

# DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

## ■ MORMÎNTUL CĂLĂREȚULUI AVAR

de D. R. Popescu

Data premierii : 4 Ianuarie 1981.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția : GETA GRAPĂ (Măria); PAULA IONESCU (Marta); MAYA ANDRIEȘ (Anais); LUMINIȚA BLĂNARU (Lavlnia); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Păunița); DAN SÂNDULESCU (Gilu); COSTACHE BABII (Bască); MIRCEA ANDREESCU (Facca); NICOLAE C. NICOLAE, SAVU RAHOVEANU (Bucătarul); DAN DOBRE (Ilie); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Popescu); ION JUGUREANU, ANTON TAUF (Eduard); NAE CRISTOLOVEANU (Buta); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Uia); ANDREI RALEA (Viorel); C. VOINEA DE- LAST (Mustăciosul); GEORGE FERRA (David); VICTOR IONESCU (Croitorul); NICOLAE MANOLACHE (Nicoară); AUREL JURAVLE (Pistruiatul); SIMONA TAMARA CIOCIU (Fica lui Eduard); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Păsulă); DANIELA IVAN, CARMEN-MONICA POP, DANIELA TRIFAN, ELENA BIBEA, OTILIA PUIA, DANIELA BURADA (Mirese); AURORA CRĂCIUN, CONSTANTIN FOTIN, CONSTANTIN DOBRIN (Țărani); În alte roluri: GHEORGHE BRATU, NICOLAE PELIN.

Scenografia reprezentației brașovene traduce, cu forță în expresie, sensurile profunde ale textului. Avanscena, străjuită lateral de ostrețe subțiri, gard de țară, devine principalul loc de joc. Aici

e curtea școlii unde se consumă o primă dramă din lanțul dramaticelor întâmplări care vor urma; aici e piața satului, unde, la intervale regulate, sosește camionul prevestitor de schimbări. Vehiculul ce transportă muncitori și activiști cu steaguri și lozinci, în campania victorioasă a primelor alegeri democratice; platforma mobilă pentru agitație și propagandă, instrument activ al colectivizării; camionul funerar, de gardă în împrejurări solemne, triste — această adevărată „mașină a timpului” — este un ingenios semn teatral; referințele la întâmplările istoriei contemporane sînt categorice, clare. Alt element, de astă dată fix, al decorului, îl constituie „mormîntul avar”, înălțime tainică, golașă, impunătoare, culme străbătută de un drum fără holar, deopotrivă mărturie a necîntirii Naturii și a permanenței istorice. Vecinătatea acestor două planuri (scenografia, Mihai Mădescu) atestă, în subtilă interpretare regi-zorală (Mircea Marin), sesizarea particularității structurale a piesei: pendularea între istorie și mit.

Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania\* (titlul complet) — sinteză epică, adînc tensionată dramatic, adevărat opus magnum al dramaturgiei lui D.R. Popescu — este o ambițioasă secțiune în istoria ultimelor patru decenii. Metafora piesei, cuprinsă în titlu, are un tîlc adînc, adunînd sub aceeași acoladă trecutul și prezentul, și, dacă putem spune așa, „mai mult ca trecutul și mai aproape decît prezentul”. Analiza științifică, studiul arheologic al mormîntului avar sau gepid (secolul șase), jefuit de băștinași, „atestă indirect existența populației locale” — cum spune Eduard, profesorul, venit de pe alte meleaguri ca să ne cerceteze istoria, și devenit, prin forța împrejurărilor, un martor al ei. Piesa ne incită la reflecție pe teme de arheologie sui-generis, propunînd o critică și o filozofie a istoriei. Privită prea îndeaproape, istoria ar putea da naștere la interpretări eronate, greșelile trecutului, dacă n-ar fi fost reparate sau dacă ar fi neînțelese, ar putea impieta asupra judecăților noastre; știm mai multe despre secolul VI — datorită studiului „osteologic” al scheletului de cal tarpan descoperit în necropola de la Cicău —, decît despre ziua de ieri, rămasă cu morminte necercetate, pare să ne spună autorul, avertizîndu-ne că „moartea are o memorie a ei... ca și via-

\* Publicat în Teatrul nr. 7—8/1979

țai". Piesa este deci o cufundare în timp, cu tendința de a transcende timpul circumstanțial în favoarea celui mitic, al începuturilor. Un rigorism etic prezidează analiza conexiunilor istorice, dezvoltându-ne, în decursul a 14 tablouri, asamblate într-o structură mobilă, câte ceva din mecanismele unei lumi care „și-a ieșit din țigini”, mișcându-se la comandamentele Revoluției. Parafraza evenimentelor indică o vocație spre grandios, dar și spre esențial. Desfășurarea faptelor, a vremilor sub care stau oamenii — care, la rîndul lor, supun Vreamea, se face la modul unui „realism neîțărîmurit”, ce înglobează detaliul cotidian în transfigurarea alegorică. Personajele străbat un simbolic Ev Mediu, înfruntînd acte de barbarie și de întunecime spirituală, pășesc într-o reconfortantă Renaștere, acționează conform unei libertăți asumate ca necesitate istorică, neliberîndu-se însă, unele dintre ele, de prejudecăți străvechi. Cine sînt aceste personaje? Le recunoaștem lesne, ele descind din spațiul transilvan reconstruit în proza și dramaturgia scriitorului; unele au circulat în ciclul „F”, altele provin din **O pasăre dintr-altă zi**, citeva au fost întîlnite în **Balconul**, două — de neuitat, s-au mișcat în **Pliticul din grădina de vară**... Acum, traiectoria li se completează, dar, mai ales, li se clarifică antecedentele. În mod distinct, se relevă cîteva categorii tipologice: impostorii, profitorii, cei ce alcătuiesc „spuma tulbure a revoluției”, galerie colorată, pitorească, net diferențiată în registrele abjecției și mediocrității, al cărei personaj exponențial este Bască, magistral interpretat de Costache Babii. Actorul îi imprimă fostului frizer de mahală, devenit pentru o clipă — la scara

**Mihai Bălaș-Jujucă (Ulă), Dan Săndulescu (Gilu) și Geta Grapă (Măria)**



**Geta Grapă (Măria) și Mihai Bălaș-Jujucă (Ulă)**

istoriei — întîmplător și din eroare, exponentul unei forțe sociale motrice, expresia timpă și bonomă a unei veselii buimace, complezente, mască pusă din instinct, ca să acopere ferocități crescute din complexe. Apoi, „idioti”, în accepție dostoevskiană, ființele neprihănite, sărace cu duhul, depozitînd înțelepciune și lumină. Reprezentantul lor, aici, e Ulă, personaj sărăcit, scenic, de harul lui aparte, prin jocul descriptivist și vag naturalist al lui Mihai Bălaș-Jujucă. Apoi, soldații Revoluției, Nicoară (Nicolae Manolache, cu frumoasă expresie gravă), Ilie (Dan Dobres, prezență binefăcătoare, aducînd calm și măsură), caractere exemplare, atînsă însă, pe alocuri, de aripa schematismului; relevabil e Gilu, admirabil portret dramatic în linii realiste și nuanțe simbolice: Gilu, hoțul de cai și de inimi, Gilu, poteră prin păduri și, la rîndul lui, hăituit ca dezertor din armată, luptătorul comunist, activistul devotat cauzei și neferit de greșeli, omul plin de patimi și de slăbiciuni, cu viață furtunoasă și moarte violentă. Personaj cu rădăcini în paginile lui Sadoveanu, Rebreanu, Galaction, Gilu este pe deplin reprezentativ pentru lumea lui D. R. Popescu, el este de fapt **eroul** piesei, din păcate nu și al spectacolului; chipul lui s-a dezvoltat doar parțial în jocul pe o singură coardă al lui Dan Săndulescu, joc întru totul fidel desenului de suprafață, nu și substanței lăuntrice. Alt mare personaj al piesei este Măria, cea despre care autorul mărturisește că face parte „dintr-un șir de femei anonime care au stat la te-

„meia istoriei”. Măria (interpretată de cu gravitate, în culori strict realiste, de Geta Grapă), întilnită sub alt nume în alte piese, posedă valori arhetipale de profundă rezonanță, prezența ei imprimă, de fapt, epopeii dimensiunea mitică.

Această scriere, întru totul remarcabilă, nu e lipsită, însă, și de defecte: unitară în primele tablouri (secțiunea întâi), lucrarea capătă către final, unde se intenționează lărgirea cadrului și a problemelor dezbătute, un caracter hibrid: introducerea unui personaj, artistul (Viorel, interpretat cu oarecare crispă de Andrei Ralea) — joc al autorului, ce s-a desenat, parcă, ironic, și pe sine, undeva, într-un colț al tabloului — și a temeii adiacente a Mimesis-ului, apoi a altor surse de conflict (ca raportul părinți-copii, eroziunea cuplului etc.), diluează tensiunea și rarefiază țesătura dramei; în loc să se amplifice, conform intențiilor, fresca se îmbieșeste, pe alocuri, punind în dificultate pe realizatori (cum s-a și întâmplat).

