

CRONICA DRAMATICA

...luna aprilie a adus la rampă un nou lot de spectacole în premieră — mai multe, pe scenele din țară, mai puține, în București — dar, dincolo de numărătoare și de cifre comparative, se cuvine să semnalăm efortul colectivelor artistice de a imprima, producției lor, ritmicitate, diversitate, și, nu în ultimul rînd, calitate. În continuare, dramaturgia originală domină așiful; titlurile noi n-au, toate, substanța și anvergura celor lansate în prima jumătate a stagiunii, dar, dincolo de aprecieri, se cuvine, iarăși, să semnalăm preocuparea teatrelor pentru „piesa nouă”, pentru îmbogățirea catalogului de opere inedite; capitol la care notăm, acum, reținînd cele mai semnificative, Orașul viitorului de Horia Lovinescu, Omul de cenușă de D. R. Popescu, Infernul blînd de Tudor Popescu, Înălțarea nu va avea loc... de Huszár Sándor... Apoi, s-au prezentat în versiuni scenice noi texte bine cunoscute, unele mai vechi, altele mai recente, confirmînd, prin trăinicia și varietatea montărilor, validitatea acestor scrieri. Oedip salvat de Radu Stanca (la Sibiu), Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu (la Arad), Epoletii invizibili de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu (la Botoșani), Studiul osteologic..., Hoțul de vulturi, de D. R. Popescu (la Naționalele din Timișoara și Iași), Ordinatorul de Paul Everac (la Teatrul Național din Cluj-Napoca). S-au produs și alte spectacole — e drept, într-un număr extrem de restrîns, cu opere din literatura universală, dar, aici, criteriile ce funcționează în selecție rămîn în continuare obscure. Filumena Marturano de Eduardo de Filippo, Noaptea tăcerii... de Robert Anderson au oferit publicului prilejul reintîlnirii (la București și la Iași) cu actori iubiți, chiar vedete; trebuie să recunoaștem, însă, că piesele s-au demodat, din ele răzbate un iz de naftalină, moda „retro” nu prinde bine oricui...

Mai sînt două luni, ce ne promit, iarăși, spectacole importante pentru destinul acestei (bune) stagiuni; totuși... dacă, în ansamblu, reprezentațiile acestui an teatral sînt valoroase, dacă s-au putut consemna cîteva spectacole de răsunset, apte să se înscrie într-un repertoriu permanent, dacă s-a impus în mod vădit o nouă calitate a dramaturgiei originale, unele teatre nu sînt consecvente cu propriul lor program (cele care îl declară); multe dintre ele încă îl mai caută, cîteva au renunțat. La acest capitol, îndeosebi cîteva teatre bucureștene se arată datoare; așijderea, unele Naționale, și alte scene mari, care au prezentat destule montări „de serviciu”, terne, cu recitaluri și „spectacole-lectură”, încropite la repezeală, cu debuturi pripite, insuficient elaborate, ș.a.m.d.

...stagiunea continuă, ora bilanțului nu e departe.

PREMIERE ABSOLUTE

TEATRUL „BULANDRA”

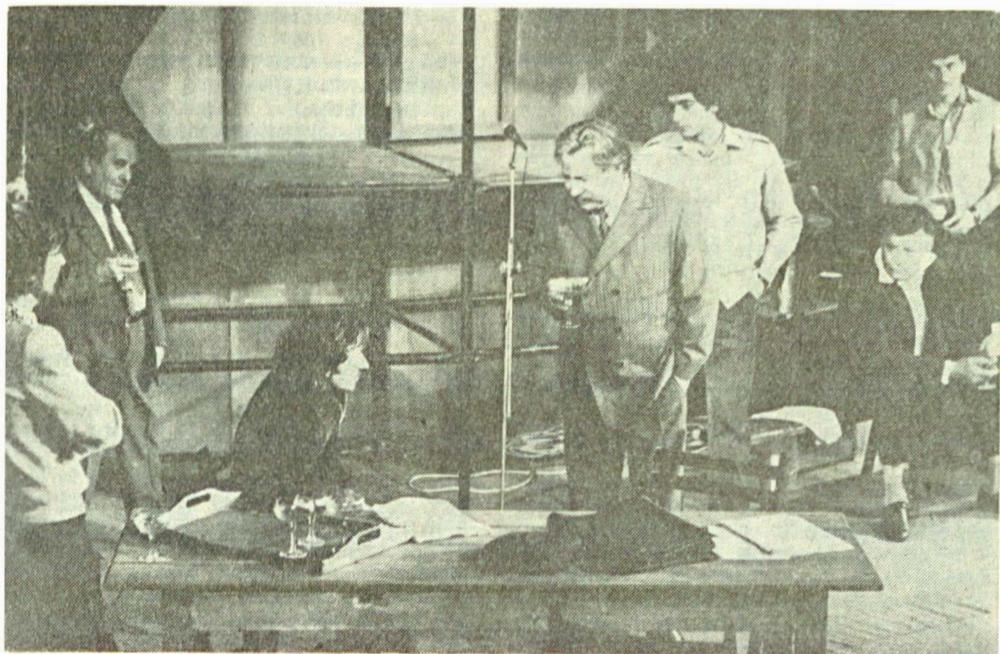
ORAȘUL VIITORULUI

de Horia Lovinescu

Cea mai proaspăt reprezentată lucrare a lui Horia Lovinescu (cît e de nouă, autorul singur o știe!) se deschide promițător cu un act care, în alte condiții, ar fi putut deveni un temeinic prolog. Echivalează, acest act, cu un admirabil portret, configurat prin intermediul unei convorbiri oficiale și al unui sugestiv flash-back: portretul luptătorului revoluționar Crainic. Activ pe baricadele antifascismului, important lider politic în primii ani după cucerirea puterii, acesta pierde pasul și se retrage din politică din pricina unei rivalități căreia temperamentul său frust și extravertit nu-l poate face față. Iată însă că vine și momentul

Data premierii : 8 aprilie 1981.
Regia : CRISTIAN MUNTEANU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.
Distribuția : PETRE GHEORGHIU (Crainic) ; ION CARAMITRU (Dinescu) ; FLORIAN PITTIȘ (Dumitrel) ; MARCEL IUREȘ (Andrei) ; MICAELA CARACAȘ (Simina) ; MIRCEA BAȘTA (Burlacu) ; MIHAI MEREUȚĂ (Paznicul) ; GEORGE ANDREESCU (Magistratul 1) ; JEAN REDER (Magistratul 2) ; EMIL REISENAUER (Magistratul 3) ; DAN DAMIAN (Magistratul 4) ; ADRIAN GEORGESCU (Magistratul 5) ; CONSTANTIN FLORESCU (Telefonistul) ; PETRE LUPU (Sabin) ; GHEORGHE COLCEAG (Constantinescu) ; RĂZVAN IONESCU (Radu) ; SIMION HETEA (Aliion) ; DUMITRU DUMITRU (Georgescu) ; NICOLAE MAVRODIN (Muncitorul bătrîn) ; ALEXANDRU MARTINESCU (Primul muncitor) ; MIRCEA GOGAN (Al doilea muncitor) ; MIHAI BADIU (Ionescu) ; MIHAI VASILE BOGHIȚĂ (Șerbănescu).

Tensiunea între nou și vechi, în condițiile unei realități complexe...



rechemării, ceea ce nu înseamnă doar triumful meritelor de odinioară, nici o clipă dezmințite, ci și o acută confruntare între noua concepție despre putere (mai suplă, mai reținută, mai atentă la nuanțe) și vechiul stil tumultuos de a trezi masele. Mai cu seamă discuția dintre Crainic și Dinescu se constituie într-o mostră convingătoare a artei de dramaturg a lui Lovinescu. Duelul inteligent, încordat și expresiv, al replicii, asigură plauzibilitatea eroilor și a situației. Bineînțeles, nu fără contribuția excelențelor actori Petre Gheorghiu și Ion Caramitru, care se priceap atât de bine să desemneze două ipostaze ale activistului comunist, masiv și intratabil, cel dintâi, ascuțit spirit dialectic, cel de-al doilea. Acum se realizează și momentul cel mai bun de teatru din întregul spectacol, căci, așa cum vom vedea, ceea ce urmează nu mai e nici atât de nou pe plan dramatic, nici atât de actual, iar forma reprezentăției e mai degrabă neizbutită.

Pînă la urmă, „bătrînul” Crainic acceptă să revină, dar ține să-și lege numele de o operă de construcție, de „orașul viitorului”. Abia în acțiunea edificării vom cunoaște cu adevărat tensiunea dintre nou și vechi, vom afla limitele unui revoluționar fără pată, în contact cu realități complexe, care, istoric, îl depășesc. Sau, cel puțin, toate astea ni se promet. Miezul problemei, prin urmare, așteaptă să fie dezvăluit. Dar, în continuare, totul are aspectul unei rezolvări precipitate a premiselor expuse pe larg, timpul teatral însuși e prea scurt (un singur act, cu o pauză de cortină) pentru a avansa suficient înăuntrul temei. Deși relațiile și situațiile se înmulțesc, analiza socială nu se încheagă, rezolvările par stabilite dinainte și se grăbesc să apară. Abia formulată, întrebarea își găsește răspunsul, concretul material nu opune nici o rezistență. Din punctul său de vedere, dramaturgul preferă să se citeze, în loc să inventeze. Astfel, vom fi din nou martori ai conflictului dintre frați, motiv consacrat al operei lui Horia Lovinescu, vom descoperi iarăși leit-motivul eroului însingurat, ca și catastrofa cu prețul căreia incertitudinile se limpezesc. Totuși, prea bine nu ne dăm seama unde a greșit Crainic, care sînt de fapt exigențele fiului său Andrei, de ce este nevoie de o adunare de partid extraordinară în chiar ziua inaugurării marcanței construcții, ce e cu ura disimulată a fiului adoptiv etc. Consistența umană a prea multor personaje lasă de dorit — iată principala carență a plăsmuirii.

În asemenea condiții, reprezentația elaborată de Cristian Munteanu nu reușește, în partea a doua mai ales, să aducă la rampă, în afara eroului principal, decît o figurație excedentară, nici măcar foarte

colorată. Trec prin scenă, cam cu același rost, o noră, un prim-secretar de județ, un grup de tineri, un paznic de noapte ș.a. Micaela Caracaș e decorativă și rece, Florian Pittiş e bizar și baroc, Constantin Florescu — puțin cabotin, Mihai Mereuță — cum se zice — din altă piesă. Lui Petre Gheorghiu însuși îi vine tot mai greu spre final, căci psihologia protagonistului nu e suficient motivată și explicată de fapte, actorul străduindu-se să împlinească o seamă de date, ceea ce nu era de datoria lui. Retorismul de ultimă instanță nu poate atenua senzația de insatisfacție, impresia că un bun pretext dramatic, chiar dacă n-a fost irosit, nu s-a realizat în amploarea și adîncimea la care aveam dreptul să nădăjduim.

Marius ROBESCU

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN CLUJ-NAPOCA

ÎNĂLȚAREA NU VA AVEA LOC

de Huszár Sándor

Data premierii: 1 aprilie 1981.

Regia: HARAG GYÖRGY. Scenografia: NAGY ENDRE și EDIT SCHRANZ-KUNOVITS.

Distribuția: BARKÓ GYÖRGY (Tatala); BERECHY JÚLIA (Mamaia); VITÁLYOS ILDIKÓ (Lotti); VADÁSZ ZOLTÁN (Kovács Jóska); PANEK KATI (Lili); CZIKÉLY LÁSZLÓ (Dévényi); CSIKY ANDRÁS (Dr. Vigh); KATONA ÉVA (Poli).

