderii subtilității unor scinteietoare părți din text, așadar, a spiritului lui Shaw. Să reținem eforturile de teatralizare a unor scene, a căror succesiune este logică și cursivă, și umorul replicilor, exploatat cu asiduitate. Semnînd și decorul, regizorul găsește soluții din punct de vedere tehnic, ceea ce permite rapidă schimbare a cadrului scenic, dar fără a acorda suficientă atenție varietății planurilor de joc. Un fundal neliniștit, dramatic, leagă tablourile, conferindu-le unitate și coerență. În concepția lui Plugar Sandor, costumele, minuțios gîndite, se impun fără ostentație.

Din larga galerie de portrete ce se conturează pe parcursul acțiunii se evidențiază, în primul rînd, cele ale lui Richard (Balint Peter) și Judith (Balazs Eva), prin efortul interpreților în nuanțarea personajelor, cu o remarcabilă economie de mijloace, specifică jocului modern. Krizsanovsky Szidonia (Doamna Dudgeon) se impune prin profunzimea trăirii și rostirea tăioasă a replicii, într-un registru grav, Darvas Laszlo (Pastorul Anderson), prin fermitate și ținută sobră, Zsoldos Arpad (Burgoyne) impresionează prin eleganța jocului și rostirea spiritu-

ală a textului, Gaspar Imola (Essie), prin farmecul prezenței scenice, Orbán Karoly (Sergentul), prin umorul sec și promptitudinea reacției, iar Botka Laszló (Notarul Hawkins), prin nerv și saveare în replică. Mai puțin izbutită ni s-a părut abordarea personajului de către Simon Andras (Christy), care în locul unui „prostănac”, așa cum îl definește autorul, ne-a oferit un idiot (caz clinic); după cum Veress Laszló (Capelanul) e mai degrabă alcoolic decât ridicol în neputința de a „minti” un suflet. Utile contribuții în economia spectacolului au adus

Laszló Karoly (Maiorul Swindon), Nagy Ilona (Doamna Titus Dudgeon), Dobos Imre (Titus), Kömives Mihaly (Unchiul William), Fülöp Klara (soția lui William), precum și György András și Szabo Zoltán. Rămân încă nerezolvate regizoral scenele de masă, sărace și dezordonate.

Prezența lui G. B. Shaw în repertoriul Teatrului din Sfântu Gheorghe, cu una dintre cele mai importante creații dramatice ale sale, se înscrie ca un act de cultură demn de reținut.

Mihai CRIȘAN

SPECTACOLE MUZICALE

TEATRUL „ION VASILESCU”

■ DE CE NU CADE SOARELE ?

de Alexandru Stark

Data premierei : 30 septembrie 1980.

Regia : TUDOR MARĂSCU. Scenografia : GHEORGHE CONSTANTIN. Melodii : MARGARETA PISLARU, ALEXANDRU STARK și GABRIEL MĂRGARINT. Coregrafia : SULTANA TISMĂNARU.

Distribuția : MARGARETA PISLARU, ILEANA MAVRODINEANU, MIHAI DOBRE, DANIEL TOMESCU, MARIANA CERCEL, CRISTINA DELEANU, GABRIELA VLAE, DORIN ANASTASIU, BOGDAN CARP, CONSTANTIN RAȘCĂTOR și DIMITRIE DUNEA.

Circulă astăzi o mulțime de denușmări care vor să delimiteze mai propriu și mai specific măsura intervenției muzicii în spectacolul de teatru („deproză”, cum i se mai spune, într-o altă terminologie discutabilă) : de la comedie muzicală la musical, trecind prin cabaret, revistă și music-hall (etc.). Din nefericire, cu cât apar mai multe inovații lexicale pe acest tărâm, cu atât crește confuzia determinărilor. Neexistind nici o normă precisă în materie (slavă Domnului !), cutare comedie cu cîteva șlagăre înregistrate pe bandă devine, peste noapte, „musical”, o adunătură de schecuri (mai ales pe seama chelnrilor și gestionarilor), stropite, ici-colo, cu muzică „folk” — iarăși o titulatură de o generozitate admirabilă, în care incapse orice —, ajunge să se recomande drept „cabaret politic” ș.a.m.d. Nu sînt un purist cu tot dinadinsul, dealtfel genul însuși — ezitant încă — presupune neconținute schimbări, transformări, modernizări, imprumuturi, glisări de la o categorie la alta, dar puțină rigoare — chiar și în acest domeniu prin definiție non-conformist — parecă n-ar strica. Deocamdată, mă mărginesc să vorbesc despre două „spectacole cu muzică”, lăsîndu-le spectatorilor libertatea de a le lipi, după voce, etichetele.