Spectacolul conceput de Mircea Marin, în ediție princeps, pe scena din Brașov, are — mai presus de calitățile și de momentele lui antologice, și dincolo de neîmpliniri și de scene neizbutite — o autentică valoare programatică. Reprezentația se numără printre realizările importante ale anului teatral, marcându-și o dublă însemnătate, ca act de opțiune repertorială și de construcție teatrală. O reprezentație cu amplă respirație, cu un desen scenic meticolos elaborat cu mult profesionalism, cu imagini expresive de viguroasă teatralitate (procesiunea mireșelor, mîtingul...). Pe scenă se recrează o lume în clocot, supusă prefacerilor, se fac simțite stări psihice colective, temeri și speranțe, erorile timpului au un contur distinct prin subtile individualizări, reparațiile istorice cheamă la o adincă și tonică meditație. Avizat, inteligent, creator se arată decupajul regizoral; scenariul respectă fluența textului, completînd cu discernămint cîteva dintre segmentele lipsă. Cu un amendament: renunțarea la tabloul II, *Mărul*, scenă indispensabilă (prin resorturile ei dramatice) înțelegerii evoluției lui Gilu, tabloul care conține una dintre cheile piesei și ale dramaturgiei lui D.R.P., în care crîma și interpretările ei devin o sursă principală a conflictului. În același timp, spectacolul e covîrșit de ilustrativism; descripția, factologia, o tipologie demonstrativă, apasă asupra eroilor, îngreuează mersul întâmplărilor, limitîndu-le semnificațiile. Idei-forță ale piesei se pierd sau răzbat greu prin stratul unor efecte spectaculoase, unele, de un gust indoielnic, ca proiecția lui Nicoară-spectru! Tema trădării, raportată la relațiile Gilu-Nicoară sau Anais-David, tema înstrăinării de sine, personificată prin Marta (Paula Ionescu a mărunțit sensurile acestui per-

sonaj, alit de tip pentru epocă!), ideea „vinei istorice”, conținută în relația tuturor personajelor față de Măria, metafora cuprinsă în lecția despre dinozauri (admirabil expusă, dealtfel, de Ștefan Alexandrescu, în rolul învățătorului Popescu), dar mai ales semnificațiile necropolei avare, iată tot atîtea idei dramatice care rămîn nerezolvate scenic, reducînd, din nefericire, substanța spectacolului. Partea a doua a reprezentației păcătuiește prin exces de culoare și efort de compoziție, încărcătura o face anecdotică, iar accentele maniheist-moralizatoare impuse nu slujesc demonstrației, dimpotrivă; dar vina nu este numai a regizorului... La fel, costumele, măștile de naivă îmbătrînire — în dorița de a marca trecerea timpului — se arată în flagrantă contradicție cu stilul părții întâi, unde o suplă stilizare și cromatica, în tonuri de guază și cărbune, respirau o mlădiaoasă și inspirată fantezie creatoare.

Neîmplinirile acestui mare spectacol nu sînt, precum se vede, mici. Dar ele pornesc de la un nivel de gîndire artistică de la care realizările altor spectacole pot părea mărunte...

## ■ JOLLY-JOKER [VRĂJITORUL] de Tudor Popescu

În această stagiune, bogată în piese originale de o mare diversitate stilistică, Tudor Popescu ne convinge că merită adeziunea atîtor scene și interesul unui public larg. Pe nesimțite, pe neobservate, dar cu perseverență, cu simț de răspundere, Tudor Popescu ne aduce în fața ochilor o „comedie umană” cu semn negativ, prezentîndu-ni-se — cu o anume modestie nu lipsită de orgoliu —, ca un veritabil cenzor al moravurilor. În analiza operei sale satirice se invocă adesea numele unor clasici mai noi, precum Baranga sau Mazilu, ale altora mai îndepărtăți în timp, ca Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu; se pot lesne face analogii, disocia influențe literare și stabili filiații; esențială mi se pare validarea dramaturgului în rîndul comediografilor societății românești contemporane. Dosarul i se îmbogățește substanțial cu această nouă comedie, *Jolly-Joker* sau *Vrăjitorul*, pe care vîndînd o bună inspirație, ne-o prezintă, în primă ediție, Teatrul Dramatic din Brașov.





**Procedee de influență brechtiană, adecvat folosite...**

Comedie satirică sau satiră comică, care se adaugă altora două (*Paradis de ocazie* și *Omul nu-i supus mașinii*), alcătuind laolaltă un remarcabil triptic „de producție”, noua lucrare adâncește analiza sociologică, oferind noi fișe de psihologie a ne-muncii, într-un demers critic vehement, cu efect asanator. Scriitorul consideră, pe bună dreptate, că „sfera producției reprezintă astăzi, ca importanță socială și umană, ceea ce, pe timpul lui Balzac, reprezentau activitățile bancare (financiare) și comerciale, determinante în viața eroilor...”; în consecință, eroii, mai bine zis antieroi săi, sînt văzuți la locul lor de muncă, acesta fiind, îndeobște, biroul cîte unui șef sau subșef, personajele, aproape fără excepție, numărîndu-se printre birocrați, „suflete moarte”, paraziți împotriva cărora autorul întreprinde o severă acțiune de igienă morală. Discursul demagogic, cuvintele fără acoperire, impostura ca mod al existenței, bunăstarea prin fraudă, constituie „grundul”, pînza de fond a lucrărilor anterioare. Apar, acum, culori noi, pentru a se zgrăvi inerția, delăsarea, tembelismul în relațiile de muncă, lenevia în gîndire, trîndăvia; în șarja violentă și spumoasă, recunoaștem tipuri și cutume, situații și întâmplări, descrise în nu puține articole din presa centrală sau locală. Ceea ce, cu diferite prilejuri, reporterul aduce la cunoștința opiniei publice, înfierînd în numele codului etic, al normelor de conviețuire socialistă, dramaturgul reduce la absurd și hiperbolizează, sancționînd printr-un tonic hohot de rîs. Săgețile satirei, de astă dată, vizează nu atît personaje, cît mentalități, caricatura se preocupă mai puțin de tipuri, cît de atitudini. Pe coridoarele și în încăperile „cuibului” instalat la fabricuța „Aroma

Carpaților” defilează tot felul de inspec-tori, ariviști nepricepuți și corupți, ce țin în loc treburile. Iar treburile, aici, nu prea merg, deși un inimos face tot ce se poate, și mai ales tot ce *nu se poate*, pentru ca să nu se observe. Un adevărat vrăjitor, un echilibrist pe sirma cifrelor, un virtuoz al salturilor peste aprobări, un maestru al întreținerii relațiilor, acest *jolly-joker*, indispensabil în jocul cu niște cărți măsluite — altminteri, om de onoare, trup și suflet devotat obștii sale, ne-

**Data premierei : 18 decembrie 1980.**

**Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : PUIU ANTIMIR.**

**Distribuția : COSTACHE BABII, FLAVIUS CONSTANTINESCU (Mincu) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Zizi) ; DAN DOBRE (Tudor) ; MIRCEA ANDREESCU (Benea) ; VICTORIA COCIAȘ ȘERBAN (Dora) ; GETA GRAPĂ (Olga) ; DAN SÂNDULESCU, ANDREI RALEA (Pompierul) ; VICTOR IONESCUL (Savin) ; PAUL LAVRIC (Mișcă) ; GEORGE FERRA (Dunca) ; NICOLAE C. NICOLAE, GABRIEL SÂNDULESCU (Stan) ; E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Diaconu) ; ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Stere) ; SAVU RĂIHOVEANU (Dumitru) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Veres) ; NICOLAE ALBANI (Vergu) ; GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Nica) ; C. VOINEA DELAST (Manca) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Victoria) ; ION JUGUREANU (Gavrilă) ; MAYA INDRIEȘ (Onița) ; ZOE MARIA ALBANI (Porumb).**

dorind nimic pentru sine, nici măcar funcție —, personifică o stare de spirit nocivă, abil relevată scenic.

Piesa nu este impecabil scrisă, și nici construită fără fisură; are lungimi, personaje parazitare, dezechilibrări compoziționale. Importante sînt însă viziunea sarcastică, replica acidă, poanta, puterea dramaturgului de a comunica direct și franc cu spectatorii, stabilind un mod vesel, voios, de factură populară, în exercitarea satirei. Aceasta este și tonalitatea reprezentației, montare colorată și robustă, susținută, în același timp, de cîteva jaloane demonstrative, armată cu cîteva procedee ale unui teatru didactic, de vagă influență brechtiană sau cu alură „agitprop“.

În regia lui Eugen Mercus, spectacolul capătă cadente tăioase, aplicațiile satirice sînt apăsate, explorarea, întreprinsă în zonele unor mentalități reprobabile făcută cu energie. *Ecriteau*-uri, afișe, sloganuri năvălesc, ritmic, asupra personajelor, îngropînd, în final, galeria de fantoșe sub avalanșa stereotipurilor sau a formulelor „sacrosancte“, ce preamăresc intrajutorarea la nivelul ilicitului și complicitatea în înșelătorie. Procedeeul nu e defel nou, dimpotrivă — în teatru, nimic nu mai poate fi, azi, nou —, dar e vrednică de laudă folosirea lui adecvată, în consens cu stilul de joc. Un

joc caricatural cu măsură, în care s-au remarcat cîțiva dintre bunii actori ai trupei: Mircea Andreescu, cu umorul lui sec, Geta Grapă, cu disponibilitate pentru un comic enorm, Dan Săndulescu, un crochiu riguros al imbecilității disciplinate, Paul Lavric, feroce în onctuozitate, Victor Ionescu, perfid în amabilități, Zoe Maria Albani, arătînd chipul fardat al ipocriziei, Maya Indrieș, pe cel derutat, al bunei-credințe înșelate.

