

CRONICA DRAMATICA

... Cu cele peste 20 de titluri care urmează, reprezentând cele mai importante spectacole ale ultimelor săptămîni, încheiem „cronica dramatică” a anului teatral '80 — '81. Ca și luna precedentă, dominată de afișul dramaturgiei originale, iunie a continuat să producă, într-un ritm mai intens, montări noi, incluse în stimulatoarea competiție generată de Festivalul național „Cîntarea României”. Teatrele au adus la rampă, într-un responsabil consens, acum, în finalul stagiunii — ca, dealtminteri, și începutul ei — alte piese originale de actualitate, dovedindu-se cu precădere fidele față de două principii: reprezentarea scenică a unor scrieri valoroase, aflate pînă acum între coperși, de pildă, Există nervi de Marin Sorescu, la Teatrul de Comedie, Simion cel Drept la Teatrul Național din Craiova) și stimularea unor noi autori (Cristian Munteanu, Constantin Popa, Csávossy György etc.), ceea ce a dus la îmbogățirea cimpului tematic repertorial, cu rezultate, uneori, notabile.

Mai constatăm, la ora bilanțului, consecvență față de fireasca îndatorire a teatrului de a valorifica fondul permanent de dramaturgie românească: Matca de Marin Sorescu la Teatrul Dramatic din Brașov, Epoleții invizibili de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani; și, pe de altă parte, preocuparea de a introduce pe afiș, în premieră absolută, titluri din dramaturgia universală (Țarul Ivan... de M. Bulgakov, la Teatrul de Stat din Oradea, Dragonul de Evgheni Șvarț la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), precum și de a relua opere necesare fiecărei generații de spectatori, dar ne jucate de mult (Ciocîrlia de Anouilh, la Teatrul Național din Iași, Banul Bănk de Katona József, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș).

Stagiunea a luat sfîrșit, s-au tras ultimele cortine; dar, în teatre, continuă o activitate febrilă: turnee, de-a lungul și de-a latul țării, prilejuiesc contacte între un public tot mai larg și o producție artistică devenită astfel națională; se pregătesc, se prezintă spectacole estirale; se repeta, se desăvîrșesc noile premiere, reprezentațiile cu care ne vom întîlni la primul gong al viitorului an teatral.

... Înainte de a pune punct acestei stagiuni, reamintim cititorilor noștri că în rubrica de față, începînd cu numărul 9/1980 și sfîrșind cu acest caiet, au fost consemnate 198 de spectacole: 51 cu piese originale în premieră absolută; 27 de premiere pe țară cu piese străine inedite; 42 de montări din dramaturgia originală clasică și contemporană, în noi versiuni scenice; 25 din opere clasice sau contemporane, de pe diferite meridiane, cărora li se adaugă 51 de cronici la teatre de păpuși, la teatre populare și studentești. Fără nici o excepție, toate teatrele din țară, inclusiv colectivele secțiilor, au fost prezente în coloanele acestei rubrici, redacția arătîndu-se preocupată cu prioritate de premiera absolută, de titlul nou, și, dincolo de criteriile unei firești selecții repertoriale, de importanța și valoarea actului teatral.

TEATRUL DE COMEDIE

EXISTĂ NERVI

de Marin Sorescu

Această piesă mai veche a lui Marin Sorescu se apropie cel mai mult, am impresia, de sfera teatrului absurdului, așa cum a fost ea gândită o bucată de timp, până când a explodat, divizându-se. Recunoaștem în *Există nervi* cam toate temele acreditate ale genului, practicat pe o scară destul de întinsă între fruntariile Europei, îndeosebi pe axa est-vest, din Polonia până în Spania (incomunicabilitate, alienare etc.). Dar recunoaștem mai ales acea formă specifică de îngrijorare privind coșmarul nuclear sau căderea în deriziune a ființei umane, îngrijorare sur-

dă, care, ea mai mult decât altceva, reprezintă rădăcina acestui fel de teatru. Prin urmare, Marin Sorescu pornește de la rădăcină. De aceea, ar fi de prisos să mai sublim, acum, filiații, să înșiruim nume. Însă tot de aceea îmi permit să socot această lucrare mai puțin originală, ca întreg, în contextul, atât de special, al teatrului sorescian. Ea rămâne totuși suficient de originală la nivelul scriiturii, unde marca personală a dramaturgului-poet se face simțită în fiecare replică. În definitiv, piesa se constituie dintr-o situație absurdă precis circumstanțiată, umplută cu numeroase *anecdote* de aceeași factură, unele pline de miez, altele, de ce să nu remarcăm, cam facile (precum cea cu farfuria zburătoare din care descind... patru linguri agresive!). Dar important este că toate acestea se adună, până la urmă, sub arcu unui sens, nu lipsit de adâncime.

Incurajat de câteva succese anterioare obținute la teatrul din Petroșani, care-l recomandau drept un talent autentic, re-

„Un spectacol gândit inteligent și edificat cu mină sigură....”



Data premierei : 23 iunie 1981.
Regia : FLORIN FĂTULESCU.
Scenografia : ION POPESCU-UDRIȘTE.

Distribuția : CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Locatarul); IURIE DARIE (Prietenul); MIHAI PĂLĂDESCU (Profesorul); VLADIMIR GĂITAN (Vizitatorul); SANDA TOMA (Femeia necesară); ANCA PANDREA (Femeia în plus).

gizorul Florin Fătulescu a dorit, desigur, nu doar să confirme, ci să se impună definitiv în Capitală, prin spectacolul montat la Teatrul de Comedie. Și trebuie să-i concedem că a ales bine, că posedă o dotare neîndoielnică pentru acest gen de teatru. Spectacolul său e gândit inteligent și edificat cu mină sigură. El începe și continuă foarte bine, inițial, prin desemnarea *situației*: va să zică, o scenă de interior, o încăpere nițel sordidă dintr-o casă oarecare. Doi oameni, doi prieteni, stau de vorbă despre mizerii cotidiene, dar convorbirea lor nu e tocmai can viață, ci are acel iz de nebulie înțeleaptă pe care-l deșteaptă mereu replica o- resciană. Apoi apare Profesorul. Specialitatea acestuia e să modifice evidența (odaia nu mai e odaie, ci un compartiment de tren), iar marea sa descoperire este că... nu există nervi. Ceea ce urmează constituie pentru Florin Fătulescu un bun prilej de potențare a modalității preferate. Absurdului, să-i spunem așa, cenușiu, verosimil, din primele scene, îi urmează un absurd grotesc, cu accente patetice, și chiar un absurd exotic, prin apariția personajului numit „Femeia în plus”. Regia însăși crește, se dezvoltă, e la început exactă, sobră, devenind treptat complicată, truculentă și, la un moment dat, chiar excesivă. Poate că, în loc să „vizualizeze” anumite lungimi existente în text, ea ar fi făcut mai bine să le elimine. Nu exprim acum un sfat, ci doar o opinie scurtă, irepresibilă, după care mă grăbesc să trec mai departe, încercînd un sentiment de vinovăție față de autor.

Este evident că în lucrul cu actorii, în creionarea personajelor, regizorul s-a străduit să mențină un regim unitar. A reușit în mare parte, totuși nu pînă la capăt. Actor și de data asta convingător, Constantin Băltărețu a dat Locatarului masivitate și un conținut uman egal cu sine de-a lungul întregii reprezentatii. Iurie Dărie, în rolul Vecinului, colaborează excelent în primele scene, treptat însă pierde din pondere, urmînd brusca dezumflare a personajului său. În interpretarea lui Mihai Pălădescu, Profesorul e mereu neliniștit, golit de omenie ca

un mecanism; actorul și-a compus cu minuție o mască pe care izbutește s-o impună. Dimpotrivă, Vizitatorul lui Vladimir Găitan trezește un regret: umanul diluat, subțiat, din pricină că face prea mult caz de sine însuși. Într-o opoziție mai mult formală, au fost gândite cele două apariții feminine (Femeia necesară și cea... în plus). Sanda Toma reușește să dea impresia unei isterii uscale, în vreme ce Anca Pandrea încearcă să demonstreze că și visele pot conduce spre o alienare iremediabilă. Dacă atmosfera întregului spectacol, susținută de o plasă de aluzii, pare a slăbi la un moment dat, finalul îi dă din nou vigoare, prin caracterul lui de protest-avertisment, excelent găsit. Stagiunea viitoare va fixa, desigur, mai precis locul acestei creații notabile.

Marius ROBESCU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA**

SIMION CEL DREPT

de Ion D. Sîrbu

Premieră tirzie, inexplicabilă restanță, din deceniul șapte, în repertoriile noastre. Trecerea vremii se resimte, apare un ușor iz de anacronism în receptare; evoluția social-istorică oferă astăzi o perspectivă mai complexă asupra problematicei propuse. Pe scurt, dintre lucrările dramaturgului Ion D. Sîrbu reprezentate pînă acum, aceasta e poate cea mai dependentă de *timpul de receptare*, tonul ei polemic față de anii '60-'70, pe care îl reflectă, pîrînd ușor depășit.

Am putea-o socoti o relatare de muzeu „animată”; mai ales că e vorba de o

Data premierei : 12 iunie 1981.
Regia : GEORGETA TOMESCU.
Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.

Distribuția : IANCU GOANȚA (Simion Albu); ELENA GHEORGHIU (Ana); ECATERINA NAZARIE-BIRLADEANU (Brîndușa); ION COLAN (Ion Negru); REMUS MĂRGINEANU (Luca Rogoz); CONSTANȚA NICOLAU (Baba Ruja); PAVEL CÎȘU (Arhitectul); CONSTANTIN SASSU (Rudy Loga).



**Iancu Goanță,
Elena Gheorghiu
și Remus
Mărgineanu**

veche casă țărănească, ce va fi demonstrată la sfârșitul acțiunii și... expusă la Muzeul Satului. Blocuri mari, în plină construcție, par a o sufoca și strivi, iar moțul ei minuscul, din birne seculare, abia se mai vede, abia se mai bănuie, în mijlocul șantierului care o înconjoară. Un simbol trist al patriarhalului, al simplității nevoiașă a țăranului de pe aceste meleaguri, al exploatarei și sărăciei care i-au măcinat ființa, viața, obiceiurile. Eroul piesei, stăpînul casei, este un cioban, Simion Albu — „ultimul cioban rămas de izbeliște într-o vale în care s-a descoperit petrol și unde a început exploatarea largă a acestuia”, cum zice autorul. Pentru Simion Albu, casa e vatra, e glasul și porunca strămoșească, destinul pe care generații întregi l-au urmat cu aprigă osîrdie. Casa aceasta e rostul lui pe pămînt.

Sarcina de a conferi acestui cioban în-căpățînat, rămas cu o oaie stearpă și cu un ciine beteag, aură de erou, e interesantă și apreciabilă prin dificultate. Pentru că — e clar — Simion se situează pe o poziție anacronică în raport cu mersul lucrurilor și al vremii, refuzînd să plece și să admită ideea distrugerii tristelor sale vetre. Și, ciudat, cu cît e mai încrîncenat pe această poziție, cu atît e mai măreț, în lupta lui fără izbindă, și zbaterea lui are o anumită frumusețe și patos bărbătesc. Autorul i-a dat trăsături de personaj de baladă; fiind exponentul unui șir de generații, care-și cîntă durerea dezrădăcinării, are în suflet foc și în minte înțelepciune mucalită, cu care-i bate, de departe, pe cei ce-l înconjoară. Datorită acestui ascendent moral, piesa s-ar putea numi foarte bine „cîntecul de lebedă al ultimului strănepot al Mioriței”. Contrastul e mare, între acest erou de baladă și restul personajelor (Brîndușa, fiica lui, Ion Negru, ginerele, Arhitectul și,

în cele din urmă, însăși soția, Ana). Și poate că de aceea piesa nu e egală cu propria-i miză: pentru că lui Simion Albu i se opune o realitate superioară, cu oameni inferiori, din alt registru dramatic, banal-citadin. Dreptatea acestora e general-valabilă, ostentativă, tezistă, argumentele lor nu tulbură, nici inventivitatea lor nu triumfă, în schimbul de replici cu personajul pe care nimeni nu pregetă să-l admire. Și-atunci? Atunci, drama lui Simion — făcută să deslușească, în toate, drumul cel drept — e exclusiv o dramă a propriei sale deslușiri, în care pune în cumpănă *noul*, mai mult și mai bine decît ceilalți, cu subînțelesuri care ar trebui să le dea cel puțin de gîndit. În antiteza schițată de autor, Simion Albu joacă *prea singur*; îl crezi, îl admiri, îl iubești, și categoric ai pleca cu el „pe drum de munte”, pentru că e prea searbăd întruchipată umanitatea acestei lumi noi. Ceva reține piesa să suie în totalitate spre zona poetic-baladescă; poate, contrastul prea pronunțat, poate amestecul de registre. Din această cauză, o parte din desfășurarea ei este ușor afectată de convențional.