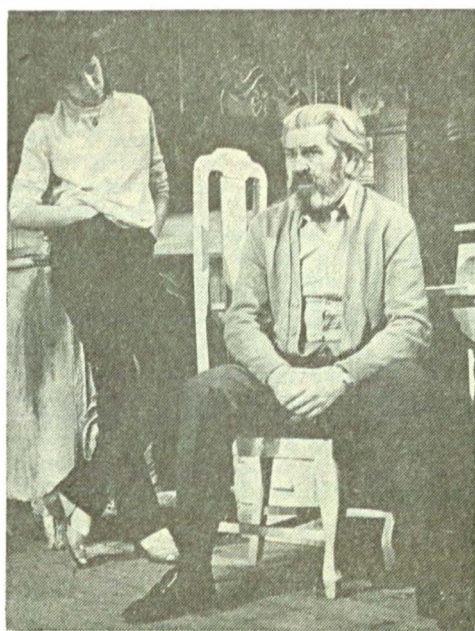
Eroul principal al piesei lui Huszár Sándor este un fost director, provenit dintr-o familie de muncitori; noua putere a avut nevoie de el pentru această muncă de răspundere, scoțîndu-l din mersul firesc al carierei, de la ucenic la meșter venerabil... Kovács este un *self-made man* în știința conducerii, cu care se deprinde în răstimpul unor vremuri tulburi. Cînd se ridică cortina, tocmai a fost suspendat din funcție; e momentul „citirii contorului”. Personajul își asumă „factura”, respectiv nu cîrtește împotriva deci-

ziei. Revelațiile prilejuite de autoanaliza pe care o întreprinde vor fi amare. Familia, compusă din personaje bogat caracterizate, reacționează diferențiat, în funcție de fire și interes, față de noua stare; care nouă stare nu rămâne însă în vigoare timp îndelungat, întrucât lui Kovács îi sosește o nouă numire. Spre stupoarea soției și a socrilor, înspăimântați ori derutați de perspectiva pierderii poziției sociale, eroul o refuză. Având inima încă tină, omul nostru consideră că este mai important să facă ordine în propria sa viață, și, în special, să vegheze ca „urmașul său, viitorul” *, adică fiica lui, să-i înțeleagă răsurcile sufletesti.

Huszár nu scrie simplist, deci nici ecuația dramatică nu e ușor de soluționat; într-o manieră, aș zice, esopiană, autorul insinuează ideea necesității de a deosebi pasul just de eroarea fortuită, precum și de a restabili judecata de valoare firească, în sensul aprecierii după faptă, și nu după prejudecată. Dramaturgul se apropie cu grijă, cu delicatețe, chiar cu afecțiune de eroii săi, demontând cu minuție resorturile psihologice care au comandat cutare acțiune în anume împrejurări, unele, nu tocmai pașnice. Rezultatele acestei analize sînt, relativ, inegale; din punctul de vedere al traectului dramaturgic, piesa devine cu adevărat expresivă în actul al III-lea, după două acte ce par mocnite în raport cu ardența izbucnirii dinspre final, situată la un pas de melodramă. Aici, în actul al III-lea, Huszár își lasă personajele să se miște liber; acțiunile lor, precum se înțeapă în orice piesă de calitate, devin mult mai elocvente decât orice autojustificare. Reușita lucrării are, ca temel, finețea observației; personajele, deopotrivă atunci cînd se descriu și atunci cînd se demască, nu sînt deloc lineare; sînt ființe vii, uneori înduioșătoare, alteori patetice, cîteodată detestabile.

Regizorul Harag György a urcat pe scena clujeană un nou spectacol cu o dramă originală, de data aceasta cu subiect contemporan; Harag dispune, la ora actuală, de o trupă suficient de rotundă pentru ca o astfel de cursă contra cronometru să poată da rezultate meritorii.

Unghiul lecturii devine limpede după primele minute ale acțiunii: regia a estompat irizarea lirică și a potențat accentele comico-tragice. Huszár, judecînd după romanele sale — care se petrec mai toate în cîrciuma numită „La boul bălțat” (*Duminici ploioase la „Boul bălțat”* a apărut și în românește) — este,



Panek Kati și Vadász Zoltán

înainte de toate, un liric, spre deosebire de Harag, care este un maestru al teatrului grotesc. În genere — surprinzător pentru cei care consideră că-i cunosc stilul —, Harag abordează texte neașteptate. De data aceasta, rezultatul este incitant, discutabil, și pe multe de cuțit. S-a produs, în primul rînd, o piesă bine jucată, în canoanele impuse de regie; acțiunea a dobîndit cursivitate, dar piesa a pierdut din reflexivitate. S-au umplut de miez caracterele înfățișate panoramic în actele I și II; lovitura de teatru, din actul III, a fost imaginată și pusă în pagină cu precizie; diferențierea interpretărilor, datorată mai ales actorilor, dar și regiei, a devenit autoritară, derutînd uneori pe spectatorul obișnuit să-i judece simplist pe cei care evoluează în fața lui. În fine, este limpede că, pentru Harag, miza acestei montări a fost dezvăluirea profunzimilor naturii umane, din lumea, involburată în acțiune, descrisă de Huszár; pariul i-a reușit, după opinia mea, chiar și împotriva literei și spiritului autorului.

Sub aspect profesional, cea mai prețioasă compoziție aparține lui Csiky András; acest dr. Vigh, arivist afemeiat, cu o poză chehaviană care ajunge să fie o caricatură a lui Astrov, ni se descoperă ca un escroc de dimensiuni înfricoșătoare, atunci cînd are prilejul să-și explice crezul. Personajul, vector important în para-

* Piesa a fost publicată în revista „TEATRUL” nr. 3/1980, sub titlul „Urmașul meu, viitorul”.

lelogramul de forțe al piesei, devine, grație acestei interpretări, de forță neobișnuită, un revelator în ce privește atitudinile celorlalți. Kovács este interpretat cu pondere, cu bărbăție și cu eleganță de Vadász Zoltán; actorul aduce o discreție plină de bun-gust și operează cu „jocul secund” al tăcerilor expresive; prezența sa scenică nu e spectaculoasă, ci sugerează o permanentă energie potențială. Vitályos Ildikó compune un reușit portret de soție de „demnitar în retragere”, cu un întreg arsenal „melo”: pierderea „locului din capul mesei”, regretul tinereții apuse... Sub o mască hitră a senilității, Barkó György lansează comentarii subtile și lucide. Panek Kati, „urmasul”, este un personaj stenic, creionat cu dragoste și simț al măsurii. Un reușit crochiu de servanță la „domnii de origine proletară”, realizează Katona Éva. Am lăsat la urmă neîmplinirile, existente, din păcate: Bereczky Júlia, în soacra lui Kovács, care trebuia să fie monstruoasă în cupiditate, cu poftă ascunse sub o mască de femeie cu frica lui Dumnezeu, este din cale-afară de zgomotoasă, figurind o „șată”; o surdină ar fi prins bine. Un actor dealtfel dotat, Cziki László, este derutat de personajul său, și derutează la rindul lui, caricaturizând pur și simplu, într-un mod nelalocul său.

Decorul are idei, unele puse cu furca (peste odaie domnește o încrengătură de rădăcini descojite — un arbore genealogic ilustrat ? !); văzind mobilierul, spectatorul avisat poate lesne observa că se fac mari economii în teatru, piesele fiind de la alt decor, foarte recent, date cu o vopsea albă, căreia sperăm că nimeni nu-i atribuie vreo funcție metaforică.

SUGAR Teodor

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

INFERNUL BLÎND

de Tudor Popescu

O piesă surprinzătoare — atât pentru problematica generală a operei lui Tudor Popescu, cât și pentru sfera tematică a întregii noastre dramaturgii contemporane, este *Infernul blînd*, ultima premieră absolută a acestui fecund dramaturg. Surprinzătoare, pentru că nu mai e vorba de o comedie, nici măcar de o dramă cu accente umoristice (ca de pildă, *Nu ne*

naștem toți la aceeași vîrstă), ci de o meditație filozofică pe tema ireversibilității timpului, a bătrîneții (infernul blind), a solitudinii.

Surprinzător, deci, acest eseu grav, ce pornește de la destinul a doi foști acrobați, izolați, acum, de lume, de o îmbătrînire vertiginoasă, și nu întotdeauna aurocolată și de virtuțile senectuții, un cuplu ce se confruntă în permanență cu imaginea a doi tineri îndrăgostiți; Tudor Popescu imaginează un singur eveniment dramatic propriu-zis: încercarea celor două apuse „glorii” de a reface un moment de exaltare din tinerețe — o primejdioasă traversare în echilibru pe sîrmă, traversare soldată cu un accident. Aici, povestea aparent simplă a lui Gino și a Izabelei se încheie. Nimic — din ceea ce a fost luminos odată — nu poate fi reinviat, totul se destramă, iremediabil și definitiv.

Piesa lui Tudor Popescu propune o soluție, care are meritul de a fi seducătoare, și dezavantajul de a fi mai mult teoretică. Ea sugerează — ca justificare a vieții, a efortului sisific — întâlnirea continuă cu Frumosul. Fie exprimat în formă estetică (în speță — poezia, în genere — *arta*), fie înglobat în câteva atitudini umane definitorii — dragostea, demnitatea, curajul etc.

Data premierel: 17 aprilie 1981.
Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia: VLAD GABRIELESCU.
Distribuția: DEM NICULESCU (Gino); ANGELA RADOSLAVESCU (Izabela); ZEPHY ALȘEC (Poetul); MIHAELA LUPU (Tinăra); EMILIAN CORTEA (Tinărul).

Regizorul Mihai Radoslavescu a încercat, bănuiesc, să adauge un plus de dramatism, acestei frumoase — uneori de-a dreptul emoționante — dizertații despre șansele și vicisitudinile „infernului blind”, temindu-se probabil de prea acuzatul ton „ex cathedra” al scriiturii (impresie sporită și de intervențiile intermitente, în acțiune, ale unui raisonneur — Poetul — cu speculații pe cit de plauzibile, pe atît de livrești). Piesa e „citită” scenic ca o poveste a dezamăgirilor și a eșecurilor, în ultimă instanță — a trădărilor. Gino și Izabela — în clipele în care încearcă să evoce punctele de sprijin ale existenței (ale fericirii ?) lor trecute, își descoperă reciproc lășitate, minciuni, derogări de la principii (trama este conținută realmente în text, cu o subtilă infiltrație de ambiguitate). Și astfel, în versiunea lui Radoslavescu, accidentul final este provocat în

mod conștient de Izabela, care nu suportă fisurarea „edificiului”... Întîlnirea cu Frumosul este — în spectacolul de la Pitești — un remediu pe care cei doi eroi nu-l realizează decît în clipa supremă. Restul — ciclul de poezii recitate de cei doi tineri, și de Poet, în final — e doar o posibilă morală pentru spectatori.

Spectacolul are dezavantajul unei scenografii (Vlad Gabrielescu) neimplinite — se pare, din cauze obiective : acolo unde în fundal trebuia să existe o uriașă oglindă deformatoare, mobilă, cu funcții dramatice precise, atîrna doar un voal verzui pe care se proiectează — într-o imagistică cam simplistă — umbrele amplificate ale interpreților. În schimb, doi actori admirabili, cu o încărcătură tragică menținută în granițele unui joc sobru, de mare combustie interioară (Angela Radoslavescu — Izabela și Dem Niculescu — Gino), reușesc să depășească această neutralitate a decorului, dînd credibilitate dramei implacabile a „infernului blind”. Zephy Alșec (Poetul) este al treilea performer al echipei ; el transformă sentențiozitatea posibilă a raisonneur-ului în confesiune îngîndurată, neliniștită. Mihaela Lupu (Tinăra) și Emilian Cortea (Tinărul) figurează două prezențe decorative, în roluri care nu presupun cu mult mai mult.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TG. MUREȘ

— secția maghiară

STRADA SALCÎMULUI, 92

de Szígyártó Sándor

Data premierel : 3 aprilie 1981.
Regia : KOVÁCS LEVENTE. Scenografia : NAGY ÁRPÁD.
Distribuția : BÖLÖNI Z. KLÁRA (Hilda) ; TATAI SÁNDOR (Gabl) ; MEISTER ÉVA (Vera) ; KÁRP GYÖRGY (Victor).

Un nume nou de dramaturg pe scena Studioului Teatrului Național țirgureșan : Szígyártó Sándor. Aflăm (din programul de sală) că autorul este un vechi împătimit al teatrului, participînd, sub

diverse forme, la activitatea teatrelor maghiare de după 1944, din România, debutează, acum, cu o piesă dovedind știința replicii, construită, destul de complicat, prin alternarea prezentului cu trecutul. O tramă cu alură polițistă, menită să servească un subiect grav — în speță, un episod din istoria luptei partidului în ilegalitate. Combinația dintre intriga spectaculoasă și multiplele formule de construcție dramaturgică produce un text stufos. Totuși, din belșugul de intenții, publicul se alege cu ceva ; dacă autorul va învăța să decanteze substanța dramatică și-și va drămui mijloacele de expresie, el are șanse să devină un dramaturg interesant.