Așa cum cere și piesa, spectacolul are un protagonist, pe Costache Babii, asul combinațiilor, care joacă în multiple registre comice, neexcluzînd coarda dramatică; momentele de scrișnită disperare, tristețea în fața eșecurilor principiației, frenezia cu care acest magician al contabilității caută păcate omenești, pentru a le specula în vederea șanselor de a „realiza planul“, dau substanță montării. Antagonistul, văduvit în primul rînd dramaturgic de elemente indispensabile unei veridicități sumare, s-a comportat în consecință, pe scenă cîcînd, sub numele de Tudor, actorul Dan Dobre.

N-am pus pe cîntar neîmplinirile. Sînt ele destule. Importanța lor pălește, însă, fiindcă la Brașov se face simțită prezența „vrăjitoarească“ a animatorului de teatru. Aici bate pulsul teatrului contemporan, iată esențialul...

Mira IOSIF

## DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI MONTĂRI

TEATRUL GIULEȘTI

### NU NE NAȘTEM TOȚI LA ACEEAȘI VÎRSTĂ

de Tudor Popescu

La o nouă versiune scenică\*, piesa lui Tudor Popescu se dovedește din nou de largă audiență la public. Spectacolul de la Teatrul Giulești este urmărit cu atenție, aplaudat, în multe momente, la scenă deschisă, un spectacol descifrat, fără dificultăți, de către spectatorii, și acceptat cu înțelegere și căldură. Neîndoios, meritul este în primul rînd al textului, care discută serios, dar fără didacticism, probleme dintre cele mai curente ale vieții de toate zilele, nu odată ardente și

răscolitoare, sub aparenta lor banalitate. Există, în *Nu ne naștem...*, un soi de neorealism deloc de import, autentic, care nu evită nici aluzia la multe și mărunte neajunsuri domestice, cum nu evită nici urcarea bruscă a „causeriei“ în zona întrebărilor fundamentale, rostite însă fără parapon stilistic, în cuvintele simple, ale unor oameni simpli.

Dar autorul nu se mărginește să unească, într-o desfășurare aproximativă, secvențe din realitate (cum nici neorealismul nu făcea *numai* atît, la vremea afirmării masive și importante a curentului). *Nu ne naștem...* este, înainte de toate, o dramă despre *drama unei generații*, al cărei reprezentant, în fond nefericit, este Ștefan, eroul principal, și al cărei reziduu (la fel de tipic pentru minoritatea căreia îi aparține) este Stroe, colegul de muncă și — probabil — de vîrstă al lui Ștefan. Drama aceasta, care condamnă la neîmplinire existența lui Ștefan, este o dramă a timpului. „Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă“ (replică din text) nu este o afirmație retorică, ci o constatare obiectivă — dar cu implicații amare —

\* După cele de la teatrele din Ploiești și Arad.

care se referă la  *timpul real*  al conștientizării, al asumării lucide a cîștigurilor morale sau al erorilor, și care intervine la vîrste diferite ale eroilor piesei. Adeziunea lui Ștefan la idealul comunist, pe care l-a slujit cu devoțiune și chiar cu abnegație, este incontestabilă, necondiționată; însă ea s-a produs în condițiile specifice, aparte (unele, poate, necesare, altele, nu), ale unei epoci astăzi revolute. Revoluția socialistă din România și-a construit edificiul parcurgînd dialectic și ascendent — o cale pe care s-au succedat noi și noi etape de clarificare. O cale pe care eroul nostru nu a străbătut-o, sau a străbătut-o doar în începuturile ei, rămînînd — cu toată evidența lui bunăcredință — închistat între dogmele și fanatismul *acelui timp*, prizonierul lui definitiv. Adevărata „naștere” a lui Ștefan se produce prea tîrziu.

Dacă imaginea generației despre care vorbeam mai sus s-ar reduce la personalitatea și la experiența particulară ale lui Ștefan (altfel, de un real interes), poate că această imagine ar fi unilaterală, în orice caz sărăcită de semnificațiile ei mai largi. Dar galeria personajelor care ilustrează destinele actuale ale categoriei este inspirat completată de intervenția — cu pondere în acțiune — a altor doi eroi, Stroe și Gogu, prieteni nedespărțiți (pînă la declanșarea intrigii) ai lui Ștefan. Stroe este, cum am mai spus, un „reziduu” al unei mentalități învechite. Din revoluționarismul romantic al epocilor de început, în Stroe nu s-a cristalizat, odată cu trecerea anilor, decît o formă pernicioasă de dogmatism intolerant, incapabil — dar și nedoritor — să distingă și să înțeleagă nuanțele, noul; din vigilența dictată de alte împrejurări, Stroe a rămas molipsit de un fel de

**Data premierel :** 14 decembrie 1980.

**Regia :** DINU CERNESCU. **Scenografia :** MIHAI MĂDESCU.

**Distribuția :** CORADO NEGREANU (Ștefan); DORINA LAZĂR (Maria); ION VÎLCU (Gogu); TRAIAN DANCEANU (Stroe); ASTRA DAN (Suzana); JEANNINE STAVARACHE (Doina); GEO COSTINIU (Cristian).

„spionită” cronică, boală primejdioasă, în plan social, nu numai pentru că presupune imixtiunea nedorită, chiar imorală, în viața celor din jur, ci și pentru că este însoțită de delațiunea răutăcioasă și gratuită.

La antipod, față de Stroe, se situează Gogu, personaj interesant și prin structura sa psihologică, dar și prin descendența ce s-ar putea stabili (urmărind doar o coordonată caracterologică), în cazul său, dintr-un personaj caragialean. Căci Gogu este o variantă a faimosului Mitică, de la care a preluat verva inșalabilă și contagioasă, gustul taclei, replica mereu promptă și nu o dată mușcătoare. El are starea de spirit cotidiană a „cetățeanului”, a omului de pe stradă, binevoitor-sceptic și precaut-persiflant. Dar, dacă aparențele personajului de azi sînt, în mare, cam aceleași cu cele ale tipului consacrat de Caragiale, în urmă cu aproape un secol, în structura sa lăuntrică s-a schimbat ceva radical și profund. El nu mai este un defetist, ci un optimist lucid. Neîncrederea lui funciară (în toți și în toate) mai subzistă, doar, în rezerva



**Ion Vîlcu (Gogu), Dorina Lazăr (Maria) și Corado Negreanu (Ștefan)**



pe care Gogu și-o exprima limpede față de excese, în numele unui bun-simț cu adevărat popular. Și, cred, nu greșesc afirmând că — din acest trio aflat în pragul senectuții — Gogu este exponentul cel mai autorizat al moralei, al ideologiei autorului; și, din această perspectivă, amendatorilor ponderat, dar ferm, al discrepanțelor din jur.

Alte două personaje — Maria și Suzana — sînt argumentele complementare ale atitudinii etice sintetizate de Gogu. Prima este un „caz” exemplar al unei demonstrații care nu poate fi înțeleasă, acceptată, decît prin prisma unei gândiri eliberate de dogme și de fanatism, dar deloc concesive. A doua este o ipostază mai intuitivă, mai puțin speculativă, a aceluiași bun-simț popular.

Despre cuplul Doina-Cristian, doi tineri obișnuiți ai zilelor noastre, nu aș vrea să discut prea mult aici, în marginea montării giuleștene. În alte părți (la Ploiești, de exemplu), ei aveau și semnificația unei proiecții în afara timpului, evocînd zilele și nopțile adolescenței Mariei și lui Ștefan (aceiași actori interpretînd, acolo, și rolurile Maria-Ștefan din pasajele de retrospecție). Soluția aleasă, chiar dacă văduște textul de una dintre posibilele sale implicații morale (perpetuarea speranței și a încrederii în perfectibilitate), are avantajul de a îngădui spectacolului un ritm mai alert, continuitate, fără a prejudicia cu nimic înțelegerea acțiunii.

Lectura făcută de Dinu Cernescu pieșei lui Tudor Popescu este cursivă și emoționantă. Emoție datorată mai ales actorilor, care, în frunte cu Dorina Lazăr (Maria), Astra Dan (Suzana) și Ion Vilcu (Gogu), ating cu brio temperatura exactă a disputei etice din *Nu ne naștem...* Corrado Negreanu, în rolul principal, își compune cu extremă minuție rolul, în detaliile lui tehnice, dar — bănuiesc — dominat de deruta personajului, joacă, la rîndu-i, fără o axă precisă a interpretării, oscilînd perceptibil între maxime și minime nu întotdeauna motivate. Geo Costiniu (cam prea antipatic) și Jeannine Stavarache (exactă) completează această distribuție conștiințioasă, în care singurul accent neobișnuit este apariția lui Traian Dănceanu în Stroe: un actor de o bonomie structurală prea evidentă pentru a desena, convingător, traiectoria unei personalități nocive.

**Dinu KIVU**

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA**

## ■ **HOȚUL DE VULTURI** de D. R. Popescu

La sfîrșitul anului trecut, adică la jumătatea actualei stagiuni, Teatrul Național din Craiova prezentase publicului său patru premiere cu piese românești: **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur** de Tudor Popescu, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu, **Hoțul de vulturi** de D.R. Popescu și **Ordinatorul** de Paul Everac. Subliniind diversitatea tematică, valoarea artistică a acestor piese, deschiderea către public, în măsură să trezească interesul unor categorii foarte largi de spectatori, să reținem și ritmicitatea activității acestui teatru harnic, serios, ritmicitate care i-a permis să-și onoreze obligațiile ce decurg din programul său politic-cultural și să-și asigure condițiile pentru buna desfășurare a activității de viitor.