Ceea ce spectacolul, cu o fidelitate prea supusă, nu atenuează. Regizoarea Georgeta Tomescu e corectă și sobră, urmează în transparentă liniile textului și reușește cel mai bine în conturarea tipologică a acelor personaje la care, probabil, gîndul ei s-a întîlnit cu gîndul inspirat al interpreților. În primul rînd, în ceea ce-l privește pe Simion Albu, întruchipat de Iancu Goanță; sever, matur, măsurat, cu o forță remarcabilă în exprimarea bogăției spirituale a acestui „cioban rămas de izbeliște”, temut, înțelept și cu umor. În Brîndușa, tînră actriță Ecaterina Nazarie-Bîrlădeanu depășește handicapul de circumstanțialitate al rolului, printr-o participare afectivă convin-

gitoare. Constantin Saisu (Rudy Loga) rezolvă cu măiestria unei bogate experiențe un portret cam ingrat: Remus Mărgineanu (Luca Rogoz) trece de la nola ușor teatrală la înfățișarea autentic-realistă a unui tip generos conturat. Alte apariții (în special evoluția Elenei Gheorghiu, în rolul Anei) sînt prea teatrale și uneori afectate, ceea ce împietăză asupra atmosferei generale. Asupra decorului, rezolvat de Viorel Penișoară-Stegaru în limitele indicațiilor autorului, planează o nedumescire, privind proporțiile perspectivei: de ce, dacă e vorba de o casă veche, bătrîneasă, strivită de blocurile mari care se construiesc împrejur, de ce, deci, pe toată lărgimea scenei se desfășoară nestingherită ograda lui Albu, iar blocurile, care simbolizează un nou timp istoric, sînt prinse pe un fundal gituit, ca un fagure insignifiant de dreptunghiuri luminoase? Spiritul indicațiilor e, mi se pare, exact invers.

Constantin PARASCHIVESCU

**TEATRUL „VICTOR ION POPA”
DIN BÎRLAD**

■ VEGHEA

de Cristian Munteanu

Data premierei: 17 aprilie 1981.

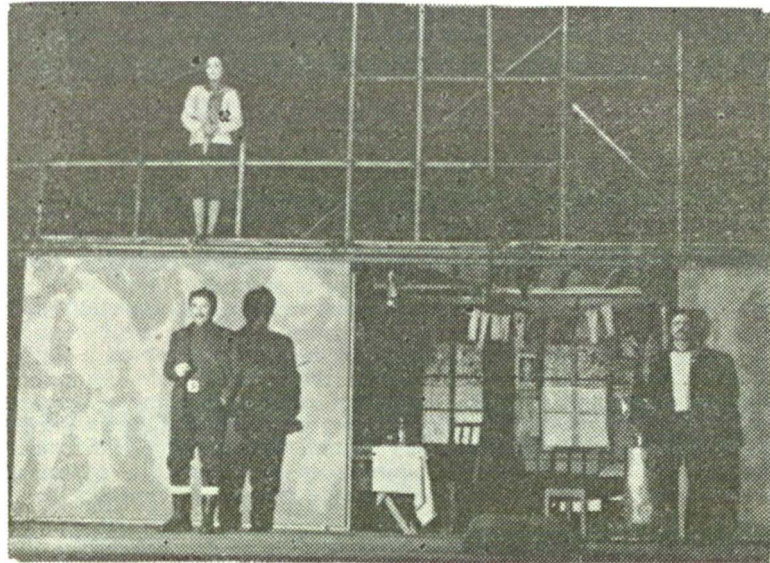
Regia: CONSTANTIN DINISCHIU. Decoruri: VASILE ROTARU. Costume: RUXANDRA BÎRSAN.

Distribuția: CONSTANTIN PETRICAN (Iftodie); GABRIEL CONSTANTINESCU (Sandu); ELENA PETRICAN (Mama); ZEINA DRUICĂ (Iilca); DANA TOMIȚĂ (Lia); VIRGIL LEAHU (Marin, Muncitorul II); AURELIAN NAPU (Inginerul); SMARANDA HERFORD (Anica); ȘTEFAN TIVODARU (Meșterul); VASILE MUREȘANU (Bătrînul); MARIA TIVODARU (Femeia); GABRIELA DIMA (Fata); EDUARD GHEORGHIEU (Tinărul); GHEORGHE DOROFTEI (Muncitorul I).

Noua piesă a dramaturgului și regizorului Cristian Munteanu, prezentată de teatrul din Birlad în premieră absolută într-un spectacol dedicat sărbătoririi a 60 de ani de la crearea P.C.R., este radiografia unui „caz”: acela al unui muncitor-constructor, neobosit peregrin prin marile șantiere ale țării: Bumbești-Liveni, Agnita-Botorca etc., etc.; un muncitor fruntaș, mereu „prezent la datorie”, confruntat însă, la un moment dat, cu propriile sale realizări și eșecuri, cu propria sa viață. Cel care îl cheamă „să dea seamă” nu este altcineva decît alter ego-ul său, intruparea tinereții meșterului. Subintitulată „piesă cinematografică”, lucrarea alternează, după principiul montajului paralel, prezentul și trecutul, necesitate pentru care autorul recurge la dedublarea personajului principal, Sandu Iftodie, în Sandu (tinerețea, pe post de judecător) și Iftodie (omul acum matur). Procedeul, relativ inedit, constituie, alături de firescul replicilor, principalele calități ale textului. Ideea piesei, însă, interesantă în sine (ce amărăciuni, remuscări și regrete se pot ascunde dincolo de „faptele de muncă” glorioase), este compromisă de insuficienta clarificare a termenilor în opoziție: Sandu îi reproșează lui Iftodie că „a construit doar cu mintea și cu trupul, nu și cu inima”, ceea ce nu prea rezultă din evenimentele evocate (refuzul, în lipsa vocației, de a face carieră ca inedic, părăsirea sufocantului cămin părintesc, pasiunea consecventă de a deschide mereu drumuri noi etc.). Pe de altă parte, în numele cui se aduc acuzațiile? Al idealurilor tinereții? Dar tocmai împlinirea lor a dus la alte neîmpliniri (sentimentale, de pildă). Procesul de conștiință pare, astfel, a degenera în proces de intenție.

Introducînd un prolog alcătuit din cîteva replici reluate ulterior, regizorul Constantin Dinischiotu a creat, inițial, un plus de suspans, subliniind ideea de anchetă, dorită de autor; apoi, el a urmat coerent, dar cu minimum de inventivitate, firul textului, într-un decor (Vasile Rotaru) cam greoi, dar funcțional, și conceput cu notabilă atenție pentru detalii.

Constantin Petrican joacă „în forță” partitura lui Iftodie, evidențiind cu suptele oscilații personajului, între siguranță și îndoială; el devine pilonul de rezistență al întregului spectacol. Celălalt pilon ar fi trebuit să fie Gabriel Constantinescu (Sandu), dar interpretul nu are suficient suflu pentru a susține dialogul; convingător în momentele aproape solistice, el rămîne o simplă prezență în cele de duet cu Iftodie. Se remarcă, de asemenea, Elena Petrican, foarte bună mai ales în partea de compoziție a rolului Mamei, Dana Tomiță (Lia), prin sensibilitate și simț scenic, și Zeina Druică



**Dana Tomiță,
Constantin
Petrican
și Gabriel
Constantinescu,
in „Veghea“**

(Ilinca), printr-o bună intuiție a infra-psihologiei personajului. În roluri mai mici, schițează portrete credibile Ștefan Tivodaru, Vasile Mureșanu și Maria Tivodaru. Pendulează, între accente comice precis distribuite și șarjă groasă, Virgil Leahu. Restul distribuției este pur utilitar.

■ ALEGEREA APELOR

de Constantin Popa

La închiderea stagiunii, teatrul birlădean oferă publicului, în premieră absolută, o piesă mai veche a recent unsului dramaturg Constantin Popa, actor la Teatrul Național din Iași. „Alegerea“ este, din păcate, neinspirată, căci — citez aproximativ din text — „intențiile bune eșuate se transformă în fapte rele sigure“. Iată, deci, faptele : o studentă dintr-o „familie bună“ se îndrăgostește de un tinăr muncitor, a cărui mamă (simplă coincidență !) fusese, cu ani în urmă, servitoare în respectiva familie. Mama fetei, oripilată de virtuala mezialianță, ca și mama băiatului, înspăimântată, din cauza retrogradelor ei vederi, de „aspirațiile“ fiului, se împotrivesc hotărât proiectelor

matrimoniale ale celor doi ; dar dragostea și echitatea triumfă, deși mama fetei moare (de inimă... rea), după o discuție animată cu nedoritul posibil ginere.

Problematica piesei, astăzi perimată — dacă nu în realitate, cel puțin în dramaturgie (*Trei generații* sau *Citadela sfărmată*, de pildă, au tranșat, de mult și la un nivel artistic superior, chestiunea) —, putea fi salvată, la limită, prin inovații de construcție sau de limbaj. Autorul tratează însă povestea absolut liniar, iar replicile amintesc de tonul comediilor de salon, astfel încât falsitatea situațiilor, clișeele și locurile comune transpar fără nici o dificultate.

Regia (Cristian Nacu) nu a evidențiat, dar nici nu a estompat vreunul dintre defectele piesei. Spectacolul „curge“ monoton, fără surprize, cu excepția momentelor cind declamarea textului în stilul tragediei clasice surprinde neplăcut.

Data premierei : 28 mai 1981.

Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : ADRIANA RAICU PETRE.

Distribuția : MIRELA IONESCU (Roxana Săulescu) ; DANA TOMIȚĂ (Gabi Săulescu) ; AUREL IONESCU (George Săulescu) ; VIRGIL LEAHU (Grigore Ciobanu) ; MARIANA BANU (Maria Ciobanu) ; FLO-RIN PREDUNĂ (Virgil Sandovici) ; GHEORGHE DOROFTEI (Sandu Șandru).

Echipa de actori este inegală. Se detașează net, prin naturalețe și dezinvoltură, Dana Tomiță, în rolul tinerei îndrăgostite. Partenerul ei, Virgil Leahu, contrazicând, prin datele sale, vîrsta personajului, folosește un ton (auto)persiflant, întru nimic justificat de atmosfera montării. Marina Banu (mama tinărului) oscilează între autentic dramatism și atitudini ce țin, parcă, de alt rol. Mirela Ionescu are — chiar în exces, uneori — intonația autoritară cerută de personajul mamei tiranice. Mai apar Florin Predună, Aurel Ionescu și Gheorghe Doroftei.

O mențiune specială pentru concepția scenografică (Adriana Raicu Petre), mobilă și expresivă, spunînd despre lumea piesei cel puțin tot atît cît replicile ei.

Alice GEORGESCU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA
— SECȚIA MAGHIARA

NU-I ADEVĂRAT CĂ-I ADEVĂRAT

de Méhes György

Data premierei: 16 aprilie 1981.
Regia: SZABÓ JÓZSEF. Scenografia: BIRÓ I. GÉZA.

Distribuția: MISKE LÁSZLO (Vajda Pál); HALASI ERZSÉBET (Luca, soția lui); WELLMANN GYÖRGY, DARKÓ ISTVÁN (Péter); GÁBOR JÓZSEF (Bogdán); GÁBOR KATALIN (Soția lui Bogdán); VARGA VILMOS (Doctor Lázár); KISS TÖRÉK ILDIKÓ (Gitta); BÁNYAI IRÉN (Zsuzsánna); GÁBOR KATI (Réka); FÜLDES LÁSZLÓ (Butyka); F. BATHÓ IDA (Soția lui Butyká); BALLA MIKLÓS (Strasser); ACS TIBOR (Șoferul); HAJDU GÉZA (Bucătarul).

O comedie bogată în fapte de viață, în mărunte întâmplări cotidiene, adunate laolaltă pe un ax dramatic de natură „politistă”, pe alocuri cu o certă finalitate satirică — așa ne apare această nouă piesă a lui Méhes György, în premieră

absolută la secția maghiară a teatruului orădean. Recunoaștem în ea harul de portretist al dramaturgului, privirea sa malițios-moralizatoare, simțul de observație ascuțit și capacitatea de a crea situații și personaje veridice; mai puțin, însă, meșteșugul său de bun constructor, de data aceasta rătăcit printre firele subțiri ale unei urzeli multicolore, prea atent la încurcarea și descurcarea ițelor pentru a mai putea asigura și densitatea țesăturii. Totuși, supuse filtrului conștiinței critice a autorului, fapte care, în sine, ar părea minore, de nivelul unui foileton de gazetă — ca, de pildă, matrapzlicurile și neregulile dintr-un spital, furturile de medicamente, de cearșafuri, de carne din rația pacienților — capătă valoarea unor argumente și devin probe la dosarul unui personaj, pe care piesa îl condamnă cu severitate, în contextul mijloacelor de comedie folosite: tipul „descurcărețului”, al omului cu relații, sigur pe el și în stare să iasă basma curată din orice încurcătură, jucînd cu aplomb aparența nevinovăției și profitînd de slăbiciunile altora pentru a învîrți cu cinism afaceri mai mici și mai mari. Acesta este Vajda Pál, director administrativ al spitalului cu pricina, om simpatic la prima vedere, jovial, serviabil la nevoie, cîștigîndu-și astfel recunoștința și prețuirea unor oameni cu răspundere, de tipul activistului de partid Bogdan. De altfel, întreaga piesă apare drept o reconstituire a faptelor, întreprinsă de Bogdan pentru liniștirea propriei sale conștiințe, ca urmare a unor repetate sesi-zări privitoare la comportamentul celui pe care-l consideră un bun prieten. De aci, caracterul de anchetă al unei însemnate părți din piesă, culminînd cu o confruntare și înfruntare a celor doi, într-un joc seducător și amuzant al măștilor, al substituirilor.