Regizorul Kovács Levente, lector la Institutul de Teatr, și-a alcătuit distribuția din foștii săi studenți : protagoniștii (Bölöni Z. Klára și Tatai Sándor) sînt în primul an de activitate pe o scenă profesionistă. Împreună, ei reeditează experiența repetițiilor-școală, efectuînd un antrenament de bună calitate, cu scopul vădit de a recomanda marelui public fațete diverse ale talentului tinerilor actori. Nu e un spectacol experimental, ci un spectacol de laborator, în care străduințele au un singur țel : de a promova nume noi, de la autor pînă la actori. Intriga fiind la limita credibilității, Kovács Levente a avut de luptat, pentru a o desluși exact și pentru a-i conferi un caracter uman și firesc. În acest sens, spectacolul a beneficiat de devotamentul actorilor. Personajele ies din acest laborator realmente îmbogățite ; protagonistă, de pildă, pe post de agent dublu (în aparență, în serviciul Siguranței, în realitate, membră de partid cu misiunea de a apăra prețioasele descoperiri ale unui tînr savant apolitic), nu devine o Mata Hari, ci se arată a fi o femeie curajoasă, stăpînată pe sine, dar și tandră și cochetă. Distribuind-o pe Bölöni Z. Klára, regia și-a propus să contrazică un clișeu care o pîndește pe actriță, anume acela de înghenușă blondă și candidă. Rolul nu este un contre-emploi ; cu toate că efortul se simte încă, Bölöni Z. Klára convinge, dacă lăsăm la o parte stridențele, în anumite episoade tragice. Partenerul ei, un savant cam auriat, este înzestrat de Tatai Sándor cu farmec bărbătesc ; nu lipsește, interpretării sale, o prețioasă nuanță de polemică cu personajul. Meister Éva compune trei momente ireproșabile, recomandîndu-se ca utilă unui ansamblu care nu i-a fructificat încă posibilitățile. În sfîrșit, Kárp György, într-un rol de „raisonneur politic”, are ceea ce se cheamă ținută și prestanță, uneori tulburate de lipsa de control asupra glasului.

Spectacolul este cursiv și firesc ; taindu-și drum prin hățisul textului, regia a culestat să extragă o poveste bine făcută ;

neconvingătoare rămin, citeodată, „trece-
rile prea bruște de la un timp la altul,
precum și contrapunctul muzical; chesti-
une de gust și de simț al proporțiilor.
Scenografia (tot un debut : Nagy Árpád)
este utilă în amănunte, dar inoperantă în
ansamblu. Știm că este dificil să înghesui
trei locuri de joc în odaia-studio; tocmai
de aceea, mobilierul ar fi trebuit nițel
trial, măcar în zona timpului prezent.

SUGĂR Teodor

**TEATRUL DE STAT
DIN ARAD**

A MURIT THALES DE SETE?

de Mircea M. Ionescu

Data premierii : 4 aprilie 1981.

**Regia : MIHAI LUNGEANU. Sce-
nografia : RADU CORCIOVA.**

**Distribuția : LARISA STASE MU-
REȘAN (Femeia în negru); MA-
RIANA MÜLLER (Fata în alb);
ION VĂRAN (Înțeleptul); DAN
ANTOCI (Slabul); VASILE GRĂ-
DINARU (Voinicul); VIRGIL MÜL-
LER (Generalul).**

La cea de-a treia sa piesă (jucată),
Mircea M. Ionescu părăsește terenul care-i
era familiar, al comediei de actualitate
— de preferință, pe teme sportive — pen-
tru cel, mai alunecos, mai dificil de stă-
pinit și, implicit, mai pretențios, al ale-
goriei. Mai precis, al alegoriei cu apa-
rențe parodice. În prima parte a piesei,
Thales, împreună cu doi concetățeni
(discipoli ?), discută aprins despre un nou
„element”, ivit nu se știe cum printre ei;
este vorba, nici mai mult, nici mai puțin,
decît despre celebra „Little boy”, bomba
aruncată asupra Hiroșimei și ajunsă
(n-are importanță cum, peste timpuri și
spații) în secolul 7 î.e.n. și pe pămîntul
Greciei antice. Cei trei intuiesc în ea un
posibil instrument de dominație, dar dis-
puta lor rămîne pur teoretică, rezumîn-
du-se la o joacă verbală, în căutarea unei

origini posibile a „elementului” : „apă”
sau „foc”. În toiul neînțelegerii apare și
o „fată în alb”, care îi vestește, indig-
nată, că „zeii își cam fac de cap”. Aver-
tissement rămas însă fără ecou.

Eroul se regăsește în partea a doua a
piesei, ce se desfășoară în „secolul 20 și
puncte, puncte”. Pe o insulă pustie în
mijlocul oceanului, fost poligon pentru
experiențe nucleare, un „general”, dement,
întruchipare caricaturală a militarismu-
lui, încearcă să-i facă răspunzători — în
fața unui imaginar „tribunal al națiuni-
lor unite” — pe cei trei filozofi antici,
pentru toate victimele (trecute sau viitoa-
re) cauzate de folosirea anapoda a ener-
giei nucleare. Pornind de la disputa lor
de altădată, privitoare la „apă” și „foc”,
generalul lasă să se înțeleagă că produ-
cerea armelor de exterminare în masă
n-ar fi decît consecința logică a dezvoltă-
rii conceptelor emise de ei, atunci. O
„femeie în negru” — simbolul tuturor vâ-
duvelor și orfanilor omenirii — intervine
pentru a-i apăra pe filozofi și a-l de-
masca — și condamna — pe adevăratul
vinovat : generalul.

Intenția antimilitaristă a piesei este evi-
dentă, în ciuda arbitrarului care pare să
guverneze relațiile dintre personaje, mo-
tivațiile actelor lor. În plus, tonul gene-
ral este alert, autorul permițându-și ne-
conținute aluzii la actualitate, indiferent
de starea socială și istorică a celui care
le rostește. Există, și în această piesă cu
o problematică în fond gravă, un filon
comic, propriu autorului (așa cum îl cu-
noaștem din celelalte piese ale sale), o
permanentă tentație a „poantei”, care-i
caracterizează dialogul.

Dar tocmai calitățile reale ale scrisului
lui Mircea M. Ionescu nu au fost exploa-
tate în montarea teatrului din Arad. Re-
gizorul Mihai Lungeanu s-a complicat
inutil, construind spectacolului o supra-
temă („supra” și la modul propriu, căci
evenimentele ei — mute sau zgomotoa-
se — se derulează pe o rampă înălțată
deasupra scenei; scenografia : Radu Cor-
ciova); supratemă care creează o con-
tinuă confuzie de sensuri. O sumedenie de
tineri, copii, balerine, polițiști, mercenari,
evoluează pe acest fundal, încărcînd fără
rost o acțiune de fapt simplă, în care
— în primul rînd — ar fi trebuit să se
audă replica. Așa stînd lucrurile, i-am ur-
mărit cu greu pe actori, fiecare cu virtuți
individuale indiscutabile (Larisa Stase Mu-
reșan, Mariana Müller, Ion Văran, Dan
Antoci, Vasile Grădinaru, Virgil Müller),
dar covîrșiți de multitudinea unor sarcini
regizorale inutile și contradictorii.

Dinu KIVU

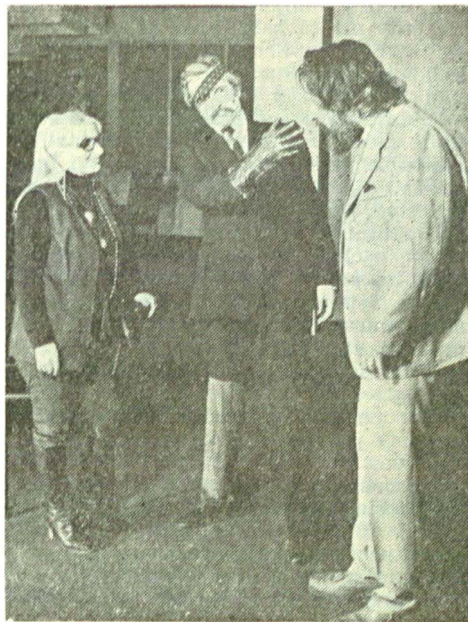
TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

MOARTEA ACCIDENTALĂ A UNUI TÎNĂR REBEL

de Dario Fo

Data premierel: 22 martie 1981.
Regia: VALENTINA BALOGH.
Scenografia: VASILE BUZ. Versiunea românească: ANGELA IOAN.
Distribuția: VALERIU DOGARU (Nebunul); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Comisarul Bertozzo); VALENTIN MIHALI (Comisarul sportiv); ILIE GHEORGHE (Ches-torul); ANCA LEDUNCA (Zia-rista); MIRCEA HADÎRCA (Agen-tul).

Deși a mai fost jucat pe scenele noastre, cu vreo două sau trei piese, Dario Fo nu și-a dobândit, în opinia teatrală românească, locul pe care este îndreptățit să-l dețină. Italianul Dario Fo, actor, regizor, scenograf, mim și cîntăreț, și, nu în ultimul rînd, dramaturg, este autorul total al reprezentațiilor pe care le realizează, ca un adevărat om-orchestra ce este, în tradiția commediei dell'arte, ca și în spiritul franc-tirorilor, din cultura occidentală. În teatrul italian de azi, „fenomenul” Fo, cum l-au etichetat unii critici, este semnificativ pentru radicalizarea atitudinii intelectuale în fața sistemului, atitudine care, în cazul acestui artist complex, se exprimă în multiple modalități. Există o perioadă „burgheză”, în dramaturgia și activitatea lui Fo (1959—1967), în care dramaturgul, fondator al companiei teatrale Fo-Rame, a lansat o serie de piese, mult gustate de publicul larg, comedii esopice, dintre care *Porunca a 7-a*, și *Isabela, trei caravele și un mare mincinos* au fost reprezentate și la noi.



Anca Ledunca, Valeriu Dogaru și
Petre Gheorghiu-Dolj

Apare apoi, odată cu anul 1968, „rup-tura”, părăsirea teatrului comercial, con-stituirea mai întii a ceea ce s-a numit „Nuova Scena”, celulă teatrală intens po-litizată, și apoi înființarea, din anul 1970, a teatrului „Comuna”, instituție teatrală tipică pentru „circuitul de alternativă” al unui teatru fățiș angajat, politic, puter-nic implicat în actualitate, un teatru „la zi”, ca o gazetă, și un teatru „la zid”, nu de puține ori amendat de o critică condiționată de sistem. E impresionantă audiența la public a acestui tip de tea-tru, cu o scenă volantă, acțiunile dra-matice concepute de Dario Fo desfășurî-du-se adesea pe stadioane, în hale indus-triale sau săli de sport, pe terenuri vi-rane... Cităm dintre ele — și înseși titlu-rile glăsuiesc elocvent despre conținut — *Misterul buf* (1974), *Fedainii sau Lupta poporului palestinian* (1976), *Tragedia lui Aldo Moro* (1979).

Moartea accidentală a unui rebel, scrisă în anii '70, este una dintre primele lucrări ale noii perioade (s-o numim „roșie”, dacă prima era „roz”), piesă elaborată împreună cu colectivul „Comunei”, în urma unei intense documentări, ce a avut ca obiect inscenările practice de poliție în „rezolvarea” unor cazuri „delicate”, firește politice. Tema nu e nouă, am întâl-

nit-o în cîteva scrieri, dar mai ales într-o serie de filme franțuzești, italienești, germane, văzute în ultimii ani, mai toate sub genericul cuprinzător „Poliția sub acuzare”; dar piesa lui Dario Fo are un timbru inedit, modalitatea tonală e grotescă, formula aleasă este farsa, o farsă amară, cu adînci implicații psihologice, dar și sociologice, manevrînd ironia și sarcasmul în schițarea unei civilizații subrede, măcinate de o corupție devastatoare. Motivul „măștii”, travestiul „nebuniei”, pe care-l folosește eroul, în critica lui lucidă, acerbă și eficientă, împotriva societății opresive, iarăși nu este nou; umbra pirandellianului Henric parcă ar trece prin scenă, o clipă, îl întrezărim și pe Inspectorul de poliție al lui Priestley, dar toate aceste rețete și soluții dramaturgice se amalgamează fericit, scrierea are personalitate, stil. Calități care mi s-au relevat la lectură, în admirabila tălmăcire literară a Angelei Ioan, căci, din nefericire, premiera pe țară a acestui nou Dario Fo, produsă pe scena Teatrului Național din Craiova, nu este în măsură să restituie, „fenomenului” Fo, locul pe care-l deține în istoria teatrului din acest sfîrșit de veac.... Din montarea cenușie și plicticoasă semnată de Valentina Balogh, desfășurată în decoruri confecționate de Vasile Buz, reținem doar eforturile compoziționale ale actorului Valeriu Dogaru, care — în condițiile unei regii exigente — ar fi avut datele necesare compunerii acestui „rebel”, ale cărui diverse și sugestive măști au menirea să exprime consecvența unei atitudini.