Amintesc toate acestea pentru a scoate în evidență faptul că interesul față de dramaturgia originală, exigența, seriozitatea, atunci cînd fac casă bună, duc la rezultate remarcabile, spre beneficiul spectatorilor și satisfacția noastră. Laudele cuvenite pentru activitatea de ansamblu a Teatrului Național din Craiova se răsfrîng, pe merit, și asupra spectacolului cu piesa **Hoțul de vulturi**, spectacol matur, echilibrat, construit cu rigoare de regizoarea Georgeta Tomescu, în decorurile de mare expresivitate ale lui Vasile Buz.

**Data premierei : 23 noiembrie 1980.**

**Regia : GEORGETA TOMESCU ;  
Scenografia : VASILE BUZ.**

**Distribuția : MIHAI CONSTAN-  
TINESCU (Gavrilă) ; PETRE  
GHEORGHIU-DOLJ (George) ; EMILIAN RĂDINOIU (Ion) ; PETRE  
ILIESCU-ANATIN (Milțianul) ;  
ANCA LEDUNCA (Fânica) ;  
PAVEL CÎSU (Florian) ; ILEANA  
SANDU (Mariana) ; ILIE GHEOR-  
GHE (Costică) ; VALENTIN MI-  
HALI (Vasile) ; MIHAELA ARSE-  
NESCU (Dora) ; SMARAGDA OL-  
TEANU (Margareta) ; ION COLAN  
(Vișan) ; VALER DELLAKEZA  
(Tucă) ; JOSEFINA STOIA (Ilîncă).**



**Petre Gheorghiu-Dolj (George), Ilie Gheorghe (Costică) și Valer Dellakeza (Tucă)**

Nu e un lucru ușor să realizezi un spectacol unitar și cu înțelesuri limpezi cu acest text. **Hoțul de vulturi** este o scriere valoroasă, bogată în idei, cu un suflu puternic, plină de dramatism, în stilul ușor de recunoscut și captivant al lui D. R. Popescu. Se simte gheara leului, cum se spune, dar leul era încă tânăr, piesa pe care o avem în vedere are destule imperfecțiuni de construcție, destule șovăieli stilistice, locuri comune, zone cețoase, poteci încalcite, pentru a ne îndemna să credem că e scrisă mai de mult. Este o piesă cu un echilibru fragil, nu pentru că ideile conținute nu ar fi valoroase, ci pentru că, în evidențierea lor, se cere o mare exactitate, o perfectă armonizare și simțul măsurii. Chestiune de accent, de doză. Chestiune de bun meșteșug scenic și, în ultimă instanță, de atitudine. Chestiune rezolvată bine de regizorul George Tomescu și de interpreți, care au pus în evidență valorile piesei, care au gândit și realizat un spectacol tonic, vibrant, patetic, care te face să apreciezi piesa și să-i ierți cusururile.

Lumea unui mare șantier, cum este cel al unei hidrocentrale, e o lume diversă, pestriță, alcătuită din oameni de toate felurile, mai buni sau mai răi, mai harnici sau mai leneși, mai cinstiți sau nu: lumea unui mare șantier reprezintă suma celor mai ciudate existențe. Privită

de aproape, ea își dezvăluie nu numai, să zicem, voința comună de a construi, de a înălța, ceea ce este fundamental adevărat, ci și diversitatea caracterelor umane, tăria sau fragilitatea lor, evoluția lor, ceea ce este, iarăși, adevărat. Oamenii au probleme, frământări, fiecare existență umană poate să însemne și o dramă, nimeni nu e scutit de încercări, de zăbucim, spune dramaturgul, înfățișând cu forță, cu vigoare această lume. Dar toți, mai lesne sau nu, mai devreme sau mai târziu, vor deveni mai buni, mai cinstiți, mai conștienți de rostul lor pe această lume, de răspunderea lor socială. Ce-i face să crească din propria lor plămădă altfel decât sint la un moment dat, ce-i face să-și învingă slăbiciunile, lășitățile, șovăielile, și să se înalțe la condiția de om prețios și pur? Răspunsul, limpede, se află în textul piesei, se află în spectacol: omul se biruie pe sine în orice împrejurare, cînd asupra sa se exercită influența colectivului. Aceasta este semnificația, ultimă și dominatoare, a piesei **Hoțul de vulturi**. Drama maestrului George, drama acestui Prometeu, care și-a închinat întreaga viață muncii, nesocotindu-se pe sine, ignorîndu-și propria existență și uitînd de cei dragi, este nu numai drama bărbatului înșelat, ci mai mult, drama unui om care, în sfîrșit, înțelege că existența lui și a altora semnifică mai mult decât efort fanatic, uitare de sine; că munca este o bucurie, că viața trebuie trăită frumos. George n-ar fi putut ieși din imposul dramatic în care intrase, dacă n-ar fi simțit, încurajatoare, îmbărbătătoare, forța colectivului, care l-a înțeles și l-a înconjurat ocrotitor, îndemîndu-l s-o ia de la capăt, din nou, încă o dată, dar altfel.

Interesant este felul cum evoluează piesa. O scenă fugară ni-l înfățișează pe George încercînd, cu înțelegere, cu tact, să-și apropie un tânăr cu un trecut nu tocmai curat, apoi, înfruntînd cu intransigență brutală, aproape obtuză, un grup de muncitori nemulțumiți de condițiile de muncă. Pe urmă, lucrurile se complică, George dispăre din centrul atenției, acțiunea descrie volute largi, prinzînd în vârtejul ei tot mai mulți oameni, tot mai multe întîmplări, pentru a se aduna din nou, din ce în ce mai strîns, cu tot ce a acumulat, în jurul lui George. Astfel, **Hoțul de vulturi** se înfățișează ca un mozaic cu un perimetru larg-cuprinzător, iar George apare legat prin mii de fire de tot ce se întîmplă pe șantier, de destinul fiecăruia dintre personaje, de el depinzînd totul, iar el aparținînd în întregime colectivității. Această idee, care promovează teza potrivit căreia, în societatea noastră, forța morală a colectivității se exercită benefic asupra individului, este excelent pusă în valoare în spectacol.



Dealfel, spectacolul, a cărui rigoare, a cărui consecvență le-am menționat mai sus, se caracterizează, din punct de vedere al interpretării, prin omogenitate. Excelenți sint Petre Gheorghiu-Dolj, interpretul lui George, care-și compune cu sobrietate personajul, Josefina Stoia, interpreta Ilincăi, și Anca Ledunca, interpreta Fănicăi. Acești actori înfățișează personajele lor într-o gamă largă de culori și nuanțe, cu inteligență înțelegere. Se mai disting, în spectacol, Ilcana Sandu, caldă, sensibilă interpreta a Marianei, Smaragda Olteanu, degajată în rolul Margaretei, Ion Colan, Pavel Cîsu, Ilie Gheorghe, Emilian Rădinoiu. Dar, ropet, meritul cel dintîi îl are trupa însăși, trupa omogenă a acestui teatru, care este fruntaș prin repertoriu, prin realizări artistice, prin largă audiență la public.

## ■ ORDINATORUL

### de Paul Everac

**Data premierei : 20 decembrie 1980.**

**Regla : VALENTINA BALOGH. Scenografia : V. PENIȘOARĂ-ȘTEGARU.**

**Distribuția : VASILE COSMA (Marin Druscă), VIORICA POPESCU-MIHAIL (Stana); ECATERINA NAZARIE-BIRLĂDEANU (Sofica); RADU NEGOESCU (Cornel Selejean); LUCIAN ALBANEZU (Gheorghe Turcu).**

Spuneam, într-o cronică anterioară la această piesă (v. „Teatrul” nr. 9 1980), că *Ordinatorul* este povestea unui reportaj ratat. Îmi mențin afirmația, grăbindu-mă să adaug că numai dintr-un unghi de vedere, din unghiul de vedere al repor-

terului lui Cornel, lucrurile stau astfel. Un reporter vede, în trecerea lui grăbită, aspectele cele mai evidente ale unei realități, și realitatea satului lui Marin Druscă este cu adevărat și fundamental alta în raport cu trecutul. Dar Cornel, reporterul, are șansa să i se dezvăluie straturi mai adânci ale realității, zone tainice ale realității individului, și reportajul lui, alcătuit pe baza cifrelor obiective, a datelor evidente, este, din fericire, ratat. Viața i se înfățișează reporterului nostru mult mai complex, mai contradictoriu, mai confuz, chiar. Nu în datele ei fundamentale, pentru că sensul general al dezvoltării satului este unul, și ireversibil; ci în cazul individual, în cazul conștiinței insului, unde pot să apară (și apar !) rătăcirii și stagnări, îndărătnicii și împotriviri, lășități și egoisme, care marchează individul și-l scot din ansamblu, din grup, din unitate, ținându-l pe poteci lăturalnice, nu de puține ori fără ieșire. Căzul lui Marin Druscă este dramatic. Aparențele fac din el un om mulțumit de sine. Gospodar destoinic, Druscă are de toate, o casă fălnică și îndestulată, o nevastă școlită, plină de rivnă, copii cu stare, ce și-ar mai putea dori ? Dar, pășind dincolo de aparențe, Marin Druscă are drame, dincolo de aparențe, Marin Druscă trăiește neliniștit și tulbure. El este victima propriilor lui greșeli, a trăit strîmb și a acceptat — din slăbiciune, din egoism, din nepăsare — ca și nevasta lui să trăiască strîmb, și fiica lui să trăiască strîmb. Și acum suferă. Nu-și arată suferința decît rareori, la un pahar, sau mai multe, de zaibăr, dar e o suferință reală, adevărată, care nu e neapărat un semn de slăbiciune, ci, dimpotrivă, semnul dintîi al unui început de redresare morală, de trezire la realitate, de efort pe direcția limpezirii existenței lui. Marin Druscă, eroul central al piesei lui Paul Everac, nu e o epavă umană, nu e o

**Radu Negoescu  
(Cornel Selejean) și  
Vasile Cosma  
(Marin Druscă)**



conștiință ratată, ci, cel mult, un ins vremelnice răătăcit, și dornic (deși nu imediat capabil) să se înalțe la condiția de om demn, cinstit și cu conștiința împăcată.