Aceasta este și una dintre cele mai bune scene ale spectacolului, pus în scenă de Szabó József într-un ritm alert, în scenografia funcțională a lui Biró I. Géza, și cu o distribuție excelentă, aptă să dea contur și relief galeriei de personaje. În prim-plan se detașează, desigur, Miske László, creatorul unui Vajda Pál inteligent, spiritual, volubil, tip de mare anvergură, jucînd pe ambiguitate și cinism „inocent”, căruia Gábor József îi opune un Bogdan masiv și cald, uman, convingător Varga Vilmos (dr. Lázár, directorul spitalului), Kiss Törék Ildiko (soția acestuia, o excelentă compoziție), Bányai Irén (doctoarea Zsuzsánna, autoritară și calmă), Hajdu Géza (Bucătarul),

Acs Tibor (Șoferul) și mulți alți actori buni ai teatrului participă, cu compoziții minuțios elaborate, pitorești, colorate, la realizarea acestei suculente „felii de viață”. Finalul deschis este menit să stimuleze „starea de veghe” a spectatorilor.

Margareta BARBUȚA

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN TIMIȘOARA

FIECARE CUM ÎȘI AȘTERNE

de Csávosy György

Data premierei : 15 februarie 1981.

Regia : CSERESNYÉS GYULA.
Scenografia : TÓTH ILDIKÓ ILO-
NA. Muzica : ELEKES CSABA.

Distribuția : JÁNÓ JÁNOS, EBER-
GÉNYI TIBOR (Kis Mihály) ; CZE-
GÚ TERÉZ, BERTALAN MAGDA
(Ráki) ; KILÉN ILKA (Zsuzsi) ;
BOGDÁN ISTVÁN (Székely Feri) ;
VERTES JÓZSEF (Inginerul) ;
RAPPERT KÁROLY (Firuly) ;
KISS ERZSÉBET (Dóra) ; HIGYED
IMRE (Responsabilul) ; SZÁSZ
ENIKŐ (Reportera). Măștile : DU-
KÁSZ PÉTER, MÁTRAY LÁSZLÓ,
NEMES PÉTER, SIMON GÁBOR,
SZABÓ KÁROLY.

Bun cunoscător al satului contemporan și al tradițiilor culturale sătești, înzestrat cu un robust simț al umorului și cu darul de a construi situații comice, Csávosy György a scris o farsă satirică virulentă : în bătaia reflectoarelor apar năravurile celor ce măsluiesc adevărul, căutând să profite de pe urma raportării unor date false, în jocul mistificărilor se implică oameni nevinovați, aparent ușor de manipulat. Un asemenea om, cu adevărat nevinovaț, este eroul farsei lui Csávosy : sătul de necazurile îndurate din pricina falsurilor grosolane înscrise în darea de seamă din ordinul directorului și al inginerului fermei zootehnice în care lucrează ca mulgător și îngrijitor de

vaci, Kis Mihály vine să ceară ajutorul secretarului comitetului județean de partid. Un șir de situații de farsă, într-un crescendo bine gradat, *qui pro quo*-uri, replica vie, mustind de haz, presărată cu calambururi, sînt minuie de autor cu abilitate în sprijinul dezvăluirii adevărului. Ironia sa vizează, deopotrivă, pe șmecherii de la fermă și pe reporterii naivi care se lasă duși de nas, de aparențe.

Un grup de comentatori — măști asemănătoare celor din petrecerile de Anul nou — rostesc și cîntă cuplete satirice cu caracter popular, amestecindu-se printre personajele piesei, ca martori și participanți la acțiune ; grupul are și rolul de *raisonneur* și de „cortină vie”, necesară schimbării decorului. Este unul dintre elementele de farmec ale acestui voios spectacol, pus în scenă într-un stil adecvat de Cseresnyés Gyula, în scenografia simplă, dar inspirat ironică, realizată de Tóth Ildikó Ilona și cu muzică de Elekes Csaba. În virtutea situațiilor bufe, între tărălăngile care anunță începutul fiecărui act și intervențiile vesele ale „corului”, interpretările actorilor se integrează ritmului și stilului general, fără reliefuri deosebite, dar și fără stridențe.

M.B.

TEATRUL „ION CREANGĂ”

NOAPTEA LUI ȘTEFAN CEL MARE

de Dan Tărchilă

Cunoscutele poezii „Muma lui Ștefan cel Mare”, „Daniel Sihuștru”, „Visul lui Ștefan cel Mare” au servit drept canava pentru o ambițioasă întreprindere dramatică : o piesă istorică pentru tineret.

Lăsînd la o parte verdictul lui Călinescu, care considera legende de Bolintineanu ca fiind „compuneri în gen mecanice, pîrînd adesea niște parodii, oratorice, sentențioase, alcătuite toate după același program simplist”, versurile cu pricina își au farmecul lor desuet ; dar e riscant să fie transpuse pe scenă în

Data premierei : 25 iunie 1981.

Regia : ILEANA CIRSTEA. Scenografia : ELENA SIMIRAD MUNTEANU.

Distribuția : GHEORGHE VRÎNCEANU (Ștefan cel Mare) ; NEOFITA PĂTRAȘCU (Mama lui Ștefan cel Mare) ; GHEORGHE TOMESCU (Daniil Sihastrul) ; DOINA FAGĂDARU (Ioana) ; CRISTIAN ROTARU — student I.A.T.C. (Cosmin) ; MIRCEA MUȘATESCU (Oșteanul) ; ION ENACHE (Căpitanul) ; CICERONE IONESCU (Pircălabul) ; MARIUS ROLEA (Slujitorul Petre) ; ION PETRATU (Iuga) ; ION ALBU (Mutul) ; TATIANA TEREBLECEA (Doamnă la curte) ; FLORENTINA LUCIAN (Legenda).

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU
— SECȚIA ROMÂNĂ

PLÎNGEREA LUI DRACULA

după romanul lui
Corneliu Leu

Data premierei : 23 ianuarie 1981.
Dramatizarea, regia, scenografia,
interpretarea : ION BULEANDRĂ.

aceeași manieră emfatică. Un leit-motiv liric leagă tablouri care reiau epica firavă a poeziilor, inovația originală funcționând prea puțin. Un conflict propriu-zis nu există. Cosmin, un fraged vlăstar de boier, înflăcărat de idealuri patriotice, se pregătește pentru momentul primirii sabiei ; Ioana, sora lui, regretă că nu e și ea băiat și se gîndește cu îngrijorare la tatăl plecat să lupte alături de domnitor. La Curte sosește vestea incredibilei înfrîngerii. Apare inopinat în cetate însuși Ștefan. Cei doi tineri nu-și dau seama că vorbesc chiar cu el, pentru că nu l-au văzut decît o dată, și atunci călare ! Pentru că a abandonat lupta, mama sa nu vrea să-l mai recunoască de fiu. Din același motiv, nici pustnicul nu vrea să-l primească ; pînă la urmă, îl va sfătui să continue, cu orice preț, să apere țara de invadatori. Brusc edificat, domnitorul acceptă o cană cu lapte de capră și are un vis în care i se arată trei umbre — mama și frații deveniți orfani —, care îi binecuvîntează hotărîrea. Este prins și imobilizat un trădător. Finalul apoteotic adună la rampă toate personajele.

Interpreții se achită de atribuțiile ce le revin prin evoluția acțiunii, într-un decor de mucava, toți, în egală măsură, corect.

Dar drama conducătorului înfrînt care găsește resurse să reia lupta rămîne exterioroară reprezentației. Tinerilor spectatori continuă să li se subestimeze capacitatea de receptare artistică.

Irina COROIU

Ideea de a extrage o monodramă din cartea lui Corneliu Leu — amestec de ficțiune și documente istorice, dedicat figurii intrate în legendă a lui Vlad Țepeș, care nu știu dacă se poate numi roman — a fost inspirată. Actorul Ion Buleandă, mereu în căutarea unor texte, care să-i solicite energia creatoare, și să-i pună la încercare însușirile interpretative, a reușit să compună, prin eliminări și restructurări ale prozei, materia dramatică necesară unui recital de virtuozitate, reprezentînd meditația lui Vlad Țepeș în temnița de la Buda, adevărată autobiografie sentimentală a domnitorului, scrisă sub forma unei invocații, a unei „plîngerii” către Ștefan cel Mare. Inspirată a fost, de asemenea, alegerea spațiului scenic, în sala Atelier a teatrului sibian, prielnică unor asemenea demersuri.

Mai puțin inspirat a fost actorul cînd și-a asumat, în exclusivitate, această întreprindere, ca autor, regizor, scenograf și interpret. El avea, desigur, toate datele actricești pentru a realiza personajul în circumstanțele propuse, cu condiția unei îndrumări și supravegheri regizorale. Lipsit de această condiție, el a făcut demonstrația unei inepuizabile energii și inventivități, a unei voci capabile de cele mai variate intensități și modulații, a unei mobilități fizice neobișnuite, într-o alcătuire de gesturi și acțiuni scenice excesive, zgomotoase, consumate exterior, fără concentrare asupra sensului, asupra gîndului. În locul unei profunde și emoționante cugetări a domnitorului aflat într-o situație dramatică, am asistat la zbaterile, izbucnirile, urletele, faptele stranii (multe fapte, actorul lucrează tot timpul cu obiectele, se adresează unor interlocutori plasați în anume puncte ale spațiului) ale unui ins aflat într-o stare de dezechilibru psihic. Și e păcat, pentru că actorul a depus o muncă uriașă, pentru care merită toată stima.

M. B.

PIESE ROMÂNEȘTI ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

MATCA

de Marin Sorescu

Data premierei : 24 mai 1981.

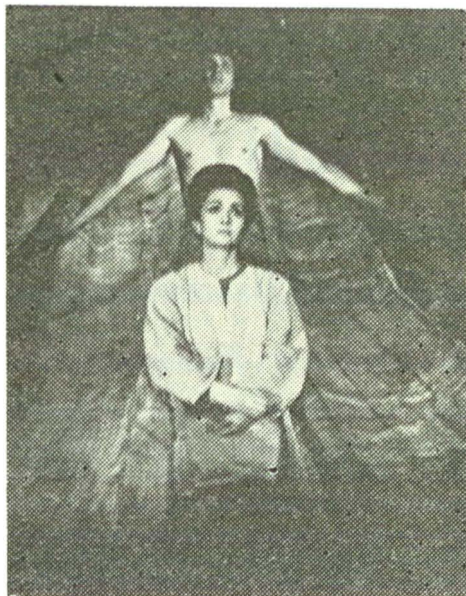
Regia și scenografia : SERGIU SAVIN. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția : VIRGINIA ITTA MARCU (Irina); COSTACHE BABII (Moșul); GABRIEL SÂNDULESCU, NAE CRISTOLOVEANU, MIHAI BĂLAȘ-JUJUCA (Momille); NICOLAE MANOLACHE (Titu); LUMINIȚA BLĂNARU (Silvica).

Propunere repertorială de prestigiu, montarea piesei *Matca* pe scena brașoveană reține atenția nu doar prin incontestabila autoritate a textului sorescian, ci și prin unghiul inedit, personal, de abordare teatrală.

Spectacolul conceput de Sergiu Savin (autor și al unui decor de o remarcabilă forță expresivă) operează cu stăruitor interes în planul ideilor, al simbolurilor, desprinde din concretețea gestului și a cuvintului înțelesurile general-umane, eliberate de culoarea, de greutatea specifică a unui timp, a unui loc, a unei întâmplări. Acest mod de lectură, urmat consecvent pe parcursul întregului spectacol (cu excepția începutului, destul de incert ca intenții), oferă posibilități de interpretare scenică elevată și substanțială, dar conține, în același timp, și riscurile transcrierii parțiale a bogăției de sensuri a textului. Spectacolul pune în evidență cu limpezime atît calitățile, cît și limitele formulei regizorale adoptate.

Cercetare pătrunzătoare, fină, a universului filozofic al piesei (aici, proiectat cu hotărîre în prim-plan), versiunea scenică brașoveană își propune, și reușește, să fie un dialog despre viață și despre moarte, despre rosturile omului în lume, despre harul de a dăinui, aflînd în dramatismul oricărui sfîrșit triumful unui nou început. Este o imagine marcat spiritualizată a piesei *Matca*, în care regăsim înălțimea ideilor soresciene, tensiunea in-



Virginia Itta Marcu și
Nicolae Manolache

telectuală, dar în mai mică măsură, uneori chiar deloc, temperatura trăirilor, seva ce țîșnește din fiecare cuvînt al textului, substanța profund populară, robustețea umorului.

Racordată precis la viziunea regizorală, interpretarea sensibilă a Virginiei Itta Marcu se remarcă printr-o deosebită coerență în construcția rolului, în alegerea mijloacelor de expresie. Evitînd statornic tentația — greu de învins, în acest caz — de „a trăi” cu virtuozitate sentimente, emoții, de a se adresa, deci, inimii spectatorului, actrița știe — cale mult mai dificilă — să se adreseze gîndului, puterii de înțelegere. Este o ipostază scenică conducînd nu la o sărăcire, ci la o exemplară esențializare a personajului. Mai puțin revelator și pentru ideile textului, și pentru lectura propusă de spectacol, este portretul Moșului, creionat de Costache Băbii. O linie simplă, lipsită de detalii inutile, o atență și totdeauna justificată plasare a accentelor dramatice, gradarea subtilă a tensiunii emoționale dau pondere în spectacol personajului interpretat de Nicolae Manolache. O prezență expresivă, exact plasată în contextul scenic, definește rolul incredințat Luminii Blănaru.

Cristina DUMITRESCU

EPOLEȚII INVIZIBILI

de **Silvia Andreescu**
și **Theodor Mănescu**

Data premierei : 8 aprilie 1981.

Regia : COSTIN MARINESCU.

Decorurile : COSTIN MARINESCU.