Mira IOSIF

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

■ VARA LA NOHANT

de Jaroslaw Iwaszkiewicz

La Naționalul ieșean, o piesă a unui mare prozator polonez, Jaroslaw Iwaszkiewicz : *Vara la Nohant*. O poveste despre George Sand, o demitizare a unui mit care pentru spectatorul român n-a existat. „Buna doamnă de la Nohant”, ne arată autorul, nu era generoasă, ci mărunță, meschină, hărțuită de probleme financiare și domestice, de capriciile copiilor și ale prietenilor. În mod curios, tocmai preocupările pentru teatru ale scriitoarei, ale fiului ei Maurice, și ale lui Chopin nu apar defel în piesă. Se pomenesc, la un moment dat, de un anume joc de societate, șaradele. În reali-

Data premierea : 10 ianuarie 1981.

Regia : JOSEF SLOTWINSKI. Decorul : VASILE ROTARU. Costumele : ELENA ȘURUBARU. Traducerea : OLGA ZAICIK. Interpretarea sonatei în Si bemol : JERZY ROMANIUK (Varșovia).

Distribuția : ADINA POPA (George Sand) ; MIRCEA DASCALIUC (Maurice) ; MIRELA GOREA (Solange) ; FLORIN MIRCEA (Chopin) ; CORNELIA GHEORGHIU (Madame de Rosières) ; MONICA BORDEIANU (Augustine) ; MARCEL FINCHELESCU (Wodzinski) ; VALERIU OȚEANU (Rousseau) ; GELU ZAHARIA (Fernand) ; VIRGILIU COSTIN (Jan) ; IOAN CHELARU (Clésinger) ; CONSTANȚA LERCA (Madeleine).

tate, preocupările familiei Sand pentru teatru au fost mult mai profunde și mai interesante : în contratimp cu teatrul literar al epocii, ce au descoperit teatrul de improvizație, plăcerea actorului cult, de a reînvia commedia dell'arte și teatrul de marionete. Maurice, cel pasionat de măști și bufoni, nu putea fi doar un băiat de bani-gata care-și șicana sora — Solange — și pe Chopin. Chopin este, în actul I, marele solitar a cărui prezentă se manifestă doar prin fondul muzical, deosebit de nuanțat și bine ales ; ulterior, apariția sa decepționează prin banalitate.

După excesele criticii literare de tip biografic, Iwaszkiewicz — asemeni altor creatori ai epocii — contestă biograful. Realismul său, împins pînă la brutalitate, își propune să demonstreze ruptura dintre „aura” actului de creație și viața cotidiană.

Spectacolul, conceput într-o tonalitate de evocare romantică, este în acord cu reprezentarea spectatorului român despre epocă și personaje, dar nu și cu textul. Actorii au, vizibil, o imagine datorată unei informații culturale diferite de ceea ce le oferă piesa și se simt rău în pielea personajelor, pe care parcă le-ar dori altfel. Adina Popa estompează voit și cu decență notele de vulgaritate și încearcă să regăsească partea frumoasă a chipului scriitoarei. Mirela Gorea, în Solange, se poate desfășura în vole, cu toată delicatețea și arderea unui talent, în curs de afirmare. Mircea Dascaluc intuiește spiritul acid și fantasmă al lui Maurice și, după suavul Abel din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, demonstrează posibilități actricești deosebit de bogate. Florin Mircea schițează un Chopin neliniștit, interiorizat. Ioan Chelaru, în Clésinger, e o izbucnire de virilitate. Marcel Finchelescu

reuşeşte să prezinte cu umor tipul aristocratului plictisit şi rupt de realitate, Don Juan în derută financiară şi în degringoladă. Celelalte personaje rămân neclare şi cvasi inutile.

Decorul plăcut, minuţios şi discret — Vasele Rotaru — costumele pastelate — Elena Şurubaru — sînt cele ale unei ambianţe romantice şi corespund dorinţei manifeste de a elimina vulgarul, banalul. Textul şi trupa de actori sînt în evidentă contradicţie. Textul se vrea naturalist, iar interpretarea se vrea romantică; de aici, discordanţele acestei poveşti despre George Sand şi necazurile ei, dar mai ales despre Chopin-patriotul. Prea puţin despre George Sand şi despre Chopin, pentru noi, cei de azi şi de aici.

Mihaela SEBASTIAN

■ NOAPTEA TĂCERII, NOAPTEA SINGURĂŢĂŢII

de Robert Anderson

Data premierei: 22 martie 1981.

Regia: NICOLETA TOIA. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU.

Traducerea: CATINCA RALEA şi

ANDREI BANTAŞ.

Distribuţia: SERGIU TUDOSE

(John); VIOLETA POPESCU (Katherine);

LIDIA NICOLAE (Mae).

Deschis în vara trecută, Studioul Naţionalului ieşean şi-a anunţat, atunci, un program foarte ambiţios, despre care am dat seamă, în paginile acestei reviste, la momentul potrivit. Nu e încă, poate, cazul să facem un „bilanţ”. Să aşteptăm mai bine scurgerea unui an „plin” de activitate. Deocamdată, putem consemna a treia premieră a Studioului, după cele două piese româneşti semnate de Mircea Radu Iacoban şi Ioan Chelaru; e vorba de un text din repertoriul occidental, *Noaptea tăcerii, noaptea singurătăţii* (textul, s-o spunem din capul locului, nu are nimic „experimental”), de dramaturgul american Robert Anderson. Nicoleta Toia, care asigură şi regia spectacolului, ne propune o versiune, se pare, sensibil „prescurtată”, gîndită, fără îndoială, şi în funcţie de exigenţele Studioului. Montarea

are abilitatea de a exploata o situaţie conflictuală aflată la punctul-limită, de la care se alunecă, iremediabil, în melo-dramă. Eroii sînt surprinşi într-un moment de maximă derută sufletească: soţul Lui e în spital, suferind de o gravă boală de nervi, pe care El şi-o asumă, culpabilizîndu-se; soţul Ei a părăsit-o, se află undeva, la Londra, cu altă femeie. Două fiinţe ce încearcă zadarnic, să-şi învingă teribila singurătate, înghiţind, de-a valma, tranchilizante, „stropite” însă, din belşug, cu whisky şi cafea. Le rămîne şansa unei întîlniri întîmplătoare, de care profită, încercînd o eliberare prin confesiune, prin înlăturarea unor tabu-uri şi inhibiţii. Terapie în bună parte iluzorie, tentativa de „evadare” a eroilor des-făşurîndu-se sub semnul aceleiaşi profunde tristeţi. O dramă, aşadar, atît a cuplului, cît şi a individului, pe fondul unei existenţe alienante, mărind distanţele dintre oameni în loc să le micşoreze — teme insistenţial tratate în teatrul (şi în filmul) american al ultimelor decenii.

Construită în solida şi verificată tradiţie a „Bulevardului” (chiar dacă el se numeşte „Broadway”), piesa lui Robert Anderson nu putea ridica, în faţa regiei, probleme deosebite. Nicoleta Toia a încercat să atenueze, pe cît era posibil, melo-dramaticul şi sentimentalismul, ceea ce, în bună măsură, a reuşit; sînt doar cîteva note false, cum ar fi momentul în care eroii se îmbrăţişează, iar din aparatul de radio se aude, exact atunci, o frumoasă voce de bariton cîntînd apăsător: „I love you”. Dar *Noaptea tăcerii, noaptea singurătăţii* este, de fapt, un fel de sonată pentru vioară şi pian, în care, deşi se susţin şi se completează reciproc, fiecare dintre cele două instrumente are partitură de solist. Partiturile sînt ale protagoniştilor, Katherine şi John, interpretaţi, respectiv, de Violeta Popescu şi Sergiu Tudose. Pe umerii lor apasă tot greul, iar reuşita spectacolului este, în fond, reuşita lor. Pentru Violeta Popescu, rolul din piesa lui Anderson înseamnă una dintre cele mai bune creaţii din carieră. Actriţa îşi interpretează personajul cu matură luciditate, cu admirabilă naturalitate, conferindu-i o vibraţie tragică realmente credibilă şi, adesea, impresi-onantă. Deşi defavorizat de unele date neverosimile şi romanţioase din biografia personajului său, Sergiu Tudose atinge acelaşi înalt nivel de interpretare, reuşindu-i cu deosebire trecerea de la aparenta dezinvoltură iniţială la relevarea adevăratei naturi. Graţie, în primul rînd, acestor doi actori, şi textului larg accesibil, care „trece”, fără probleme, rampa, *Noaptea tăcerii, noaptea singurătăţii* este un spectacol de succes: nici mai puţin, dar nici mai mult.

AI. CĂLINESCU

CUIBUL

de Franz Xaver Kroetz

Data premierei : 5 noiembrie 1980.
Regia : CHRISTIAN MAURER.
Scenografia : MARIA BODOR.
Distribuția : HARRIET WOLFF
(Marta) : JOCHEN GRUMM (Kurt).

Cuibul, plesa lui Franz Xaver Kroetz, autor vestgerman de notorietate, este expresia unei atitudini de refuz al societății de consum, atitudine comună, se pare, majorității tinerilor conștienți din țările capitaliste suprad dezvoltate economic; și chiar dacă finalizarea ei nu este lupta politică în formele ei radicale, ci doar o moderată revendicare sindicalistă, ea nu rămâne mai puțin semnificativă pentru pericolele pe care le prezintă societatea de consum pentru sănătatea fizică și morală a componenților ei, tocmai prin efectul său ultim, reziduul poluant.

Tinerii Marta și Kurt, protagoniștii plesii, încearcă să înjghebeze o familie, dar, ei înșiși produse ale aceleiași societăți, nu conștientizează decât târziu, în urma

infecțării și imbolnăvirii propriului copil, că își construiesc viața („cuibul”) împotriva normelor biologice, sub influența reclamelor pentru produse de serie. Spațiul locuinței lor este constituit din produsele cele mai comune ale pieței de bunuri de larg consum occidentale. Ei înșiși, în cele mai intime dorințe, se trezesc a fi fost modelați, după reclamele de la radio și televiziune.

În spectacolul prezentat la Festivalul de teatru contemporan de la Brașov, regizorul Christian Maurer a utilizat doi actori tineri, proaspeți absolvenți ai Institutului, distribuție îndrăznească, dacă avem în vedere că rolurile sînt concepute, de autor, cam sărac — personajele utilizînd limbajul strict familiar, cotidian, fără interes, cit de cit intelectual. Așadar, tinerii actori Harriet Wolff (Marta) și Jochen Grumm (Kurt) au împlinit cu propria lor personalitate schițele rolurilor, acordînd acestora îndeajuns de multă viață pentru a capta interesul spectatorilor pentru această dramă specifică lumii capitaliste. Mai cu seamă ne-a impresionat naturalețea jocului Harrietei Wolff, care a ieșit, cu atît mai mult, în evidență cu cît mai crispat, mai nervos a fost jocul lui Jochen Grumm. Scenografia semnată de Maria Bodor ne arată o locuință ai cărei pereți sînt făcuți din panouri cu fotografii de mobilier, mărire la scară naturală, reproduse din cunoscutele cataloge comerciale tip Neckermann.

În avanscenă, gunolul rezidual (ambalaje de plastic) al societății de consum.

Constantin RADU-MARIA

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

● Simbătă, 11 aprilie a.c., la emisiunea de după-amiază a televiziunii, Tudor Vornicu a prezentat-o pe actrișa Sanda Toma, care a răspuns, cu multă inteligență și cu o fermecătoare modestie, întrebărilor iscusite ale cunoscutului reporter. ● Nu mult timp în urmă, la Teatrul din Kielcach (R. P. Polonă), a avut loc premiera mondială a piesei *Eclipsa* de dramaturgul bălămarean Mircea Marian, în regia tinărului Bogdan Berclu. ● La Teatrul popular din Lugoj a avut loc un sim-

pozion închinat sărbătoririi a 140 de ani de teatru de amatori la Lugoj. Cu acest prilej, a fost prezentată în premieră pe țară comedia *Un loc pe terasă* de Mihai Ispirescu. ● Noul director al Teatrului „Ion Creangă” este regizorul Emil Mandric. Îi dorim, la început de drum, înțelepciune, perseverență și răbdare. Din toată inima! ● Cludate lucruri se mai petrec prin unele teatre. Aflăm, de pildă, că la Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila, spectacolele cu plesile

Alibi de Ion Băleșu și Pămîntul, după orele 10 și 5 minute de Dan Plăeșu, au fost încredințate regizorului de film Alecu Croitoru, care semnează și... scenografia ambelor spectacole! ● De la o vreme, teatrele nu ne prea trimit fotografii ale spectacolelor lor. Doritori fiind să ilustrăm cronicile noastre și să popularizăm realizările colectivelor de teatru din țară, rugăm stăruitor pe cei în drept să ne trimită sau să la măsuri să ni se trimită mult rîvnite (de noi) fotografii. ●

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI”
DIN IAȘI

HOȚII DE VULTURI

de D. R. Popescu

Data premierei : 19 martie 1981.
Regia : CALIN FLORIAN. Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ STEGARU.