Un spectacol de revistă este, pînă la urmă, și *De ce nu cade soarele ?* Sigur, aici s-ar mai putea face o mulțime de disocieri ; conducerii teatrului (reiese dintr-un interviu al directoarei Sorana Co-roamă-Stanca) îi place să vadă în el un început pe drumul, puțin explorat la noi, al „cabaretului politic”. Lăsînd pentru mai târziu, și altora, sarcina clasificărilor, prefer să îl consider un spectacol de revistă în sensul tradițional al cuvîntului, pornind de la realitatea compoziției lui, din care nu lipsește nici unul dintre ingredientele obișnuite ale genului : scenele satirice, momentele lirice, muzica ușoară și coregrafia, vedeta și raisonneur-ul umoristic (aici, un trio intitulat „Verba manent”). Toate acestea sînt po-

larizate, mereu, de citeva noduri tematică, dipticurile întrebare-răspuns, care prefăteau parca fiecare mic capitol din arhitectura montării. Această ordonare intenționată și logică a motivelor de discuție în **De ce nu cade soarele?** este poate cel mai important merit al scenariului lui Alexandru Stark, diferențindu-l net de producțiile analoage (în intenție).

Este greu, dealtfel, să atributei cu exactitate meritele și neîmplinirile acestei scrieri eteroclitice, ale cărei sorginți, autorul principal, în perfectă complicitate cu programul de sală (altfel, amuzant conceput — un soare de carton), preferă să le ascundă sub un camuflaj cit se poate de nebulos. „Scenariu teatral — ni se comunică în sus-numitul program — ...la care au colaborat cu texte și idei Dan Mihaiescu, Grigore Pop, Petre Idriceanu, Nicolae Holban, Eduard Jurist, Teodor Mazilu”. Care au fost „textele”, ale cui sînt „ideile”, nu aflăm de nicăieri. Ba, mai mult, uneori se pot identifica și surse omise de program (evident, conceput de același autor proteic care este Alexandru Stark, el mai apărînd și în posturile de compozitor și textier), cum ar fi Sorescu (cu siguranță) sau Băieșu (probabil). În aceste condiții, corect este să îl apreciem pe Stark numai în ipostaza sa de „coordonator”, de „organizator” al colajului, și în această privință — cum am mai spus — meritele sale sînt reale.

Ceea ce a început Alexandru Stark în alcătuirea sa scenaristică a dus la capăt regizorul Tudor Mărăscu, cel care și-a asumat sarcina de a monta, în condițiile date, un spectacol reușit, pentru teatrul de revistă. Prin „condițiile date” nu înțeleg doar indeciziile textului, ci și sărăcia (artistică, se înțelege !) a mijloacelor de care a dispus ; departe de fastul à la „Folies bergère”, spectacolul capătă ființă, pe scena de la „Vasilescu”, într-un decor sumar (Gheorghe Constantin), cu puține costume fastuoase (Eva Șorban), cu un mănunchi de balerine și balerini adunați cu parcimonie de Sultana Tismănar, cu un acompaniament muzical economic, înregistrat pe bandă. Regizorul, în microscene dozate farmaceutic, realizează adevărate montaje de stop-cadre și montaje în stop-cadru. Zgîrcit ca un homeopat, Tudor Mărăscu construiește gagul cu un minim de gestică, „stringe” la maximum timpul efectiv al desfășurării scenice. Aici, experiența comună de „teleaști” (ca să folosesc un termen cam rebarbativ, dar greu de înlocuit, inventat de Ecaterina Oproiu) a celor doi autori ai spectacolului a avut un cuvînt hotărîtor de spus. Un singur reproș : „teleastul” Tudor Mărăscu trebuia să fie mai exigent cu „teleastul” Alexandru Stark.