**Costumele : CONSTANTIN MO-
LOCEA.**

**Distribuția : SEBASTIAN COMĂ-
NICI (Ofițerul) ; STELIAN PREDĂ
(Ordonanța), SILVIA BRĂDESCU
(Mama) ; VICTORIA COCIAȘ-ȘER-
BAN (Femeia) ; VALERIAN RĂ-
CILĂ (Cerșetorul) ; CONSTANTIN
GHINIȚĂ (Anchetatorul). Grup de
măști : CONSTANTIN GHINIȚĂ,
AIDA MARINESCU, VALERIAN
RĂCILĂ, FLORITA RUSU, CĂ-
TALINA BELENCHI.**

Există în dramaturgia noastră contemporană piese uitate sau insuficient valorificate la vremea lor, rămase undeva, în tr-o zonă de umbră, și pe care, deodată, le descoperi sau le redescoperi, datorită unui spectacol, ce le readuce în plină lumină. Din această categorie face parte și *Epoletii invizibili*, piesă de relativă tinerețe a dramaturgilor Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, reintrodusă în circuitul viu al teatrului nostru contemporan de dezbatere politică, prin excelențul spectacol realizat de Costin Marinescu, la Studioul Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani.

Am spus „dezbatere politică”, și cred că nu greșesc. Piesa evocă un moment din

istoria recentă a țării noastre, momentul „alegerii apelor”, în preajma declanșării insurecției armate de la 23 August 1944 — prilej pentru acute confruntări de poziții, de concepții și mentalități privind drumul revoluției noastre socialiste. Spectacolul lui Costin Marinescu valorifică simburile ideatic al conflictului, luminează semnificațiile politice ale situațiilor, esențializând drama prin mijloace artistice percutante, și acesta este meritul lui principal.

În spațiul de joc, gol, al studioului, luminat parcimonios, cei doi protagoniști, Ofițerul și Ordonanța, se înfățișează de la început într-o relație tensionată. Cuvințele, puține, cu miez, dezvăluie răsturnarea raporturilor ierarhice : primejdia pune viețile în cumpănă la tot pasul, suspiciunea alternează cu încrederea, speranța, cu disperarea. Voința tenace a comunistului (Ordonanța) constituie axul moral al acțiunii. Ingenios, regizorul a creat o ambianță sonoră activă, cu virtuți dramatice, și un „decor viu”, format din actori ; ascunși sub glugi și drapați în mantii ample, aceștia sugerează, prin gest, un gard, o groapă, o casă, un drum, o mlaștină... În acest spațiu scenic „mișcător”, protagoniștii parcurg etapele unui drum tragic, drum al întâlnirilor revelatorii, al confruntărilor decisive. Regizorul a știut să îndrume exact jocul actorilor, gradind tensiunea, încît momentele paroxistice își impun semnificațiile prin concentrare, printr-un admirabil laconism, evitîndu-se retorismul, falsul patetism.

În aceste condiții, Stelian Preda și-a regăsit cele mai autentice mijloace, jucînd interiorizat, cu simplitate și o forță emoțională discret cenzurată, rolul comunistului ; Sebastian Comănici, în rolul sinuos al ofițerului, și-a demonstrat din nou bogata-i înzestrare ; în scurta apariție a Femeii, Victoria Cociaș-Șerban a revelat o deosebită capacitate de a nuanța și o forță dramatică bine dozată ; Silvia Brădescu a emoționat printr-o simplitate tulburătoare, de sorginte populară, în rolul Mamei. La locul lor au fost Constantin Ghiniță (Anchetatorul) și Valerian Răcilă (Cerșetorul).

Un spectacol cu durată de o oră, substanțial cît unul „normal” sau „lung”.

Margareta BARBUȚA

PENSIUNEA DOAMNEI OLIMPIA

de I. D. Șerban

**Data premierii : 31 mai 1981.
Regia : CONSTANTIN CODRESCU.
Scenografia : GABRIELA NAZARIE.**

Distribuția : BILUSKA ANNA-MĂRIA (Olimpia) ; DEBRECZENI GABI (Aneta) ; SZÉKELY M. ÉVA (Lola) ; LÖRINCZY ICA (Clementina) ; MENDE GABY (Ligia) ; BÜLLÖNI Z. KLÁRA (Jeanine) ; IL-LYÉS KINGA (Nana) ; SZILÁGYI ENIKŐ (Sanda) ; C. FÜLÖP ILDIKÓ, ADLEFF INGEBOG (Angela).

Pronosticul că I. D. Șerban va fi, cu *Pensiunea doamnei Olimpia*, un oaspete bine primit pe scenele multor teatre, s-a împlinit. Prezența celor nouă personaje feminine în acțiune s-a arătat a fi o adevărată mană cerească pentru unele colective, în care actrițele bune, sau foarte bune, așteptau, de mai multă sau mai puțină vreme, să fie solicitate.

Teatrul Național din Tîrgu Mureș lansează textul în limba maghiară. Iată deci o bucurie nu numai pentru actrițele distribuite, ci și pentru autor și pentru public, căruia i se oferă, astfel, prilejul să cunoască încă o piesă a unui dramaturg român.

Versiunea scenică de la Tîrgu Mureș are meritul de a fi echilibrat traiectoria scenică a personajelor, pe coordonatele simplității expresive și ale firescului. În ipostază de regizor, actorul Constantin Codrescu și-a dat seama că textul nu ridică probleme cardinale și nici nu conține profunzimi psihologice, dînd întîmplărilor și personajelor măsura exactă a încălcăturii comice și dramatice la care sînt îndreptățite. Privită cu simpatie ușor ironică, înfățișată fără îngroșări, fără apăsări naturaliste, lumea piesei (mica burghezii dezorientată, care caută, mai cu haz, mai cu necaz, să facă față, cu modestele ei puteri, complicatelor împrejurări ale unei epoci dramatice) apare riguros structurată la dimensiunile ei reale.

„Montarea se caracterizează prin remarcabila adeziune la rol a interpretelor...”



Purtind peccata cotidianului, cele două momente-cheie (aparitia sieriului încărcat cu alimente și disparitia lui, de astă dată plin cu arme), care, la lectură, și în alte versiuni scenice, se aflau într-un dezechilibru flagrant, frizind ridicolul, capătă, tratate în cheia realismului, veridicitate, încadrându-se perfect în acțiune.

Dinamică, ritmată, montarea se caracterizează prin vigoarea caracterelor, prin remarcabila adeziune la rol a interpreților. Biluska Annamária își parcurge cu brio partitura; Illyés Kinga, în Nana, are o evoluție strălucită. Expresive sînt și celelalte chipuri scenice, realizate de Lőrinczy Ica, Bölöni Z. Klára, Fülöp Ildikó și Szilágyi Enikő. Le-am revăzut cu plăcere* și pe Debreczeni Gabi, Székely M. Éva și Mende Gaby, jucînd cu aplomb și susținîndu-și cu dăruire profesională rolurile. Pe ici-pe colo, s-ar fi simțit totuși nevoia unor accente pentru reliefaarea comicului de limbaj și de situație.

Cunoscută pentru eleganța și rafinamentul costumelor create în zeci, poate sute, de spectacole, Gabriela Nazarie semnează de astă dată și decorul, nu numai funcțional, ci și cît se poate de frumos și de sugestiv.

Valeria DUCEA

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE – SECȚIA ROMÂNĂ

MÎRIALA

de Paul Cornel Chitic

Paul Cornel Chitic este un dramaturg înnăscut, exclusivist și exigent, pentru care piesa de teatru nu este doar scenariu, ci *operă dramatică*, de sine stătătoare și durabilă. Modelul său a fost, probabil, Peter Weiss, autorul pieselor *Marat-Sade* și *Cintecul fantezei lusitane*, sau, ca să nu greșesc, teatrul politic, în formulele practicate de la Brecht la Peter Weiss. Chitic și-a apropiat o asemenea formulă, a adaptat-o temperamentului său expansiv și energic, aplicînd-o obsesiv asupra unei zone tematice de interes imediat. Preocupat de fenomenul răspîndirii socialismului, Chitic urmărește în piesele sale — fie că este vorba de *Sintem și rămînem*, de *Schimbarea la față* sau de *Europa, aport, viu sau mort!* (piese față de care ne vom simți vinovați, peste

ani, pentru că nu le-am găsit scena, publicul și comentatorii) — aspecte diverse, contradictorii și dramatice, ale fenomenului. O meditație activă, ce exclude contemplarea. Autentic teatru politic, piesele lui Chitic sînt în același timp veritabile studii de politologie, în care, dincolo de fenomenele social-istorice concrete, care constituie nucleul lor, există un nivel de filozofie a istoriei, ce le ridică deasupra contingentului, asigurîndu-le perenitatea. Dacă, în *Schimbarea la față*, Chitic se oprea, ca un adevărat scriitor al lumii, asupra revoluției din Chile, iar în *Sintem și rămînem*, sintetiza experiența începuturilor mișcării socialiste în România, *Miriiala* continuă cu perseverență aceste demersuri, aducînd, însă, discuția aproape de noi, foarte aproape de noi, în plină și incomfortabilă actualitate. Este dificil de comentat piesa lui Chitic, pentru că există riscul de a denatura, printr-o atingere nepricepută, acest extrem de delicat edificiu polemic, subtil și temerar, fragil și vehement, ca însuși eroul ei principal, acel Samuil Mușă, comunist fără frică și fără prihană, ce se revoltă împotriva sistemului de mistificare practicat în întreprinderea unde lucrează.

Miriiala are, fără îndoială, calitatea unei sinteze, pînă acolo încît titlul însuși are șansa să devină definiția lapidară a unei maladii sociale. „...cel mai grav dintre păcatele capitale...”, *miriiala*, deflarea în particular și pe șoptite a simțului critic, este pusă în conflict cu atitudinea critică fățișă, demnă și constructivă. Samuil Mușă devine cavalerul acestei idei, și piesa, în formula ostentativă, dar eficientă, a „teatrului epic”, urmărește, în secvențe intercalate cu songuri-comentarii, riscurile, deloc neglijabile, ale acestei atitudini. Observația socială necrutătoare a dramaturgului înregistrează toate tehnicile de intimidare folosite împotriva acestui ins, căzut parcă din Lună pe pla-

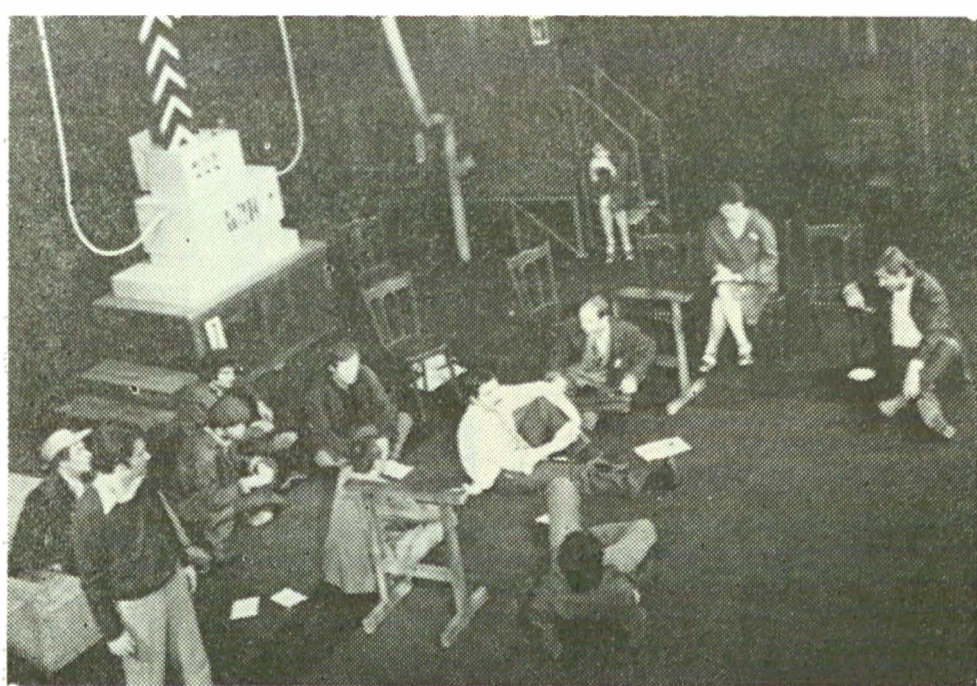
Data premierei : 18 iunie 1981.

Regia : CRISTIAN HADJICULEA.

Scenografia : VIRGIL LUSCOV.

Muzica : NICU ALIFANTIS.

Distribuția : LAURENȚIU LAZĂR (Caina) ; CAROL ERDÖS (Mușă) ; CONSTANTIN DUMITRU (Capalb) ; ȘTEFAN MIREA (Geană) ; PETRE PANAIT (Șuvăllă) ; MARCEL MIREA (Mir(u)) ; MARCELA ANDREI (Suzana) ; LERIDA BUCHOLZER (Domnișoara Tin(u)) ; ACHIANA VAIDA (Locatara) ; RADU SASE, TOEA BADIU și CORNEL FRIMU (Cei trei tineri).