Distribuția : ADRIAN TUCA (George) ; PUIU VASILIU (Gavrilă) ; MIRCEA DASCALIUC (Ion) ; ION LAZU (Milițianul) ; VIRGILIU COSTIN (Florian) ; DESPINA MARCU (Fânica) ; CONSTANȚA LERCA (Mariana) ; DOINA DELEANU (Dora) ; LIANA MĂRGINEANU (Margareta) ; VIRGINIA RAICIU (Ilinea) ; PETRU CIUBOTARU (Costică) ; DIONISIE VITCU (Vasile) ; VALENTIN IONESCU (Vișan) ; IOAN CHELARU (Tucă).

D. R. Popescu este, de pe acum, autorul unei opere teatrale impunătoare, prin dimensiuni, și care, nu o dată, l-a de-
rutat pe criticii și pe spectatori, prin neașteptatele schimbări de ton și de registru. Vizibilă a fost însă, întotdeauna, voința de a se înscrie în actualitate, chiar dacă uneori dramaturgul a ales un drum ocolit, făcând apel la parabolă, ori potențînd drama prin utilizarea unor modalități ce țin de poetic sau de grotesc. E curios, dar, pînă la *Hoții de vulturi*, niciuna dintre plesile importante ale lui D. R. Popescu, nu a fost reprezentată pe scena Naționalului ieșean. Cînd evenimentul s-a produs, opțiunea repertorială a vizat un text în care primează viziunea realistă, dar din care nu lipsesc unele implicații simbolice. Ca și în alte cazuri, D. R. Popescu polemizează cu o anumită manieră de reprezentare a realului; el încearcă să înlăture o serie de clișee, să extirpe convenționalismul și idilicul din tratarea unei teme deloc comode (viața pe un mare șantier), să propună o tipologie umană autentică, ieșită din tiparele cunoscute. În bună parte, intențiile auto-

rului sînt duse la bun sfîrșit; plesa este, totuși, inegală, de parcă dramaturgul n-ar fi îndrăznit (deși, o știm prea bine, îndrăzneala nu-l lipsește) să fie consecvent pînă la capăt. De aici, unele stîngăcii în construcție și chiar (paradoxal pentru un autor care se vrea cît mai aproape de adevărul vieții) unele situații neverosimile. Drama familială a lui George, spre exemplu, cu complicațiile aduse de prietenia sa cu Florian și de istoria (supărător romanticoasă) a celor două fiice ale lor, ce par la început „interșanjabile”, nu m-a convins cîtuiși de puțin. Cîteva personaje — doctorița, milițianul. Vișan — sînt convenționale și își găsesc greu rostul și locul pe scenă. Să mai adăugăm și un final (ales, pare-se, din mai multe versiuni posibile, special pentru montarea de la Iași), care, dacă rezolvă cum nu se poate mai fericit (miraculos, chiar) situația conflictuală, e „lipit” artificial pe trupul piesei. Mai puțin inspirat tocmai în ceea ce privește — ca să folosim un clișeu didactic — „flurul principal” al acțiunii, D. R. Popescu redevine ...D. R. Popescu în cîteva scene de șantier, de un realism dur, impresionant, în modul în care înfățișează, cu mare finețe psihologică, degringolada lui George și în prezentarea trio-ului Fânica — Vasile — Costică, personaje care, dincolo de un anume pitoresc de (bun) efect, sînt de o credibilă și vibrantă umanitate, tocmai prin elanurile, generozitatea, micimile și chiar josnicile lor. Scritorul dovedește din nou, aici, o excepțională capacitate de investigare a naturii umane, contradictorii, oscilînd capricios între sublim și penibil, refuzînd să se lase dominată și îndiguită.

Spectacolul ieșean subliniază, în loc să le atenueze, inegalitățile piesei. Scenografia mizează pe ceea ce s-a numit „efectul de real”, pe acumularea detaliilor aparent nesemnificative, acumulare, totuși, hibridă, căci conduce la o imagine de ansamblu ce își pierde dorita forță percutantă; figurarea „cerului” este, poate, spectaculoasă, dar de un gust îndolelnic. Muncitorii de pe șantier poartă pufoalce croite „ca la carte”, dar care par scoase proaspăt din magazine, pentru că nu zărești pe ele nici cea mai vagă urmă de praf, noroi sau ulei; cît despre doctoriță, spectatorul poate trage concluzia că, deși lucrînd undeva în creierul munților, personajul se îmbracă direct de la Casa de modă din Capitală. În fine, între tablouri ni se oferă o muzică în genul celei din filmele lui Claude Lelouch. N-aș fi insistat asupra acestor „amănunte”, dacă

ele n-ar contrazice opțiunea realistă pe care o afișează direcția de scenă. Spectacolul își regăsește echilibrul și coerența (are chiar momente absolut remarcabile) în a doua jumătate a primei părți, pentru ca, în final, să redevină ezitant. Din distribuție se detașează, net, Despina Marcu, Dionisie Vitcu, Petru Ciubotaru și Ioan Chelaru. E vorba, e drept, de cele mai viabile figuri din galeria de personaje imaginată de autor, iar actorii se străduiesc — și reușesc într-un tot — să nu fie cu nimic mai prejos de ceea ce textul, generos, le oferea. Adrian Tuca se împacă mai bine cu ipostaza de „învin” a lui George. În rest — nimic deosebit, exceptând unele note de-a dreptul false, cum ar fi în cazul (altfel) promițătorului tânăr actor Mircea Dascaluic. Să nădăjduim că D. R. Popescu se va reîntîlni cu scena ieșeană, și, poate, printr-un text mai reprezentativ.

AI. CALINESCU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

ORDINATORUL

de Paul Everac

Data premierel: 16 aprilie 1981.
Regia : DOREL VIȘAN. Scenografia : T. TH. CIUPE.

Distribuția : DOREL VIȘAN (Marin Drușcă); MARIA MUNTEANU (Stana); ILEANA NEGRU (Sofica); TUDOREL FILIMON (Cornel Selezan); ION TUDORICĂ (Gheorghe Turcu); OCTAVIAN TEUCA (Fotograf).

În Prolog : STELA ADAMOVICI, VERA MĂRGINEANU, VIORICA MISCHILEA, MONICA MODREANU, MARIANA POPOVICI.

Preluând sensurile satirice din text, Dorel Vișan, în ipostază de regizor, și colaboratorul său apropiat, scenograful T. Th. Ciupe, polemizează cu o tendință gazetărească de poleire a realității, intenție pe

care o expune într-un prolog de concepție proprie, în care tânărul reporter, venit în documentare pentru un reportaj, își imaginează un foarte festivist material, bogat ornamentat etnografic, cu „fetele de la Căpîlna” ce dansează printr-o livadă cu meri și atîrnă cu grație fructele care lipsesc. Sensul polemic mărturisit în prolog se atenuează pe măsură ce spectacolul avansează în miezul subiectului. În interpretarea pătrunzătoare a aceluiași Dorel Vișan, personajul Marin Drușcă nu rămîne doar un instrument al satirei sociale, ci dobîndește independența unui autentic destin ; satira socială se transformă într-un studiu psihologic plin de adevăr. Deplasînd accentul de pe viclenia pragmatică, de pe șiretenia concesivă, îndelung exersată, a lui Marin Drușcă, precum și de pe lecția de realism pe care o pîimește binevoitorul reporter, prea grăbit să consenmeze suprafața neconflictuală a realității, pe nevoia, de dragoste, înfrîntă, a eroului, spectacolul clujean devine, spre final, o adevărată dramă psihologică. Integrate în evoluția personajului central, revelațiile și dezvăluirile dedesubturilor prosperității — vinovate și nu prea —, a familiei lui Marin Drușcă, își pierd funcția exemplificatoare, pentru a deveni argumente tulburătoare. Cu toate acestea, nu lipsesc din specta-

Dorel Vișan, regizor și protagonist



col elementele de comedie. Actor dotat cu un simț ascuțit al observației realiste, Dorel Vișan își „decorează” spectacolul cu numeroase incidente comice, de obicei detalii expresive de mediu și de caracter, nu fără a ceda unor gratuități umoristice. În rolul reporterului Cornel Selejan, partenerul de dialog al lui Marin Drucă, actorul Tudorel Filimon se mișcă ușor stinjenit, și câteva dintre efectele specifice tipulul comic grotesc și bufon cu care ne-a obișnuit (să nu uităm remarcabilul său **Ubu**) nu-și găsesc cel mai potrivit cadru de valorificare, în contextul realist pe care-l propune spectacolul. În rolul Stanei, Maria Munteanu acoperă minimul necesar unui portret, dar nu găsește caracteristicile ce fac savoarea personajului, lăsând impresia efortului actoricesc; de unde, și aerul nefiresc al reacțiilor sale. Precipitată, lipsită de o discretă și obligatorie candoare a vârstei, dacă nu chiar de o gravitate precoce care i-ar fi dat relief, Ileana Negru (Sofica), debutează precar pe scena clujeană. Ion Tudorică se manifestă excesiv în rolul episodic al învățătorului Turcu. Decorul, cu intuiții remarcabile și soluții comice ingenioase (alături de altele puerile), rămâne, totuși, inform, în amestecul său nestilizat de detalii realiste și elemente metaforice.

Mircea GHÎȚULESCU

TEATRUL DE STAT
DIN REȘIȚA

ANCHETĂ ASUPRA UNUI TÎNĂR CARE N-A FĂCUT NIMIC

de Adrian Dohotaru

La Festivalul de teatru contemporan de la Brașov, montarea teatrului reșitean cu piesa lui Adrian Dohotaru, *Anchetă asupra unui tânăr care n-a făcut nimic* (regia, Mihai Manolescu), nu a avut puterea de seducție pe care l-am fi dorit-o;

Data premierii : 12 martie 1981.

Regia : MIHAI MANOLESCU.

Scenografia : NIȚA MANOLESCU.

Distribuția : OVIDIU CRISTEA

(Tata) ; JULIANA DORU (Mama) ;

ANDREI PENIUC (Dan) ; ADRIANA TRANDAFIR (Dana) ;

GABRIELA CUCU (Adriana) ; VALENTIN IVANCIUC (Vadim) ;

GEORGE CUSTURĂ (Patriciu) ;

CONSTANȚA STOIA (Ioana, O vecină) ;

AUGUSTIN BRÎNZAS (Reporterul) ;

CRISTIAN IRIMIA (Secretarul de redacție) ;

TANȚA LACHE (Doamna Vasilescu) ;

VALENTIN IVANCIUC (Un bărbat aspru, Tehnicianul, Un responsabil) ;

ANDREI PENIUC (Laborantul, Colegul) ;

FLORENTINA DINESCU (O vecină drastică) ;

CRISTINA MOLDOVAN (O vecină precaută).

cu atât mai mult cu cât o trupă tinărară, condusă de un regizor tinăr, ne-ar fi putut face expresivă căutarea dramatică a sensului vieții, pe care o trăiește un tinăr din zilele noastre, și pe care generosul text al lui Adrian Dohotaru ne-o redă, cu atîta acuitate a observației reportericești, și cu căldura inimii celui ce se simte solidar, pînă la fraternitate, cu eroul. Spectacolul a suferit de oarecare lincezeală. Actorii au aflișat o detașare față de personaje care nu e cerută de text; ca atare, bănuim că această lipsă de retrăire a ethosului personajelor se datorează, atunci cînd nu poate fi vorba de o insuficientă stăpînire a mijloacelor artei lor, unei indifferențe față de caz, poate și unui refuz de a-l înțelege. Regizorul Mihai Manolescu a încercat formula scenică a relației (dialogului chiar) cu sala, care ne-a părut cu atât mai riscată cu cît actorii nu au fost în stare să credeze nici măcar iluzia în scenă.

Un spectacol, din păcate, ratat, dintr-o neînțelegere, din partea actorilor, a dorințelor regiei, dar și din neputința acesteia de a le fi formulat, cu mai multă claritate, sensurile și semnele a ceea ce trebuiau să exprime.