Din spectacol nu lipsește vedeta. Este Margareta Pislaru, care își joacă strălucit rolul de „cap de afiș” profesionist,

cu egal succes în pasaje de teatru sau de muzică. E drept că reprezentarea nu a fost deloc săracă la capitolul „actori”. Se cuvine să-i remarcăm în primul rînd pe Ileana Mavrodineanu, Mihai Dobre și Daniel Tomescu, componenții trio-ului „Verba manent”. O mențione în plus pentru Ileana Mavrodineanu, care execută și un surprinzător număr solistic de coregrafie. Tot actorii salvează și poezia, prezentă uneori în spectacol numai prin variantele ei superficiale ; Mariana Cercel și Cristina Deleanu, în primul rînd, au o știință curată, profundă, a spunerii versurilor, vocile lor, pătrunse de gînd și emoție, ridică perceptibil temperatura intelectuală a contextului. În zonele de pură comedie excelează, ca de obicei, Constantin Răschitor și Dimitrie Dunea. Gabriela Vlad trece cu nonșalanță și cu farmec de la cîntec la monolog, de la registrul comic la cel liric, fiind — în perspectivă — o interpretă ideală pentru revistă.

■ JUMĂTATEA MEA E ÎNTREGĂ

de Angela Bocancea

Data premierei : 15 octombrie 1980.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU. Scenografia : ANCA PISLARU. Muzica : NICU ALIFANTIS. Versuri : CAROL MALINESCU.

Distribuția : MARIETA LUCA (Tanța) ; HAMDİ CERCHEZ (Eugen) ; CRISTINA DELEANU (Mătușa) ; MIHAELA BALABAN (Cusera) ; LAVINIA JEMNA (Doina) ; DANIEL TOMESCU (Ionuț) ; GABRIELA VLAD (Coca) ; ȘTEFAN HAGIMĂ (Virgil) ; DORIN ANASTASIU, DORU ANA (Dorel).

Pentru Alexandru Tocilescu, regizor cu un apetit comic nedisimulat, adept al expresiei violent colorate și acaparatoare, posibilitatea de „a face revistă” este o adevărată poartă deschisă spre un Eden al tuturor libertăților de mizanscenă. Condiția accesului în această zonă magică devine **jocul** practicat cu fervoare, lipsa de prejudecată, „copilăreala” făcută cu devoțiune și mult har. Rezultatul — de o bună dispoziție contagioasă — este un amalgam de imagini și sunete ce se succed într-un ritm trepidant, permanent impreg-

nat de un spirit de şotie studenţească, benignă, în ultimă instanţă, un „allegro molto vivace“, interpretat cu autenticitate, în cheia virstei de 20 de ani (şi ceva).

Textul Angelei Bocancea se pretează de minune la un asemenea spectacol. Fără pretenţii abisale, el povesteşte simplu o poveste din viaţa „cea de toate zilele“, cu doi îndrăgostiţi (absolvenţi) care vor să se căsătorească, dar n-au bani, dar părinţii (unii) sint împotriva, dar... „o să fie bine“ (leit-motiv al spectacolului).

În acord cu nevoia regiei, de libertate totală în exprimare, scenografa Anca Pislaru a creat un cadru scenic aerat şi ne-utru, care are marea calitate de a fi înainte de toate mobil, un modul cu funcţionalităţi multiple care creează şi recrează mereu alte spaţii de joc.