„Actorii au intrat cu multă convingere în jocul de echipă...”

neta lui Caina — autoritate supremă în întreprindere, în portretul căruia Chitic și-a pus resentimentul față de totalitarism — și a lui Capalb (partitură scrisă în tușe caricaturale inspirate din teatrul proletcult-ului), o planetă a mistificării tacite, de bună-voie acceptată și fără consecințe. Chitic își trece personajul prin acest purgatoriu, care începe prin amenințarea cu o așa-zisă opinie publică, falsificată, și se încheie cu cele mai josnice tentative de compromitere morală a acestui „profet nepoftit” al adevărului, al spiritului revoluționar. Între timp, trecut de la un for la altul, în ierarhia întreprinderii, cauza lui Mușă, cum spune autorul, „se stafidește, se împutinează, ajunge un mic conflict personal”. O piesă despre dreptul la exercitarea criticii, despre riscurile criticii, despre variantele ei denaturate și despre deformările pe care le suportă aplicarea ei practică; o piesă pe care Cristian Hadjiculea o regizează într-o variantă ușor modificată, mai ales de decorurile lui Virgil Luscov, față de aceea de la Teatrul Foarte Mic.

Spectacolul, organizat ca „teatru de grup”, accentuează cu fermitate sensurile constructive ale textului și antrenează actorii într-o desfășurare trepidantă a întâmplărilor. Actorii au intrat cu multă convingere în jocul de echipă și obțin re-

zultate corecte în aplicarea acestei formule. În afara momentelor în care se precipită până la a face textul inaccesibil, Carol Erdős creează un Mușă convingător nu numai prin energia protestului, ci și prin candoarea și inocența pe care le adaugă subtextual. Bine distribuit în rolul lui Capalb, Constantin Dumitru are momente foarte bune în scenele de nepuțință și obtuzitate agresivă. Cu un registru restrins de posibilități (s-ar putea să greșim), Laurențiu Lazăr are apariții corecte în stilul sec și autoritar (Caina). Pitoresc, poate prea dezinvolt în identificarea cu personajul (Mîrțu, muncitor cinstit, dintr-o bucată, dar „independent”), este Marcel Mirea. Nu ne-au plăcut deloc micile jocuri satirice și trucuri, unele de împrumut (ca de exemplu scena unei ședințe cu Caina, în care este preluat, din *O scrisoare pierdută* de la Teatrul „Bulandra”, jocul celui ce rămîne totdeauna fără scaun), sau tendința abuzivă spre parodie. Decorul, sugerînd o ambianță industrială, al lui Virgil Luscov, complicat și voluminos, oferă adesea (mai ales tunelul-etuvă, în care actorii sînt uneori puși să joace) posibilitatea unor fericite metafore teatrale. Un spectacol important, cu o ținută modernă, și alert.

Mircea GHIȚULESCU

BĂIATUL CU FLOAREA

de Tudor Popescu

Data premierii : 24 octombrie 1980.

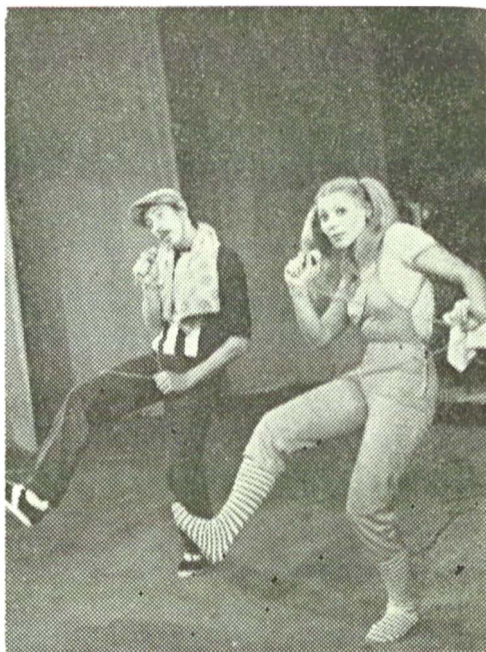
Regia și versiunea muzicală : GYÖNGYÖSI GÁBOR. **Scenografia :** GÖRGÉNYI GABRIELLA. **Muzica :** ALBERT GYÖRGY. **Coregrafia :** PINTÉR JENŐ.

Distribuția : MEHES KATI (Valy); DÁLNOKY ZSÓKA (Nely); SZUGYICZKY ISTVÁN (Grig); BENCZÉDI SÁNDOR (Duca); TARNÓI EMILIA (Vocea); BOKOR ILDIKO (Iulia); RÁCZ MARI (Yetti); FÜLÖP ZOLTÁN (Tiri); SZÉLYES FERENC (Vlad); DÁVID SÁNDOR (Miki); KOCSIS ANTAL (Teddy); CZINTOS JÓZSEF (Sebastian); MIKLÓS TAMARA (O fată).

Dansatori : RODICA FLONTAȘ, ANA CHIȘ, DOMOKOS KATALIN, ANTONI BERTALAN, GYÖNGYÖSI ESZTER, CARMEN CHIȘCAN, SZILÁGYI PIROSKA, KISS ZSÓKA, GRENCZER ENIKŐ.

Orchestra : ANDERKO PETER, KHUN TIBOR, PETROVAI OVIDIU, VAKARCS ISTVÁN, FORNWALD LÁSZLÓ.

Formula *musicalului*, care în ultimii ani a prins rădăcini pe scenele noastre, dar cu roade felurite și nu totdeauna bune, se dovedește, acum și aici, fericită. Această piesă „de tinerețe” a prolificului dramaturg Tudor Popescu, jucată cu mult succes la tinărul public din cele mai diverse orașe, ni se arată surprinzător de înprospătată în versiunea cîntată și dansată realizată de secția maghiară a Teatrului de Nord. Melodiile-



Rác Mari și Fülöp Zoltan

slagăre ale lui Albert György și dansurile „de caracter” sau „de situație” imaginate de Pinter Jenő dau un suport tonic ingenios, și energică articulație dramatică situațiilor, nu lipsite de schematism, ale acestei piese, care dezbate cunoscute probleme din viața tineretului de pe un șantier, cu adaptații și neadaptații săi, cu băieții buni și fetele rele, sau invers.... Gyöngyösi Gábor, realizatorul spectacolului și autorul versiunii muzicale, a vizualizat câteva dintre situațiile-cheie privind misiunea educativă a colectivității față de unii dintre membrii săi, a introdus câteva momente coregrafice pitorești, și a dat întregii povești nerv, culoare și un haz subțire, de bună calitate, transformînd *Băiatul cu floarea* într-un încîntător divertisment. Toată lumea... ride, cîntă și dansează, dar îndeosebi Mehes Kati, Rác Mari, Fülöp Zoltán, David Sándor și Bokor Ildiko dau personajelor respective un plus de individualizare și pun câteva accente care contribuie la reușita de ansamblu.

Mira IOSIF

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA
- SECȚIA ROMÂNĂ

ȚARUL IVAN ÎȘI SCHIMBĂ MESERIA

de Mihail Bulgakov

Data premierei: 4 iunie 1981.

Regia: ALEXANDRU COLPACCI.
Scenografia: DAN JITIANU, Versiunea românească: ANETA DOBRE și GALINA CERNICOVA.

Distribuția: LIVIU ROZOREA (Timofeev); NICOLAE TOMA (Bunșă, Țarul Ivan cel Groaznic); EUGEN HARIZOMENOV (Miloslavski); ION ABRUDAN (Șpak); MARCEL POPA (Iakin); LAURIAN JIVAN (Fedka); GHEORGHE TOTH (Ambasadorul suedez, Balerinul); GRIG SCHITCU (Episcopul); ILEANA IURCIUC (Zinalda); MARIANA NEAGU, ANCA MIERE-CHIRILĂ (Uliana, Țarina); ION MARTIN (Milțianul); ANCA MIERE-CHIRILĂ (Solista).

Comedia grotescă *Ivan Vasilievici*, pe care Bulgakov o scrie în anul 1935, oferind-o Teatrului de satiră din Moscova — unde, din păcate, premiera nu mai are loc, în ciuda repetițiilor făcute pe parcursul anului 1936 — nu este o „piesă de rezistență”, în ansamblul operei sale. Extrasă din contextul epicii și dramaturgiei scriitorului, pare o eboșă, un exercițiu de mină stângă, o glumă scenică burlescă. Inventatorul Timofeev — preocupat să născocască, în Moscova anilor '20—'30, o „mașină a timpului”, cu care plonjează înapoi, în secolul XVI, la Curtea Țarului Ivan, supranumit cel Groaznic — nu este un personaj original, în literatura epocii; iar încurcăturile

iscale din amuzante qui pro quo-uri, între personaje ale timpurilor trecute și ale celor prezente (prilej de a persifla moravuri, a incrimina situații și a contura o tipologie specifică), nu sint nici ele inedite. Dar, citită în addenda întregii creații, văzută prin filtrul romanului *Maestrul și Margareta* sau al nuvelisticii satirice (*Înmă de ciine*), ea ne apare revelatorie. Găsim aici, fin încrustate, motivele dramatice proprii universului bulgakovian, tulburătorul amestec de realism cotidian și fantastic insolit; auzim cum sună stins, dar distinct, acordurile inimitabile, deopotrivă grotești și lirice, sarcastice și patetice, ale temei preferate: obsesia scriitorului bolnav de dorința de a înțelege *realitatea*, de a pătrunde în miezul unor procese sociale și istorice fără precedent, care pretind artei o formă corespunzătoare, atotcuprinzătoare... Forma s-a modelat miraculos în marile romane *Garda albă* și *Maestrul și Margareta*, dar iată că și în această scriere, oarecum minoră, nedesăvârșită, transpar cu o forță impetuoasă, în imagini clasice bulgakoviene, trăsăturile unei estetici care, preluând tradițiile unor geniali premergători, a dat naștere unei opere cu un timbru unic. Și în *Ivan Vasilievici* se desfid legile gravitației și se confirmă teoria relativității, identitatea personajelor se pulverizează pentru a se recompone, acțiunea traversează un banal ușor sorădid, pentru a intra în zonele unui ceremonial tratat cu o ascunsă ironie. Ne aflăm într-o locuință comună din Moscova *Nep*-ului, loc familiar cititorilor lui Bulgakov, care, fie că e situat pe *Sadovaia* la nr. 50 (locuința lui Berlioz), fie că e pe strada *Banski* la nr. 10 (cea a lui Timofeev), fie că e pe *Ohotnii Riad* (a savantului din *Înmă de ciine*), de fiecare dată conține același conglomerat uman, cu moravuri și mentalități incompatibile cu etica revoluției; loc, de altfel, familiar cititorilor unei întregi literaturi satirice și umoristice, produs al anilor '20 în Rusia Sovietică, cu amendamentul că geniul scriitorului îl intersectează cu alte *toposuri*, fantastice, fanteziste, mitice, onirice, într-un mare joc al confruntării timpurilor și epocilor, cu analogii esopice și fulgurații inițiatice, joc dureros și tragic, îndărătul aparențelor comice. Joc al măștilor, căutare frenetică a esențelor, sondare a realității cu instrumentele ultrasensibile ale visului, vis-proiecție în ideal, vis-aspirație, visul ca modalitate de existență a unei conștiințe ulcerate, visul ca reflectare *imediată* a cotidianu-



„.....o utopie ironică, o expunere patetică a unor stări nocive....”

lui și ca revelare *mediată* a realului, prin distorsiuni ce se cer psihanalizate...

Acestea sînt și sensul și structura reprezentației *Țarul Ivan își schimbă meseria* (titlul e al filmului sovietic inspirat de piesă), realizat, pe scena din Oradea, de către Alexandru Colpacci. O reprezentație de anvergură teatrală, ce dezvoltă creator, original și fructuos liniile comediei, adîncindu-le, adunîndu-le într-o dimensiune sintetizatoare, cu trimiteri ce denotă intuiție sau bună cunoaștere a ansamblului creației literare. Unde, dacă nu în „cutiuța vrăjită” a scenei, și pe spinarea cui, decît a „bidiviului de aur” al iluziei teatrale, s-ăr putea așeza cadrul și suportul ficțiunii imaginate de Bulgakov (să nu uităm, și autor al *Romanului teatral*)? Fidel spiritului scriitorului și — fericită coincidență! — fidel propriilor sale căutări stilistice, finalizate într-un spectacol Pirandello (*Astăzi se improvizează*), Colpacci, împreună cu scenograful Dan Jitianu, au plasat acțiunea piesei într-un teatru. Teatru dezafectat, muzeu al iluziilor (o cortină pictată, pastîșind stilul barocului german timpuriu, sfîșiată și cirpită cu scindurele, cu ferestre improvizate, mărturie a ur-

melor războiului civil, trecut ca tăvălugul peste vestigiile unui timp, și el baroc), adăpost și locuință (mobilele despe-recheate, godinul ordinar și scrinul franțuzesc cu picioare grațios arcuite, panoul cu gazeta de perete a „fruntașilor” și perdeaua de pînză grosolană ce delimitează boxele colocatarilor, mulți, atît de mulți încît unii dintre ei și-au făcut culcușul în lojele laterale), teatrul — spațiu ambiguu, permițînd trăirea clipei și evadarea din ea, semnificînd jocul, mai ales cel secund, realitate și mimesis, veghe și vis, trecut și prezent, magic și diurn, teatrul, așadar, este locul în care se derulează această comedie tratată ca un vis... Vis ce se încarcă de idei, de semnificații, de asociații, inteligente, amuzante, triste, complexitor prin amănunte (prea multe însă, o apetență pentru detalii riscînd uneori să obtureze claritatea și chiar forța imaginii) și impresionant prin rigoarea viziunii. Reprezentația devine o utopie ironică și o expunere patetică a unor stări nocive, dintre care suspiciunea ne apare ca primul dintre cele „șapte păcate capitale”; delațunea, ca al doilea; impostura, ca al treilea... Ordinea poate fi oricînd inversată....