Spectacolul Teatrului Național din Craiova, spectacol bun, curat, exact, urmărește tocmai punerea în evidență a acestor adevăruri. Lăsând la o parte posibilele (și alții de ispititoare) soluții pe care partea de comedie a piesei nu neapărat le propune, dar le conține, soluții cu efect imediat, și fără durată sau adâncime, spectacolul își concentrează atenția asupra lui Marin Drucă, asupra dramei lui. Este, de bună seamă, și marele merit al acestui excelent actor, Vasile Cosma, că Marin Drucă se înalță dominator, căpătînd cu fiecare scenă dimensiuni noi, trăsături noi, tot mai complexe. Se bea în această piesă, dar se bea în silă, cu îndirjire, se bea cum bei cînd vrei să uiți; e o petrecere fără chef, fiindcă băutura nu le ia mințile, ci dimpotrivă, îi face mai lucizi și răscolește conștiințele. Ceea ce realizează, cu deo-

sebită inteligență și subtilitate, Vasile Cosma, este tocmai strădania eroului său de a se înțelege pe sine, de a se înălța deasupra aburilor beției, punînd și punîndu-și întrebări chinuitoare, fără răspuns, deocamdată, fără angajamente ferme și renunțări brutale; dar cu o deschidere către viitor, cu o perspectivă liniștitoare, tonică. Întreg edificiul spectacolului se înalță solid și sobru, fără artificii, pe acest stilp de rezistență care este Vasile Cosma, ceilalți interpreți urmîndu-l la oarecare distanță, în limitele corectitudinii fără cusururi; și așa fi nedrept să nu-i amintesc pe Radu Negoescu și pe Viorica Popescu-Mihail, în primul rînd, precum și pe Ecaterina Nazarie-Birlădeanu, în al doilea rînd, care au realizat conștiințios, profesional, personajele încredințate lor de regizorul Valentina Balogh. Destul de banal, destul de puțin sugestiv, mi-a apărut decorul lui V. Penișoară-Stegaru.

**Virgil MUNTEANU**

## ALTE PREMIERE

TEATRUL „NOTTARA“

### NOI, SUBSEMNAȚII

de Aleksandr Ghelman

Data premierei: 19 decembrie 1980.

Regia: DAN MICU. Decorurile: DAN JITIANU. Costumele: ANCA SBĂRCEA. Traducerea: TUDOR STERIADE.

Distribuția: DRAGOȘ PĂSLARU (Leonea Șindin); ANDA CAROPOL (Alla Șindina); DORIN MOGA (Malisov); ION PUNEA (Deviatov); RODICA SANDA TUȚUIANU (Nuikina); ION SIMINIE (Semionov); ION POPA (Constructorul); VALENTIN TEODOSIU (Un călător); PAUL NADOLSKI (Controlorul); MARIAN DRĂGAN (Un milițian); ION IGOROV (Pasagerul); DOINA IONESCU SIN (Pasagera); ANGELA CHIUARU, ION PORSILĂ, NAPOLEON CREȚU, ȘERBAN CANTACUZINO, GRI-GORE CONSTANTIN (Călători).

Teatrul „Nottara“ ne face plăcută surpriză de a prezenta, în premieră pe țară, un nou text de Aleksandr Ghelman, tîlmăcit de Tudor Steriade, cu titlul *Noi, subsemnații...* Cunoscut pe mai multe meridiane ale lumii, îndeosebi prin scenariul filmului *Premiul* — devenit și piesă de teatru —, acest dramaturg sovietic s-a definit, încă de la debut, ca un autor care nu acceptă conformismul și atentațele la demnitatea umană.

*Noi, subsemnații...* continuă preocupările scriitorului, de a radiografia realitatea și de a detecta acele atitudini și concepții care, prin natura lor meschină și demagogică, pot da naștere unor mecanisme sociale angrenate sub semnul minciunii.

Stăpînînd cu seriozitate tehnicile teatrale moderne, Aleksandr Ghelman apelează ingenios la procedeele dislocării personajelor din mediul lor firesc de acțiune. Ele sînt aduse pe un teren neutru, și în același timp public: un vagon de dormit, în care pasagerul are condiția de anonim și în care calitățile de șef și subaltern dispar. În acest spațiu va trebui să facem cunoștință cu dedesubturile unor mașinațiuni cu acte în regulă, cu scopurile înguste ale unor indivizi puși pe căpătuială, cu micimea vieții lor, cu lupta altora pentru descoperirea celui liman de lumină, pe care nu l-au mai văzut de mult: cîntecul, adevărul, demnitatea.

În spatele celor ce se înfruntă în tren, se află personaje cu poziție socială mai

înalță, interese care pot strivi, fără milă, pe naivul care ar încerca să li se opună. Aceste personaje, prezente printr-o apă-sătoare absență, își construiesc cariera personală stăpînind o demonică artă a minciunii, minciună la scară mare, care angajează destinele multor oameni cinstiți. Grijiľiuc, de pildă, minte la nivelul responsabilității sale de director al unui trust regional de construcții. Mințind frumos, el a reușit să dobindească acest post.

Același Grijiľiuc, alertat de tentativa subalternului său Egorov de a se face remarcat, precum și de faptul că nu-i cîntă în strună, pune la cale spectacolul discreditării lui Egorov și al îndepărtării lui din funcția de director. Aranjează, mai întîi, trimiterea unor așa-zise scrisori de nemulțumire ale oamenilor muncii către diferite ziare și la diferite niveluri („A fost declanșată demagogia la cel mai înalt nivel: «clasa muncitoare mănîncă piine vechе! Și comunistului Egorov, nici nu-i pasă»“). Urmează, ca un efect logic, un ordin al directorului trustului de construcții din Eľino (Grijiľiuc) către directorul șantierului din Kumanovo (Egorov): în numai două luni, să fie dată în funcție o fabrică de piine. Timpul acordat e incredibil de scurt. Dar, minunea minunilor: Egorov construiește în 60 de zile fabrica de piine și o și dă în funcțiune. Grijiľiuc, deși nu prevăzuse această posibilitate, mai are încă „muniții“: doi membri din comisia de recepție, pe care Grijiľiuc o trimite la Kumanovo exact după două luni, sînt instruiți să nu semneze procesul-verbal, oricît de bine s-ar prezenta fabrica. În plus, ca șef de comisie este trimis Deviatov, cel care era cunoscut pentru probitatea lui de comunist. În felul acesta, faptul că nu va fi semnat procesul-verbal de recepție va fi pus pe seama exigenței lui Deviatov. Resursele mefistofelice ale lui Grijiľiuc sînt neîepuizabile.

Numai că Egorov beneficiază și de serviciile unui fel de Arlecchino, care se numește Leonea Șindin și care înscenează în vagonul de dormit, pierderea bilețului de călătorie sau așa-zisa aniversare a soției sale, ca să intre în relații cu comisia de recepție, aflată și ea în același tren. Leonea vrea ca pînă la stația de destinație, Eľino, să obțină, cu ajutorul celor două sticle cu coniac, semnăturile visate. Șindin este capabil să mintă cu nerușinare, să-și „paseze“ soția unui membru al comisiei, să se tirească în patru labe, numai să-și salveze stăpînul. O face el chiar fără nici un interes? La un moment dat, mărturisește că are vocația unică de a fi ordonanță, aghiotant. „Am înțeles că nu pot să mă realizez decît prin cineva... Prin mine însumi eu nu reprezint nimic“. Aflăm că el speră ca



**Anda Caropol (Alia Șindina) și Dragoș Păslaru (Leonea Șindin)**

Egorov, rămas cu reputația nepătată, să fie promovat ministru al agriculturii, iar el, Șindin, să-i devină adjunct, cu domiciľiul, firește, la Moscova. Miza lui Șindin este foarte mare. El și l-a ales, în urmă cu un an și jumătate, pe Egorov, tocmai pentru acest scop. Procedeuľ, pentru a face cunoștință cu Egorov, a fost tot... spectacolul unei aniversări, aniversarea surorii lui Șindin.