Din distribuție (numeroasă, totuși), să notăm doar jocul natural al Gabrielei Cucu în Adriana, și, oricît ar părea de ciudat, cel al lui Cristian Irimia (Secretarul de redacție), ale cărui izbucniri furioase au părut stridente, și chiar violente, în atmosfera călduț-stătut pe care o degaja spectacolul.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

— secția română

OEDIP SALVAT

de Radu Stanca

Data premierei : 26 martie 1981.

Regia și scenografia : IULIAN

VIȘA. Muzica : DOREL FRĂȚILĂ.

Distribuția : RADU BASARAB

(Oedip) ; ANCA NECULCE-MAXI-

MILIAN (Antigona) ; VIRGIL

FLONDA (Eumet) ; ION BULEAN-

DRĂ (Oracolul) ; BENEDICT DU-

MITRESCU (Clovnul) ; EUGENIA

DIMITRIU-BARCAN, DANA LĂ-

ZĂRESCU-POPA, EMILIA PORO-

JAN, PAUL MOCANU, SORIN

COLDEA, UDO DÜRR (Corul).



Radu Basarab și Anca Neculce-Maximilian

Ideea de teatru poetic, atât de scumpă poetului și omului de teatru Radu Stanca, teoriile sale cu privire la resuscitarea tragediei antice, dezideratul tragicului-valoare constitutivă a teatrului contemporan sînt ilustrate cum nu se poate mai bine de piesa *Oedip salvat*. Sfidarea adusă de Oedip — „fugar fără odihnă”, „proscris al cerului” — unor zei neîndurători, lipsiți de simțul dreptății, înseamnă, de fapt, triumful omului curajos și lucid asupra forțelor oarbe, ostile lui. Această idee o găsim exprimată cit se poate de clar în spectacolul Teatrului de Stat din Sibiu. Textul — despovărat de orice urmă de retorică — este rostit simplu, dar cu forța tragicului și frumusețea poeziei. Regizorul Iulian Vișa ne propune, febril, imaginativ, cu metafore construite foarte teatral, un Oedip (interpret, Radu Basarab) cioplit în granit, aspru și neîndurător cu sine, puternic, mîndru, superb în îndărătnicia sa — avînd acea noblete pe care Radu Stanca o pretindea eroului tragic. Un naufragiat ce refuză să se lase călăuzit de aștri înșelători și potrivnici. Ruga sa, rostită din virful buzelor, va avea răceala trufiei și, în genunchi, nu e mai supus zeilor decît atunci cînd, în picioare, cu fruntea sus, li se împotrivește, fulgerînd cu mînia sa cerul. Antigona, interpretată cu o sensibilitate aparte de Anca Neculce-Maximilian, ne apare ca o eroină tragică modernă, de o forță tulburătoare. Virgil Flonda joacă cu o mare sinceritate amestecul de nedumeriri și nehotărîri ale lui Eumet — „dormicul de fericire” —, pe care l-a creionat ca pe un tînr în același timp naiv și bănuitor, plin de speranță și deznădăjduit.

Înfășurat într-o mantie uriașă, de un alb strălucitor, Oracolul intruchipat de Ion Buleandră are aroganța puterii absolute, al cărei mesager plenipotențiar este, și ironia perfidă a inchizitorului.

Regizorul Iulian Vișa a colaborat exemplar cu scenograful (debutant) Iulian Vișa. Acesta din urmă a schițat spațiul ideal de joc pentru mișcarea actorilor, desenată cu fantezie de cel dintîi. În stînga scenei, ca într-un peisaj suprarealist, zac haotic, sugerînd că, nu de mult, acolo s-a consumat o dramă, cîteva obiecte (două scaune răsturnate, o pendulă stricată, un manechin). Din această grămadă de lucruri răvășite, un clovn (personaj mut, introdus de regizor, și interpretat, cu harul pantomimei, de actorul Benedict Dumitrescu) va scoate, într-un prolog la față de cortină, capul înșingurat al unei femei. Scenă pe care un cor (introdus de asemenea de regizor, și avînd funcții multiple) o va comenta într-un izbutit preludiu fără cuvinte al dramei, sugerînd „preistoria” ei. În centrul scenei, două scări de lemn, ce coboară de undeva din înaltul cerului: două cărări spre culme. Aici, în acest spațiu de joc, îngustat, din timp în timp, de două cortine din folii de plastic, transparente sau opace, după cum va fi cazul, asistăm la zbaterea continuă a personajelor, prinse ca într-o capcană, la dialogul răscolitor, în care tragicul capătă dimensiuni ample, la înclăștarea dintre un pămîntean, iubitor de oameni, și un zeu încremenit și rece, sub înfățișarea unei caricaturale statuii a libertății, ce domină, distantă, scena sau — animată brusc — salută spectatorii.

Ilie RUSU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

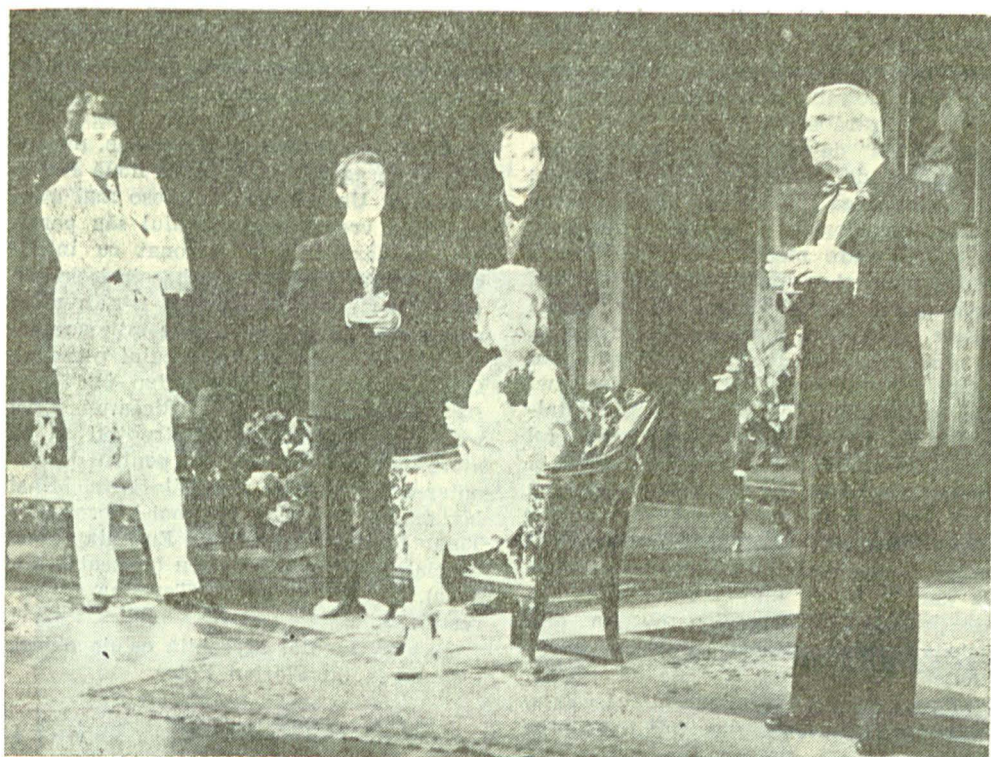
FILUMENA MARTURANO

de Eduardo de Filippo

Scrisă în 1946 și foarte curînd jucată, cu succes răsunător (de Maria Filotti și Iancovescu, dacă nu mă înșel), în Bucureștii acelor ani care numărau, după mențiunea lui Ioan Massoff, 27 de teatre, *Filumena...*, lui Eduardo de Filippo, ne apare astăzi ca păstrîndu-și valoarea pe care i-o pot conferi interpreții ei. O copilă indigentă (o, cîte suspine nu va fi stîrnit

amănunțita descriere a mizeroasei locuințe familiale, acum 35 de ani — dar sînt, oare, numai 35, ori a trecut de atunci o sută de ani ?), căderea ei în mocirlă (o, cîte lacrimi nu va fi stors, tot atunci, momentul, din lunga-i confesiune, în care Filumena ajunge în lupanar !), apoi relativă reușită în viață a acestei persoane care „s-a retras” (nu numai „gazetăria duce la orice, cu condiția să te retragi la timp”), și trăiește, nu-l așa, de 25 de ani, maritalmente cu Domenico, unul dintre stilpii societății burgheze napolitane, în a cărui casă e stăpînă pe cît de temută, pe atîta, totuși, de precară. Pentru a înălătura acest neajuns, ea inscensează o enormă escrocherie, în urma căreia devine soție legitimă a zisului Domenico (ne întrebăm cum va fi oficiat preotul cununia fără a vedea întîi actul de căsătorie civilă ; noi știm, de la noi, că, precum ne povestește G. Sion, în cazul căsătoriei morganatice a faimoasei „con-

Regia a optat pentru delicatețe și lirism...



Data premierei : 8 aprilie 1981.

**Regia : ANCA OVANEZ-DOROS-
SENCO. Scenografia : GEORGE DO-
ROȘENCO. Traducerea : FLORIAN
POTRA.**

**Distribuția : MARCELA RUSU
(Filumena Marturano) ; RADU BE-
LIGAN (Domenico Soriano) ; MI-
HAI FOTINO, MATEI GHEOR-
GHU (Alfredo Amoroso) ; TINA
IONESCU (Rosalia Solimene) ; CE-
ZARA DAFINESCU (Diana) ; EU-
GENIA MACI (Lucia) ; MIHAI NI-
CULESCU (Umberto) ; RĂDUCU
IȚCUȘ (Riccardo) ; MIHAI MĂLAI-
MARE (Michele) ; GHEORGHE
CRISTESCU (Avocatul Nocella) ;
CRISTINA BUGEANU (Teresina) ;
EUGEN CRISTEA, BOGDAN STA-
NOEVICI (Un garçon).**

tese" Dash cu Grigore Sturza Beizadea, acesta a trebuit să-l amenințe cu pistolul pe bietul preot de pe moșia lui, spre a-l sili să officieze fără „peci" ceremonia nupțială — dar, mă rog, o fi altfel în dreptul italian) ; „învierea" muribundeii, cu tot cortegiul de arlechinade ce-l însoțește, nelipsind nici izgonirea tinerel ibovnice de gradul doi ; indignarea lui Domenico, căruia nu-i va fi greu să anuleze acest contract, încheiat în urma unor manevre dolosive ; învinuirile privind viața lui destrăbălată, într-un cămin unde „fata veselă" de odinioară a fost zina casei, model de fidelitate și de virtute ; iată înlănțuirea faptelor de viață a căror ordine cronologică e savant amestecată de autor, mare meșter în valorificarea contrastului și a paradoxului, iată, zic, unde ajung lucrurile, pînă către prima cădere de cortină, cînd, practic, comedia, în orice caz comedia mai mult sau mai puțin bufă, ia sfîrșit, spre a face loc unei alte modalități, de factură sentimental-filozofică. Filumena își mărturisește lui Domenico că are, din vremea activității ei combatante, trei copii, firește toți cu „tată necunoscut", trei băieți acum mari : unul e student, al doilea, negustor, al treilea, meseriaș. Ei bine, unul dintre aceștia e al lui ; care anume, ea știe precis, dar Domenico nu va afla niciodată. Dacă, zădărit cum e în sentimentele lui paterne, dorește să refacă, de rîndul acesta real și legal, căsătoria, n-are decît să-i adopte pe toți trei : pre-cum copiii lui Nathan Înțeleptul, care

n-au aflat nici pînă astăzi care dintr-înșii deține singurul și veritabilul inel al dreptei credințe, toți trei copii lui Domenico își vor revendica, și vor primi la rîndul lor, cu egală îndrituire, egala dragoste a unui tată drept, bun și nepărtinitor. Cortina se lasă încet, în timp ce luminile se sting treptat.