Personajele circulă într-un timp ambiguu determinat și au un halou enigmatic (din păcate, unele, doar în intenția regizorului): elemente zoomorfe pătrund pe nesimțite în alcătuirea lor, ca în Capriciile goyești (cu amendamentul unor excese neartistice, trădând amatorismul antrenamentului vocal); visul alunecă în coșmar, farsa, în dramă, faptul divers devine istorie, dar și invers. Regizorul adâncește meditația sarcastică, lansează întrebări, evită răspunsurile stereotipe și se joacă cu personajele sale, improvizează pirandellian, căutând să le stabilească identități pe care imediat le anulează... Așa cum se contrazică, se contrariază și se armonizează, într-un extraordinar contrast sonor, cele două „personaje” ale spectacolului inventate de regizor: Boris Godunov și Louis Armstrong. Opera lui Mussorgski se interferează cu trompeta lui „Sachmo”, clopotele lui Ivan reverberează triumfal peste tinguitoarele blues-uri din anii '30, susținând ca niște piloni edificiul dramatic, armind fragila schelărie a visului și determinând regula jocului. Un joc dialectic, condus de un Maestru, totodată Artist, Ginditor, Inginer, Homo Faber și Homo Ludens, un biet om ce se chinuie să-și clarifice raporturile cu lumea și cu sine, dar mai ales să-și înțeleagă Timpul. Liviu Rozorea întruchipează toate aceste ipostaze într-o creație rotundă și puternică, ce devine cimp magnetic pentru toate celelalte personaje, iscate din plâsmuirea unei minți înfierbîntate: Ileana Iurciuc joacă cu fervoare comică o anti-Margaretă, într-o parodie fină a „sclavei iubirii” și a candidatelor amatoare la gloria Ninei Zarecinaia. Eugen Harizomenov (hoțul Miloslavski) trece cu fermecătoare și subtilă dezinvoltură din jalnicul apartament moscovit, pe care-l goleşte, în palatul țarilor, continuându-și acolo îndeletnicirile, demonstrând continuitatea istorică a unei categorii! Excelente schițe realizează Ion Abrudan (Șpak), în peniță, Marcel Popa (Iakin), în cărbune. Laurian Jivan (Fedka), personaj cu contururi fluctuante, modificându-și parcă dimensiunile odată cu epocile în care se mișcă, pare la rîndul lui venit din suita infernală a lui Woland; pete de culoare aduc Mariana Neagu — cu ăurecare stridentă vocală în compoziția Ulianei, dar voluptuoasă, spirituală în apariția Țarinei — și Anca Miere-Chirilă, o întruchipare pitorească de tradițională Matrioșcă; la rîndul lor, Grig Șchițcu, Ion Martin, Gheorghe Toth, în scurte apariții, izbutesc să dea greutate nălucirilor și inconsistențelor, unor identități precise. Performanța tehnică a reprezentației stă pe umerii lui Nicolae Toma. În dublul său rol, de administrator al imobilului aglomerat — pîndindu-și veșnic vecinii și

pîndit de ei, terORIZîndu-i prin instrumentul radioficării (muzică, zi și noapte) și terORIZAT, la rîndu-i — și în cel de administrator al întregii Rusii, în calitate de Țar și Mare Duce, silit să-și schimbe mereu măștile, actorul depune un considerabil efort, soldat însă cu rezultate parțiale. Amănuntele legate de transformismul fizic blochează deocamdată avîntul ambelor personaje, dar mai ales pe cel al Țarului. Probabil că, pe parcurs, ipostazele se vor diferenția, izbutind să aducă la unison viziunea regizorală cu interpretarea actoricească.

Țarul Ivan... încheie stagiunea orădeană cu acest spectacol de performanță, care se înscrie între realizările importante ale anului teatral.

Mira IOSIF

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

DRAGONUL

de Evgheni Șvarț

Data premierei : 30 iunie 1981.

Regia : VICTOR IOAN FRUNZĂ.
Scenografia : MARIE-JEANNE LEC-
CA, DOINA ANTEMIR.

Distribuția : MIHAI CAFRIȚA
(Dragonul); GHEORGHE BIRĂU
(Lancelot); ION MUSCĂ (Charle-
magne); CARMEN PETRESCU
(Elsa); GHEORGHE DĂNILĂ (Pri-
marul); PAUL CHIRIBUȚĂ (En-
ric); EUGEN APOSTOL (Motanul);
MARIA TESLARU (Cintăreața,
Prietenă Elsa, o orășancă); ARA
FLĂMINZEANU, GEORGETA CA-
CEVSCHI (Prietenă Elsa, o oră-
șeancă); CONSTANTIN GHENESCU
(Grădinarul); FLORIN MĂCELA-
RU (Mămularul); MIRCEA BIBAC
(Orășeanul); DOINA COVRIG (O
orășeancă); MIHAI MARINESCU
(Fierarul); RADU DOBÂNDĂ
(Străjerul); LEONARD BOICU
(Paznicul).

S-o spunem hotărît, de la început : ne aflăm în fața unuia dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii. La Piatra Neamț — grație tînărului regizor Victor Ioan

Frunză — s-a reușit, din nou, o performanță, așa cum au fost, în alte stagii, *Nu sint Turnul Eiffel, Omul cel bun din Siciuan, Tristan și Isolda, Zigger-Zagger, Tinerețe fără bătrânețe, Matca...*

Argumentele acestei afirmații, aparent peremptorie, sînt numeroase. În primul rînd, ar fi vorba de o remarcabilă unitate valorică a spectacolului, vădită în toate compartimentele sale : regia — profundă și serioasă în deslușirea sensurilor textului, inventivă, plină de expresivitate în alegerea soluțiilor scenice ; muzica — (Silvia Ilieș), care nu însoțește doar evenimentele din scenă, ci face parte din plămada din care ele se nasc, se dezvoltă, dispar ; echipa actoricească, în care, pe lângă interpreți a căror constanță în bine exclude surprizele, există și autentice revelații : scenografia — (Marie-Jeanne Lecca și Doina Antemir), plină de savoare plastică, dar și de ingeniozitate constructivă ; și, în sfîrșit, o mențiune specială pentru grupul mașiniștilor, anonimi ca de obicei, dar care fac ca întreaga arhitectură scenică, deosebit de complicată și cam greoaie în mișcările ei, să funcționeze ireproșabil.

Un alt argument, și încă de pondere, este amplitudinea semnificațiilor pe care le dezvoltă, în montarea de la Piatra Neamț, acest „basin” foarte rar jucat al lui Șvarț. (De menționat că — deși de la scrierea lui se împlinesc în curînd patru decenii — Teatrul Tineretului este doar al șaselea teatru din lume care se încumetă să-l pună în scenă. Dealtfel, nici celelalte celebre opere ale autorului — *Regele gol* și *Umbra* — nu au avut o soartă cu mult mai fericită.) Limitele acțiunii dramatice din *Dragonul* sînt, pînă la un punct, identice cu cele ale poveștii clasice ; adică, pînă în momentul în care Dragonul este ucis (de Lancelot). De aici încolo, însă, Evgheni Șvarț „inovează”, și cu deplin temei, față de istoria contemporană ; locul monstrului va fi luat de un nou Dragon, de data aceasta ieșit chiar dintre locuitorii cetății.

Meritul lui Victor Ioan Frunză este de a fi descifrat, în această renaștere a *Dragonului*, mai mult decît o parabolă despre proliferarea răului și decît o meditație despre geneza fascismului (cum îndreptățit o gîndise Șvarț, în 1944). Regizorul se arată preocupat îndeosebi de *cauzele* — sociologice, istorice — care fac posibilă apariția unui Dragon. Și tot spec-

tacolul său se constituie ca o ecuație, în care unul dintre termeni îngemănează lașitatea „celor care acceptă”, cu puterea de constrîngere, iar în celălalt se menține simbolicul Dragon. Regizorul sintetizează, dealtfel, în programul de sală, într-o manieră elocventă, acest paradoxal echilibru : „Procesul de dragonizare a dat roadele așteptate : puși în fața libertății, ei (locuitorii cetății — n.n.) privesc ca la un obelisc intangibil, pe care-l doresc fără a-l cunoaște, pentru că exercițiul puterii, firește, nu deprinde și cu exercițiul libertății”. Este o demonstrație pe care montarea o urmărește, pe tot parcursul ei, cu o logică impecabilă.

Approape fiecare dintre interpreții acestui spectacol are momentul lui de strălucire, de virtuozitate, în simfonismul ansamblului (în care unii interpretează cîte două și chiar cîte trei roluri). Așa este momentul prologului, susținut cu un dramatism sfîșietor, pe o melopee fără cîvinte, de Maria Teslaru ; așa este una dintre primele apariții ale Motanului (Eugen Apostol), care — într-un crescendo ce ajunge pînă la paroxism — transfigurează starea generală de exasperare (dezorganizată și instinctivă) a cetățenilor ; așa este momentul preluării funcției de Dragon de către Primar (Gheorghe Dănilă) ; așa este scena în care renunță la rezistență Elsa (Carmen Petrescu), cu o dozare subtilă a motivațiilor, între abandon și perversitate. Astfel de pasaje — care nu umbresc deloc restul partiturilor pe care se exercită — au și Ion Muscă (Charlemagne), Paul Chiribută (Enric), Constantin Ghenescu (Grădinarul), Florin Măcelaru (Mămularul), Mircea Bibac (Orășanul).

Dar revelațiile actoricești, despre care vorbeam mai înainte, se numesc Mihai Cafrița (*Dragonul*) și Gheorghe Birău (*Lancelot*). Pe primul îl mai văzusem traversînd „cu aplomb” (cum se zice) roluri de plan-secund. Aici, compoziția sa are echilibru și forță, el este pe rînd straniu și cotidian, dar întotdeauna cu o subțire notă malefică, în spatele măștii aparent neutre. Despre Gheorghe Birău nu credeam, pînă la această premieră, că poate să ducă pe umeri, cu atîta personalitate și dezinvoltură, sarcinile (și vicisitudinile) unui rol principal. Ei bine, o face, „con brio”.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE
ALECSANDRI” DIN IAȘI

CIOCÎRLIA

de Jean Anouilh

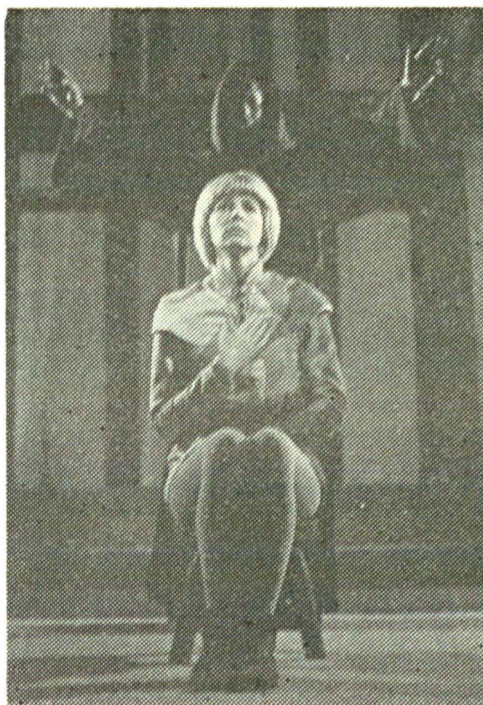
Data premierei : 25 mai 1981.

Regia : DAN NASTA. Scenografia : ANDREEA IOVĂNESCU. Traducerea : VALENTIN LIPATTI.

Distribuția : CORNELIA GHEORGHIU (Ioana) ; MARCEL FINCHELESCU (Cauchon) ; CONSTANTIN POPA (Inchizitorul) ; SAUL TAIŞLER (Promotorul) ; MIRCEA DASCALIUC (Fratele Ladvenu) ; VALENTIN IONESCU (Contele de Warwick) ; PETRU CIUBOTARU (Carol) ; CARMEN BARBU (Regina Yolanda) ; DOINA DELEANU (Regina cea Mică) ; MONICA BORDEIANU (Agnes) ; VIRGIL RAICIU (Arhiepiscopul) ; VIRGILIU COSTIN (La Trémouille) ; GEORGE MACOVEI (Beaudricourt) ; DAN ACIOBĂNITEI (La Hire) ; VIRGINIA RAICIU (Mama) ; ADRIAN TUCA (Tatăl) ; VALERIU BOBU (Boudousse şi Călăul) ; CRISTIAN ROŞU (Fratele, Pajul regelui) ; GELU ZAHARIA (Soldatul englez).