Avînd, în cele din urmă, revelația faptului că, orice ar inventa, nu este posibil să obțină semnăturile comisiei, pentru că aceasta a primit *indicația* să nu semneze procesul-verbal, Leonea Șindin are o criză de demnitate și strigă cu desperare: „Oamenii să nu doarmă! Să afle că peste tot, în jurul nostru, nu-i decît mîrșăvie și minciună!“. Din această clipă, tîrzie, Leonea va acționa în numele adevărului.

Cînd Deviatov, șeful comisiei, se dovedește a fi un real adversar al meschinăriei, și-i semnează în alb hîrtiile, Leonea va descoperi cu uluire că Semionov, acel membru al comisiei care părea mai „de treabă“, mai înțelegător, este o nemaipomenită secătură și o veritabilă slugă, mult mai credincioasă, mai devotată decît el. Șindin pierde lupta în fața lui Semionov, care se dovedește a fi într-adevăr o ordonanță cu multă experiență, un maestru de ceremonii bine rodat. Semionov îi spune lui Leonea cu dispreț: „Măi, gînganie, te strivesc cu două degete!... Eu nu semnez! Tu ai primit o indicație



— și eu am primit o indicație ! Tu ai un șef — și eu am un șef.”

Semionov este, în materie de nemernicie și ticăloșie, adevăratul personaj principal al piesei. El are, bine decantată, un fel de filozofie biblică, pe care o împărtășește cu lingurița.

Construită pe mai multe niveluri narrative (înfruntarea din culise dintre Egorov și Grijiuc, înfruntarea dintre Alla și soțul ei, Leonea Șindin, înfruntarea dintre conductor și pasagerii vagonului de dormit) piesa *Noi, subsemații...* impresionează, la lectură, în primul rând prin teatralitatea ei.

Dramaturgul are în permanență în vedere actorul. Replicile nu au, neapărat, frumusețe literară în sine. Ele sînt fruste, implică și solicită jocul actorului. Teatrul lui Ghelman presupune neapărat scena, cuvîntul rostit, pauzele, publicul care să se inițieze în și să devină martor nemijlocit la adevăratele jocuri ale vieții.

Regizorul Dan Micu a interpretat parțitura lui Aleksandr Ghelman într-o manieră personală. A renunțat la unele replici, a îmbogățit lexicul altora, a introdus sau a inversat unele episoade. Împreună cu scenograful Dan Jitianu, el a conceput vagonul de dormit ca pe un spațiu numai în aparență în deplasare, tampoanele și racordurile lui vizibile demonstrînd că, de fapt, vehiculul nu se află în mers. Dan Micu a vrut să sublinieze în felul acesta că urmările minciunii, falșului social la care participă personajele sînt materializate, pînă la absurd, într-o culpă senzație de mers înainte. Ideea este accentuată prin gestul fără echivoc al unui personaj care, vorbind de creșterea tot „mai sus” a realizărilor apăsătoare ostentativ cu palma aerul în jos.

Dan Micu a vrut să-i dea o indulgență (nu știm cît de papală !) personajului Leonea Șindin, pe care încearcă să-l „înțeleagă” și să-l absolve de păcate. În viziunea regizorului, Leonea pare să fie victima mecanismului social din Truștăluc condus de Grijiuc. La sfîrșitul primei părți a spectacolului, după eșecul *operațiunii „Aniversarea”* — cum o numește, în glumă, dar lucid, Semionov — Leonea Șindin dialoghează cu publicul, căruia, îi cere, în șoaptă, în limbile rusă și engleză, ajutor.

Poate din nevoia de a face din vagonul de dormit un „univers” complet, Dan Micu a imaginat un „text” pantomimic, scene și personaje neprevăzute de scriitor. Astfel, într-unul dintre compartimente, apare o cocotă, care nu știe ce este timiditatea și încearcă, cu evidente osteneți, să-și găsească de vorbă cu vreun pasager mai îndrăzneț. O coadă, facilitînd gag-uri mai puțin necunoscute, se formează la cele două toalete, plasate lateral, ale vagonului, pe ușile cărora apare, cu intermitente erori, semnalul luminos cu lite-

rele cuvîntului *ocupat*. O bătrînică mai puțină la trup decît un pitic adevărat iese pe neașteptate dintr-una dintre toalete, intimidîndu-l pe cel care forța ușa să intre. Publicului i se oferă surpriza să vadă că bătrînica cu ochelari și cocoșă este interpretată de un copil. Alte asemenea revărsări peste zăgazuri ale imaginației regizorale ne reamintesc că unul dintre instrumentele de lucru ale lui Dan Micu este barocul.

Numai că, tentat și de data aceasta de o expresie scenică barocă, regizorul anulează involuntar acuitatea unor înfruntări, îndepărtează atenția spectatorului de la intriga propriu-zisă, impune un ritm prea lent spectacolului. Nu e de mirare că multe încrengături ale narației rămîn obscure.

Actorii, cu cîteva excepții, au slujit în-deaproape viziunea regizorală. Ion Siminie a întruchipat un Semionov elegant și manierat, dar cu suflul ca un șorț murdar de măcelar. Simpatice și descurcătoare, cu traista minții plină de precepte destinate să întemeieze plastic matrapazlicurile și nedreptățile din viață, Semionov al lui Ion Siminie este o incontestabilă creație. Rodica Sanda Tuțuianu și-a dominat cu mult talent replicile. Nuikina, interpretată de această actriță, a fost excelent decupată din realitatea înconjurătoare. În seara premierei, Dragoș Pîslaru a intrat în scenă vizibil stăpînit de trac. Abia după douăzeci de minute și-a recăpătat singele rece și a devenit personajul Leonea Șindin. Anda Caropol a îmbrăcat cu hotărîre hainele cam strîmte ale Aliei Șindina. Dorin Moga nu ne-a apărut cu privirile suficient de șirete atunci cînd și-a scos ochelarii fumurii. Ion Punea a fost un activist prea principal. Ion Popa, mai tînăr decît personajul său, a dovedit suficientă energie. Zîmbetul cu care conductorul de tren încheie spectacolul, acel „cetățeni, vă salut !” ne este adresat cu bunăștiință că, în spatele oricărui decor, se poate ascunde o dramă. Angela Chiuaru, în rolul pasagerii care nu putea să doarmă în căutarea unui partener, a dat un aer parizian vagonului rusesc. Marian Drăgan, fără personalitate și fără prezență de spirit, a fost inutil distribuit în rolul milițianului. Episodul respectiv este menit să dea o anume greutate finalului piesei. Napoleon Crețu, Șerban Cantacuzino și Paul Naldolski n-au fost simple apariții.

Spectacolul lui Dan Micu are darul să ne prezinte, într-un limbaj scenic original, fondul de idei pentru care militează unul dintre reprezentanții de frunte ai dramaturgiei sovietice de azi.

**Paul TUTUNGIU**

# HAROLD ȘI MAUDE

de Colin Higgins

Data premierei : 21 decembrie 1980.

Regia : SANDA MANU. Decori : VASILE ROMAN. Costume : MIHAELA DEMETRIADE.

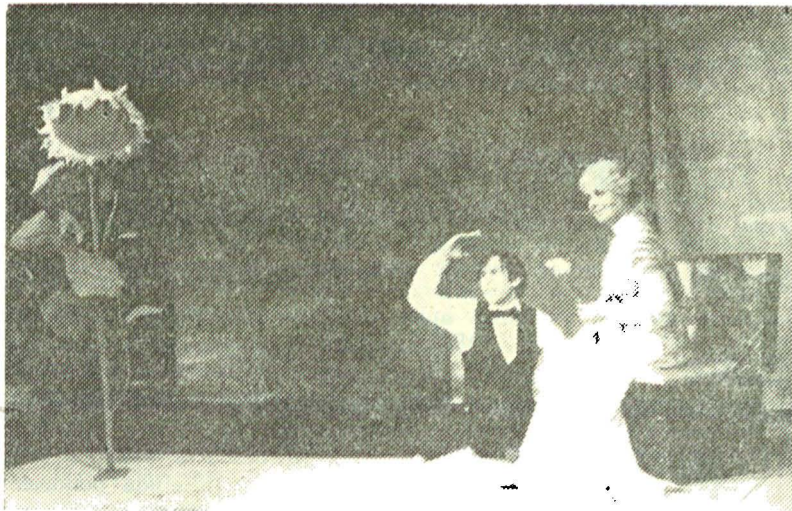
Distribuția : GEORGE MIHAIȚA (Harold); IARINA DEMIAN (Doamna Chasen); ANCA PANDREA (Mary); SORIN GHEORGHIU (Doctorul); SANDA TOMA (Maude); VLADIMIR GĂITAN (Preotul); ȘTEFAN TAPALAGĂ, GHEORGHE CRÎȘMARU (Grădinarul); SIMONA MAICĂNESCU (Sylvie); VALENTIN PLĂTĂREANU (Inspectorul Bernard); CLAUDIU BLEONȚ (Sergentul Doppel); ADRIANA ȘCHIOPU, MAGDA CATONE (Nancy); MELANIA CÎRJE (Rose d'Orange).