Reluînd, astăzi, acest text cam prăfuit (și am mai remarcat, mi se pare, o dată, că, *Antigona* pare astăzi mai puțin prăfuită decît, bunăoară, *Intrîgă și iubire*), Anca Ovanetz-Doroșenco a dat, firește, cezarului ce e al cezarului, neevitînd, în ceea ce am numit prima parte a plesei, valorificarea valențelor ei comice, dar a optat, și aceasta e impresia generală cu care pleacă din sală spectatorul, pentru latura lui de delicatețe și lirism. Dulce opțiune, dulce activitate de regizor, cînd ai a lucra cu o echipă, ca aceea a acestui spectacol. Reîntîlnirea, după o atît de îndelungată absență, cu vocea frumos timbrată a Marcellei Rusu (Filumena), cu cuceritoarea ei prezență scenică, cu naturalețea ei de a trece, de la scene de adevărată Xantipă, la suavitatea unei iubiri peste care razele de amurg aruncă umbre mereu mai piezișe, a fost o aleasă bucurie a acestui, aproape, sfîrșit de staglune. Un partener pe care și l-ar dori mulți actori de roluri titulare, măcar pentru forța (vezi, în special, scena „anchetei" asupra talentului muzical al copiilor) cu care știe a-și stăpîni forța dramatică („nu vreau să vrea să iasă") e fără îndoială Radu Beligan, un Domenico descoperîndu-și, în înfruntarea cu Filumena, nu numai un prag de viață, dar o nouă finalitate a ei. Un Alfredo Amoroso mai atîns de ocară vremii decît vechiul său partener de sarabande a creionat cu inteligență Mihai Fotino. „Scoaba aia leșînată" (Diana), Cezara Dafinescu, n-a avut a recurge, în acest rol, la alte mijloace artistice decît cele ale farmecului personal. Cei trei copii au fost Mihai Niculescu (Umberto), Răducu Ițcuș (Riccardo) și, cel mai puțin „napolitan" dintre toți și, ca atare, cel mai convingător pentru dezorientarea lor față de mutațiile ivite, Mihai Mălaimare (Michele). Au mai interpretat : Tina Ionescu (Rosalia), Eugenia Maci (Lucia), Gheorghe Cristescu (Avocatul Nocella), Cristina Bugeanu (Teresina, croito-reasă).

Curată, fluentă, agreabilă ca de obicei, traducerea lui Florian Potra.

Radu ALBALA

EXAMENUL

de Jan Pawel Gawlik

Jan Pawel Gawlik încearcă să oglindească un conflict dintr-o lume mai puțin cercetată de dramaturgi, aceea a școlii, a pedagogilor. E un merit, acesta, al autorului polonez, de a pune în lumina conștiinței publice tocmai pe oamenii care lucrează la formarea ei, în complexul proces de instruire și educație, profesorii.

Ni se arată servilismul unui director de liceu și al unui funcționar de la secția de învățămînt, neprincipialitatea lor, împinsă pînă la abjecție, ni se arată culpabilitatea unor profesori ce caută soluții de compromis, cumpărînd o liniște falsă; ni se arată o argumentare filistin-intelectuală a unui profesor de istorie care nu acceptă intransigența și puritatea principiilor; dar ni se arată și puterea de a rezista a pedagogului convins de misiunea sa, în fața tuturor încercărilor de a minimaliza adevărul sau de a-l escamota, de a-l falsifica, în fața amenințărilor, veninului tuturor celor ce au abdicat de la rangul demnității și cinstei.

Nu eleva Maria Malawska, fiica primului secretar al comitetului de partid local, ci tinăra profesoară Krystyna Chlebowska, eroina piesei, dă, în fața consiliului profesoral, un examen; e un examen de conștiință, de practică a eticii profesionale. Examenul îl dau și colegii

Data premierei: 22 februarie 1981.

Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: PUIU ANTEMIR.

Distribuția: PAULA IONESCU (Krystyna Chlebowska); CONSTANȚA COMĂNOIU (Stefa Zmankova); ANDREI RALEA (Marein Zwariez); NICOLAE C. NICOLAE (Directorul Mazur); GETTA GRAPĂ (Marta Puzynska); ZOE MARIA ALBANI (Henrika Berdyszak); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Adam Chmura); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Irena Lewandowska); MAYA INDRIEȘ (Zluta Ekermanova); MELANIA NICULESCU, COCA BLOOS (Solecka); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Lawenda); LUMINIȚA BLĂNARU (Maria Malawska); GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Pastrag); ION JUGUREANU (Malawski); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (Portarul); C. VOINEA-DELAST (Inspectorul).

ei de breaslă. E un examen de conștiință și pentru secretarul de partid, surprins a nu-și cunoaște prea bine propria-i fiică, acaparat fiind de problemele muncii. Un examen dăm și noi, spectatorii, ca persoane morale.

Pe această latură a procesului etic a „pedalat” regizorul Eugen Mercus, în spectacolul său. E un proces care parcurge toate etapele: de la cel de intenție, pînă la limpezirea conștiințelor, la degajarea adevărului din plasa tuturor minciunilor conviente sau de conveniență. A-



**În prim-plan,
Mihai
Bălaș-Jujucă
și
Paula Ionescu,
protagonista
spectacolului**

ceste etape au fost parcurse fără întreruperi de ritm; spectacolul crește tensional până la a atinge limitele unor stări nevrotice (în scenă), până la a crea reacții de empatie (în spectatori), de teamă, de grijă pentru puterea de rezistență a eroinei. Prin rigoarea caracterului și principialitate, Krystyna Chlebowska este o eroină a cărei existență ar căpăta accente tragice, și, dacă rămânem la nivelul dramaticului, asta se întâmplă pentru că ea găsește un sprijin moral în însuși primul secretar al Comitetului de partid local.

A interpretat-o cu patos reținut, cu sobrietate, am spune, Paula Ionescu, o actriță care, de la spectacol la spectacol, și-a cizelat mijloacele de expresie, cenzurându-și vehemența (dat psihologic) care da culoare rolurilor sale, dar nu forță. Ea a știut, aici, să ne rodea, fără scăderi, tăria de caracter a eroinei, dramatismul suferinței ei tăcute, demnitatea celei ce nu se pleacă sub loviturile pe care i le dau, pe rind, tovarășii ei de muncă.

În rolul directorului Mazur, Nicolae C. Nicolae a subliniat firea abjectă a personajului, jucind cu nerv, schimbând cu repeziciune măștile ipocriziei, cu o bogăție de gestică relevantă pentru dezgolirea sa sufletească, uneori poate excesivă, dar niciodată inadecvată. Din distribuție (numeroasă — e vorba de un consiliu profesoral întrunit să acorde calificative de trecere elevilor), să mai amintim pe Ștefan Alexandrescu, masiv și insinuant, pe Flavius Constantinescu, un profesor senil (compoziția sa caricat-grotescă contrastează, însă, cu creațiile mult mai realiste ale celorlalți actori), pe Zoe Maria Albani, o elegantă doamnă foarte curioasă, pe Andrei Ralea, într-un rol de lichea simpatică, pe Getta Grapă, ca întotdeauna, o prezență scenică notabilă chiar într-un rol sărac, pe George M. Gridănușu, împingând spre caricatură megalomania unui inspector școlar local, și pe Luminița Blănaru — eleva Maria Malawska, pretextul acestei drame — provocator insolentă, dar și timorată de un examen care se prelungește dincolo de puterea ei de rezistență, ascunsă sub o ironie ieftin-juvenilă. Secretarul de partid este sobru, manierat, elegant, în interpretarea lui Ion Jugureanu.

Scenele se desfășoară într-o cancelarie cu pereți lambrisați, la o masă lungă, verde, solidă, de consiliu profesoral. Ideea scenografică e a lui Puiu Antemir.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU
— secția germană

FAUST

de Goethe

Data premierei: 25 martie 1981.

Regia: GHEORGHE MILETINEANU. Scenografia: MARIA BODOR. Muzica: MICHAEL GEWÖLB.

Distribuția: HANS POMARIUS (Faust, Poetul dramatic); CHRISTIAN MAURER (Mefisto, Actorul); DAG WESTER (Faust tânăr); DAGMAR GÜNTHER (Margareta); ROSEMARIE MÜLLER (Marta, Un inger, O servitoare, O țărăncă, O vrăjitoare); KURT CONRADT (Wagner); WOLFGANG ERNST (Directorul, Dumnezeu, Bettler, Siebel, O vrăjitoare, Proktofantasmist); JOCHEN GRUMM (Valentin, Un arhanghel, Un inger, O călă, Un tirgoveț, Un soldat, Un țaran, Un spirit rău, Frosch). În alte roluri: HEINRICH MILDNER, HANNES HÜCHSMANN, GEORG METZENRATH, LUISE PELGER, KARIN FRONIUS, HARIET WOLFF, CORINA WOLFF, WERNER JAI-NEK, VALENTIN MARTINOW.

În urmă cu douăzeci de ani, secția germană, a Teatrului de Stat din Sibiu, pune în scenă *Faust*. De atunci, nici o altă scenă de la noi nu s-a mai încumetat să se apropie de această capodoperă a lui Goethe. Fără a mai vorbi, că amintirea ultimei inscenări a lui *Faust* la Teatrul Național din București, se pierde în negura vremii. La mijlocul acestei stagiuni, actorii de la aceeași secție a teatrului sibian ne oferă plăcuta surpriză de a inscrie pe afiș un nou *Faust*. Așadar, se cuvine, înainte de toate, să salutăm acest spectacol ca pe un eveniment, ca pe un act de curaj; o izbândă — chiar modestă — e de preferat lipsei de inițiativă și tăcerii.

Un regizor laborios și analitic, Gheorghe Miletineanu, cu o mină de actori (unii dintre ei, fără o experiență scenică prea mare), având la dispoziție o scenă de dimensiuni reduse — nu dintre cele mai dotate din punct de vedere tehnic —, ne oferă o lectură cursivă, limpede a textului, într-un spirit contemporan, cu o a-nume detașare, aproape brechtiană. Atenț însă ca dezbateră filozofică, propusă de acest mare poem dramatic, să nu piardă



Hans Pomarius (Faust) și Kurt Conradt (Wagner)



**Christian Maurer
(Mefisto)**

din gravitate și profunzime, regizorul luminează, din punctul de vedere al omului de teatru de azi, ceea ce este sublim în efortul minții omenesti de a cuprinde, cunoaște și înțelege tainele universului, sensul existenței, ca și năzuința omului, la fel de sublimă, spre creație. Situațiile dramatice, fără a fi golite de încărcătura lor simbolică, nu ne apar ca niște abstracțiuni puse în slujba unei demonstrații, sint vil, captivante, au culoare și sevă.

Decorul (Maria Bodor) e sobru, auster (două podiumuri și două sau trei panouri din lemn lăcuit, cu câteva deschideri, mobilier și recuzită sărace, fără nici un element arhitectonic); tablourile se înălțau cu precizie și spectacolul are ritm și nerv.

Regizorul a încredințat rolul lui Faust la doi interpreți. Hans Pomarius interpretează pe Faust-rob al „chinurilor minții”, cu zbuciumul și amărăciunea înțelegerii limitelor cunoașterii omenesti, care-și simte dureros neputința și nimicnicia, gata să-și pună capăt zilelor. Actorul rostește cu patos lungul monolog inițial și trăiește cu convingere primele experiențe, după pactul cu Mefisto. Cel de-al doilea Faust (Dag Wester), aduce cu el avântul și candoarea tinereții, frumusețea fizică, și pare să descopere cu uimire viața de dincolo de pereții camerei sale de lucru, departe de tomurile prăfuite ale cărțurii, de retortele și alambicurile alchimistului. Sensibil la tentațiile la care e supus, lucid în rătăcirile sale, păstrează nobilele aspirații ale primului Faust, care pare să-l scruteze în permanență conștiința, privindu-i chipul așa cum s-ar privi într-o oglindă. (Amindoi interpreții rămân împreună multă vreme în scenă și-și împart, uneori, replicile, ca și tăcerile, ceea ce generează însă și unele momente de stînjeneală). Departe de imaginea tradi-

țională, Mefisto (Christian Maurer) e un „diavol de salon”, înmănușat, pomădat și manierat, cu afectarea unui dandy care se înclină cu grație de balerin, și surizător, face reverențe. El îi va conduce ca un cicerone inteligent, stilat și afabil pe cei doi Faust pe străzile orașului, în pivnița lui Auerbach, în pădure și peșteră, va intermedia idila cu Margareta (interpretată cu oarecare răceală de Dagmar Günther), îi va face să pătrundă în lumea mirifică a nopții valpurgice, în care domnește o atmosferă de lascivitate, de „dolce vita” felliniană.

Actorii evoluează în costume moderne. Dar un Faust, atât de rar prezent pe scenă, jucat astfel, poate fi, cred, derutant pentru spectatorii mai puțin avizați, care vin „pentru prima oară în contact cu această operă. Soluția găsită de regizor pentru a transpune scenic intervențiile forțelor supranaturale (ce ar fi trebuit privite ca niște convenții) ni s-a părut, în câteva rinduri, nu destul de subtilă. În prologul în cer, Dumnezeu — un mic satrap jovial și adulat de mulțime — e însoțit de arhangheli-„gorile”, în balonzaide cu gulerele ridicate; în „bucătăria vrăjitoarelor”, cazanele cu fieruri miraculoase sînt înlocuite cu birourile unui oficiu de stare civilă, cu mașină de scris, secretară și tot dichisul... Se realizează o linie parodică neașteptată și inadecvată.