Mulți dintre iubitorii teatrului își mai amintesc, probabil, de turneul trupei cu nume celebru, „Vieux-Colombier”, care, acum mai bine de două decenii, a prezentat și *Ciocîrlia*, cu Suzanne Flon în rolul principal și cu Georges Descrières, societar al Comediei Franceze, invitat în spectacol, în acela al lui Warwick. De atunci, o altă piesă de inspirație istorică a lui Anouilh, *Becket*, a prilejuit Naționalului ieșean un spectacol de ținută și de succes. Față de *Becket*, însă, ambițiile autorului sînt, în *Ciocîrlia*, și mai mari. În primul rînd, el își asumă riscul de a aduce pe scenă un „monstru sacru” al istoriei, intrat încă din timpul vieții în legendă, iar după moarte, transfigurat în mit. În al doilea rînd, dramaturgul era obligat la o distanțare față de o serie de

predecesori iluștri, atrași și ei de figura „fecioarei din Orléans”. Anouilh evită atitudinea hagiografică, dar și tentația modernă a demitizării excesive ; respectă specificitatea și adevărul epocii, dar caută să pună în valoare acele semnificații prin care aceasta „vorbește” contemporanității noastre ; personajul este „umanizat”, adus aproape de sensibilitatea și înțelegerea noastră, dar își păstrează întreaga lui măreție. O viziune, așadar, echilibrată, nuanțată, situată la egală distanță de mit și de realitatea istorică, o viziune care pune în chip fericit în lumină nu numai elanul patriotic al Ioanei, ci și inocența, puritatea ei. Nu e exclus ca acest din urmă aspect să-l fi atras în mod deosebit pe Anouilh, căci regăsim la Ioana trăsături ale altor personaje feminine create de dramaturg (și care i-au adus, dealtfel, notorietatea), personaje a căror juvenilă puritate e contrariată, dureros, de minciună, de ipocrizie, de violență, de fel de fel de combinații meschine — situații pe care le întâlnim (la scară istorică, firește) și în *Ciocîrlia*. Să notăm, în sfîrșit, că Anouilh, aproape întotdeauna un excelent artizan, se întrece aici pe sine : construcția textului pare să nu asculte de nici o convenție și de nici o



În prim-plan, Cornelia Gheorghiu

constrângere, schimbările de decor și alternarea nivelurilor temporale se produc cu un firesc desăvârșit, secvențele se înlanțuie suplu și ingenios — într-un cuvânt, mecanismul dramatic funcționează, cu toate piesele și articulațiile lui, ireproșabil. Scriitorul optează pentru formula „reconstituirii”, formula care îi lasă o mare libertate de mișcare și favorizează utilizarea procedeeului „teatrului în teatru”, procedeul de o eficiență și de o modernitate recunoscute.

Ciocirlia este al doilea spectacol cu o piesă „istorică” pe care Dan Nasta îl montează, în această stagiune, pe scena ieșeană. Orientarea regizorului (confirmată de opțiunile de repertoriu ale teatrului) către texte cu adevărat reprezentative ale dramaturgiei universale merită, bineînțeles, toate laudele. Montînd *Don Carlos*, directorul de scenă era obligat, printre altele, să opereze tăieturi în piesa lui Schiller, tocmai pentru a o face mai „reprezentabilă”; *Ciocirlia*, în schimb, nu ridică astfel de probleme. Dan Nasta găsea în chiar construcția piesei acel caracter de „teatralitate deschisă a înscenării”, ca să reluăm cuvintele înseși ale regizorului. Ceea ce definește, prin urmare, montarea ieșeană este tocmai *adecvarea* față de viziunea autorului, consonanța cu intențiile acestuia. Cu discreție, regia pune accent pe implicațiile politice ale evenimentelor, mai exact spus, pe înfruntarea dintre forța oarbă și opresivă a dogmei și aspirația irepresibilă a spiritului uman către independență și demnitate. Decorul conceput de Andreea Iovănescu este funcțional și de o bine temperată sugestivitate. Dintre prestațiile actoricești (situete, în general, la un nivel onorabil, chiar dacă, să zicem, un Valentin Ionescu ne-a făcut să ne reamintim cu mare nostalgie de Georges Descrières), am reținut excelenta compoziție caricaturală a lui Petru Ciubotaru și agresivitatea fanatică a lui Constantin Popa. Dar reușita spectacolului se datorează în cea mai mare parte — nici nu putea fi altfel — prezenței scenice a Corneliiei Gheorghiu, interpreta Ioanei d'Arc. Acrită a redat, cu finețe și fidelitate, acea *simplicitate în măreție* ce particularizează, față de ipostazele anterioare, personajul lui Anouilh: Ioana dramaturgului francez își „joacă” lucid rolul, își asumă pînă la capăt, conștient, destinul; e o sinteză miraculoasă de sensibilitate fragilă și eroism exemplar, de puritate indicibilă și inflexibilă forță morală. Aceasta este și imaginea pe care ne-o propune acrită, într-o creație memorabilă. Întîlnirea cu rolul Ioanei d'Arc este o șansă unică într-o carieră de artist — o șansă pe care Cornelia Gheorghiu a știut să n-o piardă.

Alexandru CĂLINESCU

TEATRUL NAȚIONAL DIN ÎRIGU
MUREȘ — SECȚIA MAGHIARA

BANUL BĂNK

de Katona József

Data premierei : 5 iunie 1981.

Regia : KINCSES ELEMÉR. Decoriuri și costume : KEMÉNY ÁRPÁD.

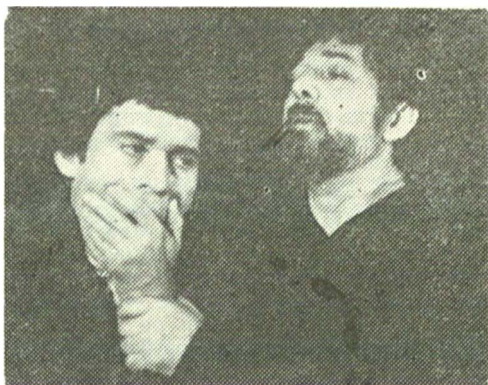
Distribuția : TÜRÖK ANDRÁS (Regele Endre al II-lea) ; FARKAS IBOLYA, SZÉKELY ANNA (Regina Gertrudis) ; BOÉR FERENC, ZALÁNYI GYULA (Ottó) ; GYÖRFFY ANDRÁS (Banul Bánk) ; MÓZES ERZSÉBET, ADÁM ERZSÉBET (Melinda) ; SZIKSZAY JÓZSEF (Soma) ; GYARMATI ISTVÁN, RÉTHY ÁRPÁD (Banul Mikhál) ; GÁRP GYÖRGY (Banul Simon) ; FERENCZY ISTVÁN, HUNYADI LÁSZLÓ (Banul Petur) ; NAGY JÓZSEF, TATAI SÁNDOR (Nemul-tumiți) ; TAMÁS FERENC (Banul Myska) ; ZONGOR ISTVÁN (Meșterul Solom) ; ADLEFF INGEBORG, MEISTER ÉVA (Izldora) ; BODÓ ZOLTÁN (Paful) ; LOHINSZKY LORÁND, KERESZTES SÁNDOR (Biberach) ; TARR LÁSZLÓ, MAGYARI GERGÉLY (Tiborc).

Exaltînd dragostea față de glia natală, precum și sentimentul onoarei și virtuții, tragedia *Banul Bánk*, scrisă de Katona József în deceniul al treilea al veacului trecut, face parte din tezaurul dramaturgiei maghiare. Piesa a fost plămădită într-o epocă politică crîncenă, în care populația Ungariei, teritoriu înglobat în Imperiul habsburgic, avea de suferit de pe urma împilării sociale, a nesocotirii ființei naționale și a consecințelor nefaste ale discordiilor semănate cu bunăștiință. Prin ardoarea cu care și desfășoară pledoaria pentru eliberare, Katona se înscrie printre creatorii care, lupînd pentru cristalizarea culturii naționale, au pregătît, de fapt, revoluția burghezo-democrată de la 1848.

De la data premierei absolute (15 februarie 1833) încoace, drama banului Bánk — palatin al Ungariei, căruia o regină venetică, ahtiată de putere, încearcă, prin mirșave uneltiri, să-i răpească onoarea — a avut o carieră scenică răsunătoare: rolurile principale au devenit obiectul competiției între mari actori din diferite epoci. Cu toate că acțiunea, compusă după tipicul romantic, e deosebit de complicată, piesa place, ca o poveste din care se pot desluși multe și prețioase judecăți asupra comportamentelor și moravurilor, cu rol educativ și cathartic.

Regizorul Kincses Elemér a abordat, după cum se vede, una dintre piesele de bază ale repertoriului specific, un soi de exercițiu obligatoriu. A făcut-o fără prejudecăți, ceea ce este bine. Spiritul său cercetător, dublat de optica omului de astăzi, avea șansa de a da o lectură nouă și fertilă pentru cariera dramei. Constatăm din nou că pe regizor îl preocupă stăruitor raportul dintre putere și individ — relație-cheie a teatrului politic contemporan; de-a lungul anilor și prin montări diverse, el și-a conceput un alfabet scenic personal, pe care-l utilizează cu tenacitate. Se dovedește, însă, că acesta nu se potrivește întotdeauna textelor pe care le alege. Stilul său regizoral produce montări de anvergură, distribuite în spații vaste, în care seamănă apoi o puzderie de accente privind jocul, relația cu obiectele, atitudinea corporală. Atacînd, de data aceasta, un text stufos, înlesat de întîmplări și de elemente specifice literaturii romantice, risipa de semne moderne, voit frapante, nedumerește; o anumită dezlinare în conducerea acțiunii, a situațiilor și a legăturilor dintre personaje, se răsfrînge asupra mizan-scenei.

Cu excepția rolului titular, regia a avut ambiția să realizeze două distribuții paralele; noi am văzut-o pe cea din seara premierei. Györfly András (banul Bánk) e un actor tînăr, care posedă datele fizice și temperamentale adecvate; în relație cu actorii maturi ai trupei țîngu-mureșene, însă, el rămîne crispat; interpretarea sa e pe alocuri bolovănoasă, pe alocuri naivă, accentul fiind pus pe latura sentimentală a dramei personajului, și nu pe cea politică; în concluzie, o interpretare aflată în dezacord evident cu ideea care pare să conducă reprezentația. Contribuția profesională a lui Györfly este inegală și derutantă, mai ales în raport cu gîndirea scenică lucidă, refuzînd patosul, a altor trei actori: Farkas Ibolya (regina Gertrudis), Lohinszky Loránd (Biberach) și Boér Ferenc (Ottó, nepotul reginei). Acest trio are un rol-cheie în dinamica acțiunii: sînt „negativii”, care



Boér Ferenc și Lohinszky Loránd

pun la cale o complicată uneltire; urmîrind să știrbească onoarea lui Bánk, ei inscenează soției sale, Melinda, un adulter. Manevra reprezintă doar unul dintre firele tramei, care este, cum spuneam, deosebit de prolixă. Cei trei actori interpretează rolurile cu pondere și măsură, valorificînd scenic atît datele umane cît și semnificațiile politice ale personajelor încredințate. O altă traiectorie urmează Mózes Erzsébet (Melinda), făptură liliacă, victimă a intrigilor, care-și pierde mințile. În interpretarea ei, avem de-a face cu o mostră de inconsecvență regizorală: îndrumată să joace nebunia printr-o serie de atitudini și gesturi din sfera patologicului, actrița reușește să execute impecabil o temă greșită. În Tiborc, un șerb eliberat, Tarr László, joacă echilibrat, dar simplificînd prea mult. Ideea politică este reprezentată prin banul Petur, propovă-

Keresztes Sándor și Györfly András



duitor al răzvrătirii; Ferenczy István este mai puțin impulsiv ca de obicei, dar pune cam apăsător accentele patetice. Am identificat vreo patru școli actoricești, patru maniere de joc; văzute împreună, se creează impresia unui recital de istorie a interpretării.

Decorul are o idee generică: folosirea tăbliilor de mese în toate împrejurările, ceea ce oferă numeroase posibilități în tablourile în care li se justifică utilizarea, dar contrariază, în altele (scena conspiratorilor „neimpăcați”, de pildă), unde cu greu se poate ghici în ce loc anume ne aflăm: într-o cantină părăsită? Într-o biserică? Într-o catacombă? Costumele, plăcute văzului, nu urmăresc să reconstituie epoca.

SUGĂR Teodor

**TEATRUL DRAMATIC DIN
CONSTANȚA**

HECUBA

de Euripide

Data premierei: 28 iunie 1981.

Regia: SILVIU PURCĂRETE.

Scenografia: SILVIU PURCĂRETE

și EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.

Muzica: DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția: ILEANA PLOSCARU

(Hecuba); VIRGIL ANDRIESCU

(Agamemnon); VASILE COJOCARU

(Odiseu); LUCIAN IANCU

(Polymestor); EUGEN MAZILU

(Talthybios); MARIA NESTOR

(Polyxene); DIANA CHEREGI

(Corymba); copilul ADRIAN CATRA-

VA (Umbra lui Polydorus). Și:

CRISTIAN PEPINO, ANETA FOR-

NA CHRISTU, VASILE HARITON,

ELENA ROMANESCU, MARINELA

MARINESCU, DROMIHETE GHI-

MAN, MARIA BURTEA, TRAIAN

POPESCU, NISION KIRKORIAN,

AL. MEREUȚĂ, ION ANDREI, BA-

RIE HASAN (Coreuți).

de o anumită temeritate. Căci operele „celui mai tragic dintre poezi”, cum l-a numit Aristotel, în *Poetica* sa, pe autorul *Hecubei*, încap cu greu în tiparele genului în care excelsaseră, înaintea lui, Eschil și Sofocle. Asupra *Hecubei* a fost aruncată cea mai gravă acuzație ce putea lovi o tragedie: lipsa unității de acțiune. Să reamintim, pe scurt, subiectul piesei. Umbra lui Polydorus, fiul mezin al lui Priam și al nefericitei sale soții, povestește despre zdrobirea Troiei, despre luarea în captivitate a Hecubei și — lucru pe care mama sa încă nu-l cunoaște — anunță propria lui moarte, ucis de către regele trac Polymestor, făcându-l să se simtă trădat. El anunță, de asemenea, hotărârea jertfii a sursii sale, Polyxene, pe mormintul lui Ahile, de către danaii învingători. Spusele i se adevăresc. Hecuba, care credea că băuse pină la fund paharul suferințelor, trebuie să-și vadă, în aceeași zi, ultimii doi copii, răpuși. Unicul ei sentiment devine dorința de răzbunare împotriva trădătorului Polymestor. Cu încrederea tăcută a lui Agamemnon, îl va ademini în tabăra troienelor captive și, după ce-i va omorî fiii, îl va orbi.