Au, desigur, cărțile destinele lor. Colin Higgins a scris un roman. După roman, a însălat un scenariu de film care, în regia lui Hal Ashby (cu Bud Cort și

Ruth Gordon în rolurile principale), a cunoscut (în 1972) un asemenea succes încît, la cererea lui Jean-Louis Barrault, Higgins (devenit, ulterior, el însuși regizor, sau „realizator“, cum li se mai spune în cinematografie, al altor proprii scenarii) și-a repatriat povestirea în tîrimurile artelor tradiționale : piesa de teatru *Harold și Maude*, avînd-o ca protagonistă pe Madeleine Renaud, s-a jucat astfel cu săli pline, ani de-a rîndul, în teatrul „Quai d'Orsay“. Cine sînt cei doi protagoniști (sau cei doi antagoniști) ai narațiunii ? Iată, Harold-cel-afanisit, un foarte tînăr și unic vlăstar al unei bogate familii americane, cu o teribilă apetență pentru sinucidere, pe care și-o simulează reiterat, și în cele mai epustufante chipuri (spinzurătoare, înec în baie, harakiri etc.); nelipsit de un complex freudian de frustrație, tînărul savurează, cu delicii, regretele celor ce i-ar plînge, neconsolați, moartea.

Pe interferența unor gusturi comune, și anume, la înmormîntarea unui necunoscut, Harold o întîlnește pe octogenara Maude, care, însă, se află aici spre a reface, dimpotrivă, traseul dinspre moarte spre viață. Ea profesează, cu voioșie și cu puterea exemplului personal, cultivarea florilor și hrănirea păsărelelor, dragostea de natură, ca antidot al poluării fizice și morale a marelui oraș (un fel de neosămănătorism americanesc, menit, printre altele, să îndemne tineretul vidat de idealuri să-și făurească o viață austeră și constructivă, precum a pionierilor Pennsylvaniei), într-un cuvînt, întoarcerea la bucuriile simple ale vieții ; împănăt cu aforisme („cea mai înțeleaptă vorbă : «Totul e trecător»“) și parabole (ca aceea, cu o morală cel puțin discutabilă, potrivit

Sanda Toma  
(Maude)  
și George Mihaiță  
(Harold)



căreia podurile sînt necesare, barierele — ba), demersul ei filozofic pare să refacă drumul care, trecînd, în amonte, prin „Candide“ („il faut cultiver notre jardin“), duce la străvechea rețetă horațiană a fericirii. Necazul e că, în „versiunea“ românească, din Harold, care întruchipă un specimen al renegaților marii burghezii americane, practicînd „conestația“ în formele cele mai diverse și monstruoase și răsboindu-se, cum se zice, și cu Dumnezeu și cu dracul, din acest „tînr-problemă“ al unui întreg „tineret-problemă“ american și vest-european („probleme“ altminteri străine și preocupărilor, și înțelegerii publicului nostru), n-a mai rămas decît un băiețel cam ținut și, parcă, nițel arierat: unul dintre antagoniștii fiind, astfel, practic, inexistent, partenerul lui nu prea mai are cu cine se înfrunta, nici la un nivel bulevardier și jurnalist, în ceea ce ar fi putut fi, eventual, o luptă de idei și mentalități, iar partitura bieteii Maude n-a mai putut păstra, din superbe, din subtilele delicii ale sus-pomenitului poet augustin, decît poncifele, panaceele și platitudinile unui fastidios și pragmatic didacticism. Nu ne întrebăm de ce a fost nevoie de „versionarea“ și prezentarea acestei piese, pe o scenă de-a noastră (numai pentru succesul de casă?), dar nu putem să nu ne întrebăm, cum de un regizor, înzestrat cu bunul-gust al Sandei Manu, nu a sesizat penibilul ridicol în care se cufundă rolul Maude și nu a încercat să-l salte măcar printr-o distanțare cît de cît auto-ironică, dovedind, astfel, că simțul umorului n-a pierit de pe scena Teatrului de Comedie.

Blazat și debusolat, un „nymphet yankee“ cu înfățișarea asexuată, somnambulică, virginală și perversă, George Mihăiță a căutat să se descurce în cascada (care nici n-a fost o adevărată cascadă) de gaguri și trucuri de regie, gen pseudo-Hitchcock, izbutind atît cît îi permite rolul. Minunata artistă, care e Sanda Toma, a încercat să salveze ce se poate salva, și în bună măsură a cucerit simpatia sălii, mizînd, măcar că într-un ton monoton și într-un falset pe melodramă care nu sînt ale ei, pe acea undă de lirism pe care a încercat să i-o infuzeze unui personaj clorotic, lipsit de orice consistență dramatică. Bună, în opacu-i bun-simț burghez refractar la „minuni“, Iarina Demian (Doamna Chasen) și jucînd „din ochi“ o devenire mai mult mută între prima scenă și ultima, Anca Pandrea (Mary). A șarjat, „cît cuprinde“, Melania Cîrje, în rolul cabotinei Rose d'Orange, și s-au achitat onorabil de sarcini Sorin Gheorghiu (Doctorul), Valentin Plătăreanu (Inspectorul Bernard), și alții.

**Radu ALBALA**

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

# DON CARLOS

de Schiller

Data premierei: 27 noiembrie 1980.

Regia: DAN NASTA. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU. Traducerea: AL. PHILIPPIDE.

Distribuția: SERGIU TUDOSE (Filip al II-lea); VIOLETA POPESCU (Elisabeta de Valois); MIRCEA DASCALIUC (Don Carlos); VIRGIL RAICIU (Alessandro Farnese); ADINA POPA (Ducesa de Olivarez); CONSTANȚA LERCA (Marchiza de Mondecar); CORNELIA GHEORGHIU (Prințesa de Eboli); MONICA BORDEIANU (Contesa Fuentes); EMIL COȘERU (Marchizul de Posa); TEOFIL VĂLCU (Ducele de Alba); MARCEL FINCHELESCU (Contele de Lerma); FLORIN MIRCEA (Ducele de Feria); ION LAZU (Ducele de Medina Sidonia); VALENTIN IONESCU (Don Ramon de Taxis); VALERIU BURLACU (Domingo); FLORIN MIRCEA (Marele inchiizitor); DOINA DELEANU (Pajul); GHEORGHE MARINCA (Contele de Cordoba); VALERIU OȚELEANU (Ofițerul din gardă); SAUL TAIȘLER (Don Luis Mercado).

Piesă din repertoriul „sacru“ al teatrului universal (atît de „sacru“ încît ajunge, uneori, „tabu“), *Don Carlos* este o dramă tipic romantică, înțelegînd, prin aceasta, nu numai o anumită viziune asupra existenței și un anumit tip de discurs dramatic, ci și o modalitate înconfundabilă de a pune în valoare mesajul, pe care autorul își propune să-l transmită contemporanilor săi. În cazul de față, ținta este evidentă: *Don Carlos* e o apologie a libertății și o condamnare a absolutismului. Mesajul era, cu siguranță, descifrat, fără nici o dificultate, în epocă, în ciuda ponderii pe care o au, în text, conflictele de ordin sentimental și



intrică secundare. Cum vorbește, însă, *Don Carlos*, la aproape două sute de ani de la premiera absolută, spectatorului de azi? În montarea de la Iași, Dan Nasta urmărește, înainte de toate, punerea în surdină a accentelor prea apăsător romantice, tinzând către regăsirea unei tonalități mai curînd clasice (oarecum în sensul celebrei formule după care clasicismul ar fi un „romantisme dompte“; Dan Nasta vorbește și el de canoanele clasice „redescoperite în modalitatea unei înțelegeri fierbinții“, de o „dezlănțuire moderată“ a romantismului). Această opțiune atrage după sine o altă, anume simplificarea textului (de dimensiuni, vai, incompatibile cu timpul, și cu răbdarea publicului de azi), regizorul eliminînd pasajele parazitare, retezînd tiradele prea lungi, înlăturînd episoadele care amenință să strivească firul principal al acțiunii; opțiune, și ea, legitimă, în măsura în care un celebru teoretician modern al tragicului, Johannes Volkelt, arată că, mai ales cu începerea din actul al III-lea, *Don Carlos*, pare să fie acționat de un mecanism stingaci și artificial, transformîndu-se, din piesă de idei, în piesă de intrigă. Grație culturii, simțului teatral, și experienței, pe care i le cunoaștem, Dan Nasta operează o reducere (masivă) a textului, conferindu-i astfel fluiditate și nerv. Dar o asemenea operație, o știm prea bine, oricît de reușită (și, la urma urmei, oricît de necesară) ar fi, produce o fatală dezechilibrare a piesei (a piesei așa cum a gândit-o autorul) și o estompare a unor dintre semnificațiile ei. Or, regizorul elimină faimoasa scenă centrală, scena 10 din actul al treilea, în care se înfruntă regele și marchizul de Posa, și în care acesta din urmă rostește memorabile cuvinte despre libertate și despotism, despre fericire și responsabilitate. E drept, o (mică) parte dintre aceste vorbe reapar în final, spuse din „off“ (mic artificiu tehnic de efect sigur), dar fără a mai putea compensa ceea ce se pierduse, la nivelul dezbaterii de idei și al implicațiilor politice ale textului. În schimb, regizorul creează o modificare de perspectivă, aducîndu-i și pe spectatori — alături de celelalte personaje — în (așa cum spune el însuși) „aceeași stare de suspans, de neștiință și surpriză“ față de evenimentele din piesă; se poate vorbi aici, prin analogie, de un procedeu curent în proza modernă, și anume viziunea „din afară“. O dată în plus, așadar, primează preocuparea regiei de a face ca piesa să

„reprezentabilă“, în raport cu sensibilitatea și receptivitatea publicului contemporan.