Jocul convenţiilor nu este numai fermecător : în unele momente, el atinge zone de reală teatralitate. Practicat în planuri mai largi, el îl conduce pe regizor, în ultima parte a spectacolului, spre noi surse de umor ; tot ce fusese pînă atunci teatru, în înţelegerea sa clasică, ni se rezevăluie sub un alt unghi, al „teatrului în teatru“. În consecinţă, nu mai asistăm la un spectacol profesionist, ci la repetiţia unei echipe de amatori (ticurile formulei sint surprinse cu siguranţă şi binecuvinită distanţă). Rolurile şi-au

schimbat interpretii (evident, a doua distribuţie este inferioară celei dintîi), tonul se schimbă din farsă în şarjă, risul amical capătă accente corosive.

Jumătatea mea e întreagă este un spectacol de echipă. Componenţii ei sint Marieta Luca, Hamdi Cerchez, Cristina Deleanu. Mihaela Balaban, Lavinia Jemna, Daniel Tomescu, Gabriela Vlad, Dorin Anastasiu, Ştefan Hagimă, toţi în postura dificilă de „actori totali“, care interpretează, dansează, cîntă (melodiile lui Nicu Alifantis, pe versurile de un umor bine dozat scrise de Carol Mălinescu), dar mai ales „se joacă“.

În acelaşi interviu acordat „României libere“ de directoarea Sorana Coroamă-Stanca, pe care l-am mai citat, se spune : „Sîntem singurul teatru din Bucureşti care avem două secţii cu profil diferenţiat, deci dispunem de posibilitatea de a face spectacole cu formule mai insolite. Ne-am propus, de la început, depăşirea discriminării iniţiale...“ Declaraţia este programatică şi, fie că sîntem sau nu de acord cu temeinicia ei, trebuie luată în consideraţie ca atare. Spectacolele comentate mai sus pot fi subsumate acestui program, dar nu îl pot impune. Încă. Aşteptăm piesele şi spectacolele „mari“, care să îl legitimizeze.

Dinu KIVU

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

(Continuare de la p. 20)

La Teatrul „Fantasio“ din Constanţa a luat fiinţă secţia de teatru muzical pentru copii şi tineret.

● Teatrul de animaţie din Bacău are un nou director : Calistrat Costin, poet, autor al volumului de versuri (parodii şi nu prea) „Satiră duhurilor mele“.

● Continuînd o frumoasă iniţiativă a stagiunilor trecute, Teatrul Mic a reluat conferinţele lunare. În această stagiune vom putea participa la ciclul de conferinţe „Omul contemporan şi teatrul“. ● Teatrul de păpuşi din Baia Mare a participat la cea de-a XIII-a ediţie a Festivalului internaţional în limba

esperanto, de la Zagreb. Spectacolul prezentat (Cinci fraţi minunaţi de Mihai Crişan şi Kovacs Ildiko) a cucerit patru premii ! Cum s-o fi spunînd „Bravo lor !“ în esperanto ? ● A apărut volumul „Sub semnul teatrului“ de Bogdan Ulmu. Autorul volumului este una şi aceeaşi persoană cu regizorul brăilean, care montează acum Chiriţa în provincie. Dacă face şi cu Alecsandri ce-a făcut cu I. L. Caragiale, apoi, aferim, Chiriţoae ! ● Am citit cu mare interes articolul lui Valentin Silvestru din „Era socialistă“ nr. 20/1980, intitulat „Cum îşi îndeplineşte teatrul funcţiile sale actuale“. ● Pri-

secretarul literar al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi şi statornic colaborator al rubricii noastre, ştiri noi, pe care ne face plăcere să le consemnăm : Dan Nasta repetă Don Carlos de Schiller, cu Mircea Dascalescu, Teofil Vălcu şi Sergiu Tudose. Tot Dan Nasta repetă, la studioul teatrului, Ciocîrlia de Jean Anouilh. Magda Bordeianu va începe repetiţiile la Operaţiunea Sana, de Ioan Chelaru. Mircea Filip pomeneste şi despre două spectacole-lectură (gen hibrid, după părerea noastră !), cu Omul cu cicatrice de Victor Capeleanu, şi Pose-daţii de Camus, după Dostoievski. ●

(Continuare la p. 40)