Apărent, piesa este incoerentă, neunitară. O privire mai atentă descoperă însă, de îndată, rigoarea aproape geometrică a construcției, ca și esența fundamental tragică a textului. Caracter tragic de statură unui Oedip, Hecuba nu-și conde ieșirea dintre oameni, deci, din cercul durerii, prin sinucidere, ci printr-un act de inumană cruzime, ce va fi urmat de asumarea, liberă și conștientă, a *fatum*-ului.

Piesa lasă o mare libertate de interpretare regizorală în diferite „chei”, cele câteva momente de acută tensiune și poezie dramatică (înfruntarea Hecuba—Odiseu, scena Polyxenei, dialogul Hecuba—Agamemnon sau „duelul oratoric” final Hecuba—Polymestor) oferind tot atâtea sugestii pentru o dominantă a montării: relativitatea pe care o dobândesc în practică normele etice, teoretic imuabile, rezolvarea alternativei viață = sclavie — moarte = eliberare în favoarea celui de al doilea termen, subtila dialectică a relației învingător—învin (călău—victimă), demascarea mecanismului evenimentelor (patimile omenesci sau rațiunile politice, nu Soarta ineluctabilă) etc. Regizorul Silviu Purcărete a preferat, însă, să lumineze egal (sau neutru) întreaga tramă, orientându-și căutările novatoare exclusiv în direcție formală, ceea ce, dacă aduce cu sine ingenioase și, chiar, inspirate rezolvări vizuale sau sonore, are ca rezultat, nu mai puțin, o netă uniformizare a reliefului ideatic al tragediei. Reimplantarea piesei în cadrul natural, pe țărmul mării, apare doar ca o soluție — originală,

desigur —, aplicată din afară, ca pur exercițiu pe o temă dată, iar nu ca emanație a unei viziuni globale, integratoare. Se pot, astfel, cita câteva „truvaiuri” evident exterioare, nejustificate în ansamblu. De pildă, apariția inițială a umbrei lui Polydoros, materializată în persoana unui copil care rostește — cu normală, dealtfel, intonație școlărească — prologul, aplecat asupra Hecubei ghemuită la pământ, are, probabil, intenția de a întări „avertismentul” amintit (sau, poate, pe aceea de a spulbera „iluzia teatrală” ?), dar nu reușește să fie decît pleonastică. La fel, de neînțeles rămîne ivirea Polyxenei — după sacrificare — cu o torță aprinsă în mînă și incendierea unui copacel „plantat” în apa mării. Ca solide calități ale montării se pot nota tratarea corului, alternativ, ca personaj unic și ca grup polimorf, avînd pasaje de recitativ colectiv perfect armonizate, vibrînd de fiorul incantatoriu al străvechilor ritualuri (excelentă, muzica lui Dorin Liviu Zaharia), desenul rafinat al mișcării în „scenă” și scenografia (semnată de regizor și de Eugenia Tărășescu-Jianu) de o remarcabilă acuratețe mai ales la capitolul „costume”, evocînd și stilizînd, totodată, siluetele cunoscute nouă de pe vasele de ceramică eline.

În privința interpretării actricești, regizorul a indicat spunerea textului — în admirabila traducere a lui Al. Miran — într-un registru „alb”, metalic (sau, cumva, acesta e rezultatul încercării actorilor de a se face auziți, deasupra vuietului mării ?). În rolul titular, Ileana Ploscaru realizează o compoziție fără cusur a bătrînei Hecuba, marcînd, cu sensibilitate, evoluția ei de la sfîșietoarea durere maternă la inexorabila decizie a pedepșirii ucigașului. Maria Nestor este o Polyxene pură și demnă, curajoasă și patetică. Virgil Andriescu (Agamemnon) și Vasile Cojocar (Odiseu) au răceala triumfătoare a învingătorilor, dar și inteligența speculativă a unor cultivați oratori. Eugen Mazilu (Thalpybios) reușește că redea convingător povestirea sacrificării Polyxenei. Impresionant, Lucian Iancu (Polymestor), în lamento-ul ce urmează nenorocirii sale. În mod deosebit, se cuvine menționată contribuția Corifeei (Diana Cheregi) și a componentelor corului *, ca și eforturile întregii trupe de a face față condițiilor speciale de joc.

Alice GEORGESCU

* O observație pentru caietul-program : membrii corului din *dramaturgia antică* se numesc coreuți, nu corifei...

NEBUNUL SE ÎNTOARCE

de Dario Fo

Data premierei : 4 iunie 1981.

Regia : OLIMPIA ARGHIR. Scenografia : PUIU ANTEMIR. Traducerea : ANGELA IOAN.

Distribuția : MIRCEA ANDRE-ESCU (Nebunul) ; DAN SÂNDULESCU (Comisarul Bertozzo) ; DAN DOBRE (Comisarul sportiv) ; PAUL LAVRIC, NAE CRISTOLOVEANU (Chestorul) ; COCA BLOOS (Ziarista) ; NICOLAE ALBANI (Agentul).

Nebunul se intoarce este titlul sub care a fost montată, pe scena Teatrului Dramatic din Brașov, piesa lui Dario Fo *Moartea accidentală a unui rebel*, comedie gravă, de violentă atitudine politică, inspirată dintr-un caz real și trimițînd la numeroase — îngrijorător de numeroase — cazuri reale. Din expresiva coexistență a limbajului comediei cu un subtext grav, de adîncă rezonanță dramatică, spectacolul brașovean semnat de Olimpia Arghir (în cadrul scenografic sugestiv realizat de Puiu Antemir) pare să fi optat pentru latura comică ; pentru înveliș, deci, nu pentru miez. Exceptînd cele cîteva inserturi de film documentar (în totală discordanță cu restul), spectacolul se desfășoară într-o veselie fără seamăn, cu hohote de rîs neumbrite de vreo îngrijorare, cu șotii simplist reconfortante și gaguri ținînd de vechiul și blajinul umor mecanic. Piesa, a cărei acțiune se desfășoară între două asasinate politice, a fost tratată ca o comedie burlescă, în care punctele de rezistență sînt ghionții și picioarele în spate ; nimic nu e grav,



„Piesa a fost
tratălă ca o
comedie
burlescă...”

suveran e hazul dezlănțuit. Nici privit din acest unghi, însă, spectacolul nu e o reușită notabilă, puterea de invenție, fantazia, fiind destul de sărace: puține gaguri, mereu repetate, mijloace comice de un gust îndoielnic, uneori frizând vulgaritatea. Intenția de a mima debitul verbal și rapiditatea în mișcare specifice comediilor italiene apare evidentă, dar rezultă doar o rostire precipitată până la ininteligibil și o agitație continuă, oboseitoare. (Din aceeași dorință de „autenticitate”, unul dintre personaje ajunge să vorbească cu accent italian, idee cel puțin bizară, dacă ne gândim la convenția acceptată, elementară, că toți eroii vorbesc italienește, noi urmărind o traducere și nu o piesă originală.)

Interpretarea reflectă, desigur, concepția generală a spectacolului, păcătuind printr-o linie îngroșată, lipsă de suplețe, prin exces de gesticulație și de „vocalizări”. Cu această (însemnată) rezervă, se pot totuși observa: o reală mobilitate interioară, disponibilitate pentru compoziție, plastică a mișcării și simț al ritmului — la Mircea Andreescu; o nuanță de subtilitate, binevenite punctări ironice — la Coca Bloos; știința de a caracteriza din puține trăsături, dar sugestiv, un personaj — la Nicolae Albani. Am mai remarcat, de asemenea, predispoziția pentru un umor robust, colorat (adesea prea colorat) — la Dan Săndulescu și Paul Lavric: o zestre de mijloace comice destul de săracă, suplinită prin exces de gesticulație și de ocheade către public — la Dan Dobre.

Cristina DUMITRESCU

**TEATRUL GERMAN DE STAT DIN
TIMIȘOARA**

■ TANGO

de Slawomir Mrożek

Data premierei : 23 ianuarie 1981.
Regia : MICHAEL BLEIZIFFER.
Scenografia : GÁBOR KAZINCZY.
Distribuția : ELISABETH KÖLBL,
ADELE RADIN (Eugenia) ; NOR-
BERT HAUSER, VICTOR LACHE
(Edek) ; FRANZ FAULHABER (Eu-
gen) ; HERBERT SCHMIDT (Ar-
tur) ; IDA JARCSEK-GAZA (Eleo-
nora) ; PETER SCHUCH (Stomil) ;
INGE MEYER (Ala).

„Oh, această blestemată rațiune !” — spune Stomil, cap de familie, fost anarhist, fost francțiror printre curente artistice, acum redus la ipostaza de paiață care „face numărul” de filozofie a liberului-arbitru, în duet cu soția lui, Eleonora, persoană frivolă, romanțioasă, dar cam ofilită. Cei doi își rostesc replicile smiorcându-se, cerșind o compasiune care n-are de unde să răsară. Ne aflăm, după expunerea „stării de beligeranță” din casa Stomil, lămurii asupra rapor-

torilor de forță. Am citit momentul, întrucât pare definitoriu, pentru calitatea variantei personale asupra piesei *Tango*, oferite de tânărul regizor (de meserie actor) Michael Bleiziffer.

Modelul în care colectivul Teatrului German de Stat din Timișoara a conceput montarea ni se pare interesant de analizat, pentru a-i cumpani succesele și excesele, raportându-le la un punct de vedere original și expus cu profesionalism. Tratarea grotescă a conflictului dintre aparență și esență, presărată cu interludiile unor revelații subiective, convertite apoi în concluzii obiective înfricoșătoare, se instituie ca o „cheie” a spectacolului. Riguroasă, structura idealică nu este transpusă linear, expresia ei stilistică își găsește artiștii și partizani într-un grup de actori; ceilalți aspiră doar să-o realizeze, fiind lipsiți de mijloacele adecvate. Cea mai sugestivă interpretare, în raport cu țelul propus, a fost cea a Idei Iarcsek-Gaza (Eleonora); personajul exprimă disonanța dintre senzualitate și lipsa de sensibilitate, grefată pe parodia „mamei de familie”, de un sentimentalism dus până la kitsch și de o lășitate dusă până la ticăloșie. A secundat-o Ingeborg Meyer (Ala), autoare a unui portret de gîscă melancolică (în aparență), rea și vulgară, în esență; un prototip de „consumatoare” a existenței, fără judecată și principii. Stomil, demagogul cu veleități de estetician a fost jucat de Peter Schuch, cu o ironie de bună calitate în prima parte (actele I și II), mai searbăd și uscat, în partea a doua. Artur (Herbert Schmidt) contrariază: cită vreme personajul se află în ipostaza fantasmagoric-justițiară, actorul își îndeplinește conștiincios îndatoririle; după ce se transformă în dictator, caricatura scenică e îngroșată până la insuportabil. Ceea ce e prea mult, strică întotdeauna. Oportunistul unchi Eugen, groparul liberalismului burghez, este abia schițat de Franz Faulhaber. Elisabeth Kölbl (Eugenia) pune accentul pe caricare, până spre final, cînd devine concret și adecvat tragică. Edek (Victor Lache) este interpretat confuz, între sugestia mitocăniei, a primejdiei pe care o reprezintă forța primară, și o lipsă cvasitotală de funcționalitate. Decorul (Kazinczy Gábor) se arată vetust nu în concepție, ci în execuție. Costumele (datorate aceluiași autor) sînt, în schimb, tocmai ceea ce trebuie.

■ POVEȘTEA OMULUI CARE S-A TRANSFORMAT ÎN CÎINE

de Osvaldo Dragún

Data premierei : 25 februarie 1980.

Regia și scenografia : MICHAEL BLEIZIFFER.

Interpreți : IDA JARCSEK-GAZA,
HERBERT SCHMIDT, FRANZ
FAULHABER, NORBERT HAUSER,
VICTOR LACHE.

Al doilea spectacol prezentat la București a fost *Povestea omului care s-a transformat în cîine*, piesă „de rezistență” a studiourilor-laborator. Din dialogul cu publicul, care urmează spectacolului propriu-zis, am înțeles că acesta a fost produs înaintea *Tango*-ului. Amănuntul e important, întrucît „exercițiul” s-a dovedit mai prețios decît reprezentația-cap de afiș. Utilizînd aproape aceeași distribuție, Michael Bleiziffer a demonstrat că dispune de capacități deosebite pentru un enunț scenic clar, răsplat și unitar. Formula de ceremonie scenică, realizată prin travestiri rapide și printr-o simbolică genuină, însă deosebit de sugestivă, nu devine absconsă: dimpotrivă, discursul scenic cuprinde semnificații profunde și plurivalente, mereu mai bogate, mai tulburătoare. Ceea ce aduc nou timișorenilor este frapant și cuceritor, prin lipsa de prejudecată asupra capacității de înțelegere a publicului; desigur, spectacolul conține și repetări, împrumuturi care-i stîrbesc originalitatea. Sînt frunze vestede pe un copac altminteri viguros; dar, cele patruzeci de minute, judecate în ansamblu, conving, stîrnesc interesul, emoționează.

Dintre actori, se distinge din nou Ida Iarcsek-Gaza, prin puterea ei de a sugera tragicul; Herbert Schmidt și Franz Faulhaber sînt mult mai inventivi, mai mlădioși, dar și mai coerenti decît în spectacolul anterior. Un nume nou: Norbert Hauser, actor remarcabil prin prestanță și prin aderență la stilul de teatru abordat.

SUGĂR Teodor