Nu putem încheia aceste câteva scurte considerații fără a sublinia efortul deosebit al celorlalți actori, dintre care cităm pe Rosemarie Müller, Kurt Conradt, Wolfgang Ernst, Jochen Grumm ș.a., care au avut de interpretat, uneori, pînă la opt, nouă, și chiar zece personaje diferite, lăsînd impresia unui lăudabil spirit de echipă.

Ilie RUSU

HENRIC AL IV-LEA

de Luigi Pirandello

Data premierei : 8 martie 1981.

Regia : COSTIN MARINESCU.

Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : ION ROXIN (Henric al IV-lea); ILEANA ZĂRNEȘCU (Matilde Spina); NINA ZĂINESCU (Frida); SORIN ZAVULOVICI (Carlo di Nolli); DUMITRU DRĂGAN (Tito Belcredi); CONSTANTIN STAVRIL (Dionisio Genoni); ZEPHY ALȘEC, PETRE TANASIEVICI (Adalbert); FLORIN PRETORIAN (Landolfo); NICOLAE TUȚĂ (Arialdo); PETRE DINULIU (Ordulfo); PETRE DUMITRESCU (Bertoldo).

Nu încapă nici o îndoială, că *Henric al IV-lea* reprezintă unul dintre momentele cele mai fascinante ale dramaturgiei pirandelliene; afirmând acest lucru, mă gîndesc, mai ales, la acea parte a operei autorului, în care predomină temele dedublării personalității, îngemănării dintre iluzie și realitate, conversiunilor reciproce dintre artă și viață. O zonă a ambiguității, extrem de fertilă teatral, incitantă în cel mai înalt grad pentru fanteziile creatoare. Piesa a interesat, de-a lungul celor aproape șase decenii care au trecut de la premiera ei mondială (1922), regizori proeminenți ai scenei românești; iar rolul titular a fost una dintre pietrele de

temele ale piedestalului câtorva răsunătoare nume ale scenei, din perioada interbelică : Victor Ion Popa, Soare Z. Soare, Ion Aurel Maican — regizori, Aristide Demetriade, Ion Tilvan, Ion Iancovescu — interpreți.

Costin Marinescu tranșează ferm dilema presupusei nebunii care marchează destinul acestui Henric care, în spectacol, nu și în declarațiile programatice ale regizorului, nu este cituși de puțin nebun; mai precis, nu *mai* este nebun. Dimpotrivă; Ion Roxin înfățișează un om de o luciditate extremă, a cărui mască reprezintă, implicit, o critică necruțătoare a societății și un refuz obstinat (dar nu mai puțin rațional!) de a-i accepta acesteia argumentele și judecățile de valoare. Recitindu-l atent pe Pirandello, nu poți să nu fii într-un total acord, „de plano”, cu interpretarea regizorului. Căci este clar, din litera exactă a textului, că Henric a ieșit din stratul de întuneric în care accidentul de echitație îl ținutise timp de doisprezece ani, că reclusiunea din ultimii ani este rezultatul unei opțiuni determinate de analiza realistă a lumii înconjurătoare, a degradării ei morale. Ultimul gest al lui Henric echivalează cu sacrificiul suprem; îngăduindu-și un act de revoltă (uciderea lui Belcredi), Henric își asumă în mod deliberat condiția supliciuului fără speranță... Va juca la nesfârșit, pînă la moarte, rolul nebulului, dar își va fi recîștigat, la fel de definitiv și de irecuzabil, demnitatea. Un act de eroism sinucigaș, echivalînd cu o eliberare.

Spectacolul însă nu se desfășoară unitar, pe măsura concepției de ansamblu. Singurul care o susține consecvent, cu pondere și cu sensibilitate, este interpretul rolului principal, Ion Roxin. În alternanța celor două fațete ale personajului său („noapte” și „zi”), există o esență comună, care-l face recognoscibil (și unitar,



**În centrul
imaginii,
Ion Roxin**

în ultimă instanță), dincolo de antagonicele manifestări ale existenței sale. Sinteză care nu reușește pe deplin celorlalți actori, nu neapărat din vina lor. Ei joacă, între granițe de netrecut, „rolul” și „realitatea”, lipsind personajele de mister, de șansa dubiului...

Cred că nu numai actorii poartă răspunderea acestor discontinuități. Costin Marinescu a compus — cu aplicație, cu talent — nenumărate momente de autentică teatralitate, în sine reușite dar, în lipsa unui liant trainic, întregul pare o construcție amenințată de dislocări neprevăzute. Scenele parodice urmează celor în cheie realistă, cele studiat simbolice, altora, care propun o relație directă, causală, pasaje scenice, imaginate ca un comentariu pe marginea textului (finalul,

de pildă), alternează cu supralicitări ale replicilor, în maniera „Kammerspiel” etc., etc.

Mi se pare că, în această mizanscenă, după ce i-a deslușit sensurile fundamentale, Costin Marinescu a fost obsedat de a-și demonstra capacitățile de teatralizare (pe care nimeni nu i le contestă), în dauna adevărului acestora la „regulile jocului” impuse de text. În acest sens, *Henric al IV-lea* poate fi considerat un spectacol experimental, de studio. Altfel, montarea rămâne o propunere interesantă (perfectibilă), pentru o scenă „mare”. Are, printre altele, și avantajul unui decor inspirat, semnat de Mihai Mădescu, decor care se pretează la orice amplasament teatral.

Dinu KIVU

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

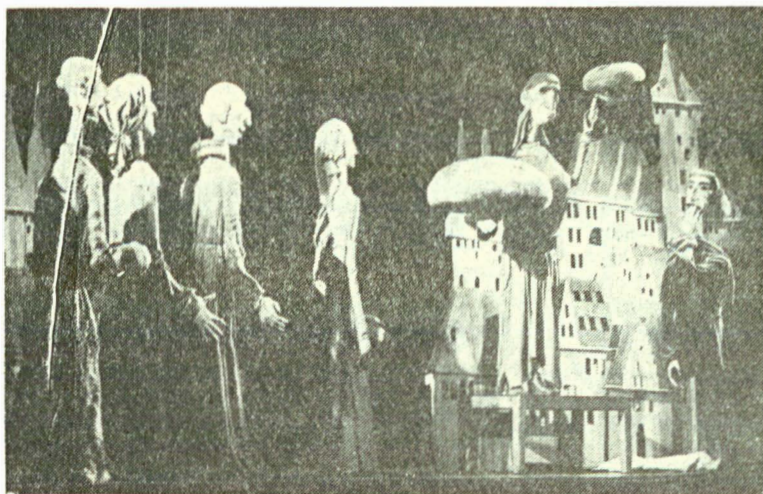
LEGENDA CÎNTĂREȚULUI de Vladimir Simon

Diversele variante ale legendei, care circulă fie ca povestire (o versiune există și în culegerile Fraților Grimm), fie sub forma baladei (cunoaștem una și în Transilvania) au cam aceeași temă: aceea a cîntărețului-vrăjitor, care reușește, cu ajutorul flulerului fermecat, să salveze ora-

șul Hameln, de invazia pustiitoare a șobolanilor. În unele variante, cîntărețul este diavolul însuși, în altele, un artist desăvîrșit, a cărui muzică farmecă orice ființă.

În adaptarea scenică pe care o realizează pentru teatrul de păpuși, Vladimir Simon nu se oprește la un singur izvor, ci, rețopind diverse variante, dă la iveală, o versiune proprie, care păstrează datele de bază ale legendei, îmbogățite însă cu noi acțiuni și cu o tipologie diferențiată. Astfel, celor care conduc orașul, de la Primar și pînă la Străjer — roși de ambiții și măcinați de cupiditate, de avarii și necinste —, li se asociază metafora rozătoarelor, care distrug tot ce le iese în cale; singurii cu adevărat puri

**Decoruri
și marionete
create de
Mihai
Mădescu**



rămîn copii, nevinovați și încrezători. S-ar putea reproșa acestei alcătuirii dramatice lipsa adresei precise; e greu de spus dacă piesa se adresează copiilor sau adulților, prima parte, mai unitară, este oarecum liniară, iar cea de-a doua, realizată într-un montaj mai nervos, îndreaptă brusc acțiunea spre un deznodământ nu îndejuns de clar. Trebuie să recunoaștem însă că textul oferă posibilitatea — pe care regizoarea Irina Niculescu o folosește cu prisosință — de a crea un spectacol unitar ca expresie artistică, consecvent în integrarea mijloacelor într-o viziune originală. Spectacolul are o anume gravitate. Regizoarea nu preia soluții uzate și reușește să confirme promisiunile primelor ei spectacole. O ajută decorurile și marionetele expresive create de scenograful Mihai Mădescu (cărora li se adaugă execuția sculpturii de către Iulius Șuteu), muzica inspirată a lui Vasile Șirli, care susține fără ostentație atmosfera și ritmul.

Colectivul de interpreți, din care fac parte minuitori cu experiență și începători, apare sudat, omogen. În *Primar*, Sara Dan (voce, Petre Lupu) dezvăluie pofta nesățioasă a acumulării, în nuanțe și tonuri sugestive; în *Brutar*, Liviu Berchei (voce, Valeriu Simion) creionează viguros un geniu al răului. Caracterul mai complex al Cerșetorului este întruchipat prin păpușa minuită de Paul Ionescu (voce, Ion Caramitru), iar Cîntărețul, cînd demn, cînd aprig justițiar, își modelează scenic grațioasa siluetă prin minuitorul Gruia Mihai Sandu (voce, Radu Vaida). Prezențe, util integrate în spectacol, ne oferă Valentina Roman — voce, Candid Stoica (Timplarul), Ioana Alecu Stoica — voce, Florin Tănase (Străjerul), Florentina Tănase — voce, Ana Vlădescu (Femeia), Rodica Dobre, Valentina Tomescu, Claudia Georgescu și Laura Ionescu (copiii), ca și ceilalți interpreți.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL AMATORILOR

CASA DE CULTURĂ
A SINDICATELOR
DIN PITEȘTI

PARADIS DE OCAZIE

de Tudor Popescu

În cele câteva stagiuni care au trecut de la premieră, *Paradis de ocazie* s-a dovedit a fi una dintre producțiile cele mai „prizate” — de spectatori, dar și de interpreți — din aria comediei românești contemporane.

Nu e de mirare, așadar, că și artiștii amatori de la Casa de cultură din Pitești au avut cuvîntul lor aparte de spus, în completarea bibliografiei scenice a acestor piese. Desigur, varianta lor era imperfectă (dar ce variantă, din moment ce e variantă, poate fi perfectă ?); se înțelege, de asemenea, că nu actele de bravură actoricească au dat dominantă reprezentăției. Probabil că s-ar mai putea formula și alte obiecții (ritmul cam dezlinat al primei părți, de pildă, care anula multe dintre poantele textului). Totuși, a existat nota de originalitate caracteristică reprezentărilor comediei. Ea se datorează, în egală măsură, bunelor intuiții ale re-

gizorului Valentin Dobrin, animatorul formației, și disponibilităților incontestabile ale cîtorva interpreți. Astfel, Valentin Dobrin a simțit perfect virtualul impact comic al travestiului (procedeu clasic, dar cit de des folosit anapoda), distribuind în rolul „Tovarăsa Frîncu” pe Cornel Lamba, actor cu vervă, fără nici o ezitare în relația cu publicul. Regia a imaginat un personaj mut, cu treceri periodice prin scenă — „femeia de serviciu, cu aspiratorul” (Doina Tăulescu) — comentariu declarat ironic asupra „fantasmagorismului” ariviștilor principali, care rivnesc la perpetuarea acestui „paradis de ocazie”. Sînt de notat și interpretările celor doi „pozitivi” — Mariana Barbu (Mioara) și Mihai Cîrlig (Răducu) —, cu ceritoare prin firească; după cum este de notat și finalul spectacolului — frenetic, acuzator, sarcastic —, care restabilește temperatura satirei.

Ar fi nedrept să nu-l amintim și pe ceilalți interpreți, care au contribuit — pe măsura talentului lor, dar cu nedezmănită generozitate — la reușita celor mai bune secvențe din acest spectacol. Ei sînt: Alexandru Baltă (Nacu), Mariana Tănăsescu (Florentina), Miron Tomescu (Vic), Nicolae Bodi (Lică), George Cortea (Stănel), Traian Popescu (Dudecel).

Un spectacol cald, cu multe soluții izbutite, cu siguranță perfectibil.

Dinu KIVU