Iar spectacolul este, din acest punct de vedere, o reușită incontestabilă: are curсивitate, dinamism și remarcabile accente de tensiune, rezolvate, scenic, ingenios; se simte, peste tot, o „mînă“ sigură și autoritară. Excelent este decorul conceput de Constantin Russu: mari panouri mobile, trist cenușii, de un rece luciu marmorean, închipuind, în diverse combinații, o curte interioară, o cameră de lucru, o închisoare sau nesfîrșitele și sumbrele culoare și anticamere ale palatului regal; un decor funcțional și expresiv, de o neliniștitoare austeritate. În ceea ce privește interpretii, „greul“ cade pe patru actori, ale căror partituri sint, datorită și decupajului regizoral, incomparabil mai întinse decît celelalte. În rolul titular, Mircea Dascaluc pune în relief, mai cu seamă, exaltarea sentimentală, jactanța juvenilă, puritatea trăirilor; tînărul interpret dă, în acest rol „ilustru“, o probă dificilă, care îl impune ca un actor cu frumoase perspective. O surprinzătoare compoziție realizează Sergiu Tudose, în Filip al II-lea: un rege năruit sufletește, girbovit fizic, ezitant și influențabil. În Elisabeta, Violeta Popescu investește căldură, delicatețe, sensibilitate. Emil Coșeru, actor ajuns acum la o deplină stăpînire a mijloacelor de expresie, redă, cu o admirabilă dăruire, generozitatea și rectitudinea morală ale lui de Posa. Cum Dan Nasta vede — perfect plauzibil — curtea regală ca un spațiu închis, sufocant și, totodată, sufocat de intrigile tenebroase și meschine, celelalte personaje (prinț sau duce, marchiză sau contesă) sînt reduse la dimensiunile mai curînd ale unor figuranți, piese de manevră într-un joc complicat și absurd; pînă și prințesa de Eboli este adusă la acest număr, interpretei revenindu-i — dacă ținem seama și de tăieturile din text — o misiune ingrată. Așa că vom spune doar că ceilalți interpreți — numeroși, printre ei actori foarte cunoscuți ai scenei ieșene — servesc, cu exactitate și devotament, concepția regizorală.

Reprezentarea lui *Don Carlos* la Iași este, în primul rînd, un act de cultură, materializat, pe scenă, într-o viziune coerentă și consecventă cu sine însăși.

**AI. CĂLINESCU**

# SPECTACOLE PENTRU COPII

TEATRUL „ION CREANGĂ”

## ■ IRINA ȘI TOPKI

de Leonida Teodorescu

**Data premierei : 12 decembrie 1980.**

**Regia : YANNIS VEAKIS. Scenografia : ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS. Consultanți pentru scenele de păpuși : MIHAELA DEMETRIADE, DORINA TĂNĂȘESCU. Muzica : PAUL URMUZESCU.**

**Distribuția : ANDRA TEODORESCU-ION (Irina); ALEXANDRINA HALIC (Frișcă); DOINA FĂGĂDARU (Boroboată); PAULA FRUNZETTI (Gogoloi); ANCA ZAMFIRESCU (Boabă).**

Din amuzament și (poate) din motive sentimentale, unul dintre cei mai serioși dramaturgi de azi, Leonida Teodorescu a „comis” și o piesă pentru copii, *Irina și Topki*, publicată dealtfel în revista noastră\*. Și iată că Teatrul „Ion Creangă”, de la care așteptăm, de mai multă vreme, hotărîrea nobilă de „a-și reveni în formă”, s-a grăbit s-o exprime scenic.

\* „Teatrul”, nr. 11/1980.

Incontestabil, textul lui Leonida Teodorescu prezintă — pe lângă prelucrarea unor motive comune basmelor — (vezi motivul peștișorului de aur, care, odată prins în undiță, și apoi, eliberat, îi va îndeplini pescarului dorințe irealizabile) — câteva calități: mai întâi, un limbaj simplu și colorat, propriu preșcolarilor; vom remarca apoi faptul că personajele sînt, chiar la nivelul vîrstei lor, adevărate caractere; versurile, cu ritmuri memorabile, ne reamintesc că autorul este și semnatarul unui volum de poezii.

Regizorul Yannis Veakis a reținut din trupa teatrului numai actrițe; s-a jucat, așadar, în travesti. Profesional lucrat. Frișcă, băiețelul interpretat de Alexandra Halic, ne-a convins că își merita porecla. Doina Făgădaru a reușit și ea să fie un Boroboată gălăgios. Celelalte interprete au rămas fidele „stilului” strident și inconsistenței actricești, cu care o serie de spectacole „pentru copii și tineret” ne-au obișnuit, de mai multă vreme.

Scenografia a fost originală și plăcută, păstrînd, aproape intactă, lumea picturală a figurativului. Muzica lui Paul Urmuzescu a rămas, după spectacol, în sala.

În schimb, jocul păpușilor din avandin Piața Amzei, scenă s-a întipărit în memoria spectatorilor; a fost o plăcută reîntîlnire cu măiestria păpușărească a artistei emerite Dorina Tănăsescu, ale cărei sfaturi au rodit, din plin, în acest spectacol pentru cei mici.

**Paul TUTUNGIU**



**Un spectacol în travesti, într-o scenografie originală și plăcută**

# ■ UN TÎNĂR PRINTRE ALȚII

de Mihai Constantinescu

Noua piesă de la Teatrul „Ion Creangă” încearcă să ofere acoperire tematică denumirii oficiale și complete a instituției: „teatru pentru copii și tineret”. Căci, dacă titlurile destinate copiilor figurează, în număr destul de mare, în repertoriul teatrului (calitatea lor e o altă chestiune), cele presupuse a interesa tineretul apar aici cu totul sporadic. Din acest punct de vedere, textul actorului Mihai Constantinescu este oportun, el punând în discuție problemele ce se pot ivi în viața adolescenților, în momente de răscruce. Personajul central, Dan, exmatriculat din ultima clasă a unui liceu industrial, „băiat bun”, în fond, deși „plin de lipsuri”, în formă (cam chiulanțiu, cam leneș, cam obraznic), fascinat de stilul de viață nonșalant al unui amic mai în vîrstă, barman și „bișnițar”, este cît pe-acî s-o apuce pe căi greșite, dar, salvat, la limită, de intervenția benefică a miliției, se înloarce cumințit în familie, urmînd a se angaja ucenic, la fabrica în care lucrează tatăl său.

Deși conține cîteva calități de scriitură teatrală (acțiune fluentă, caracterizare precisă a personajelor, dialoguri naturale), piesa nu se ilustrează prin originalitate, abundînd, totodată, în lungimi și clișee. Din păcate, ceea ce ar fi putut deveni punctul principal de interes al textului, și anume abordarea unor aspecte „spinoase”, precum relațiile dintre generații, alegerea profesiei etc., rămîne în stadiul de simplu enunț, lipsind inițiativa — firească și atît de adecvată, credem, specificului teatrului — a unei dezbateri deschise cu spectatorii. (O paranteză: n-ar fi, oare, posibil ca teatrul să se preocupe ceva mai mult de publicul pe care îl aduce la fiecare tip de spectacol? S-ar

evita, astfel, umplerea sălii, la piese care se adresează tinerilor de 15—18 ani, cu școlari de 9—11 ani, în mod normal insensibili la unele subtilități psihologice și comportamentale, ceea ce explică și rumoarea veselă care animă sala în asemenea momente.)

Textul putea constitui, la rigoare, „pre-textul” unui spectacol destul de viu, dar regizorul (cunoscut nouă mai ales ca cineast) Savel Știopul s-a mărginit să accentueze doar latura lui didactică — recurgînd la prea ostentative venituri la rampă — și, intrucitva, factura vag reportericească, scop în care sînt proiectate, din cînd în cînd, pe un ecran mobil, prim-planurile unor chipuri „din viață” (deformație profesională?). Mai apare, complet derutant ca semnificație, din cauza funcționării defectuoase a aparatului, planul general al unui cartier de blocuri, totul într-un cadru scenografic (Luana Drăgoescu) strict utilitar, lipsit de dimensiunea estetică. În ceea ce privește interpretarea actoricească, absența unui cît de sumar caiet-program (încă needitat — la cîte luni de la premieră?) ne determină să limităm aprecierile la o constatare generală: neomogenitate calitativă, și la comentarea sumară a jocului celor cîțiva actori pe care i-am putut identifica: Răzvan Ștefănescu (Dan) — dezinvolt, spontan, atent la nuanțe; Andra Teodorescu — incredibil de stîngace și inexpressivă; Bogdan Mușatescu — convingător, dar pîndit de manierism.

**Alice GEORGESCU**

*P.S. Inexistența obișnuitei casete, cuprinzînd datele montării, se explică prin aceea că, oficial, premiera... nu a avut loc.*

*Semnălăm și un alt fapt bizar: după ieșirea de la spectacol (unde nu ne-am „strecurat”, ci am intrat cu bilet cumpărat, normal, de la casă), am admirat, în fața teatrului, afișul reprezentăției în cauză, barat transversal de o fișie de hîrtie pe care se putea citi: „La acest spectacol, nu mai sînt bilete!”. Este, oare, o nouă formulă de reclamă?*

## FOTOCRONICĂ

**Hariet Wolff  
și Jochen Grumm, în  
„Cuibul” de F. X.  
Kroetz, la Teatrul de  
Stat din Sibiu,  
secția germană**

