

CRONICA DRAMATICA

În anii din urmă, am putut observa și consemna fenomenul, întrucâtva firesc, al scăderii ritmicității premierelor teatrale, după momentul deschiderii stagiunii. Experiența ne învață să nu invinuem pripit teatrele, ci, în absența unei noi avalanșe de premiere, să ne reamintim că pe toate scenele se repetă intens, se află, în stadii avansate de lucru, spectacole care vor vedea luminile rampei în perioada următoare, adică în chiar miezul stagiunii teatrale. Așadar, nu e nici vina teatrelor, nici vina noastră, dacă paginile capitolului care urmează sînt mai puțin numeroase.

Așa cum consemnam, stagiunea a debutat promițător, premierele începutului de sezon teatral făcînd cunoscute titluri, nume de dramaturgi, făcînd să se vorbească despre realizările notabile ale regizorilor, interpreților și scenografilor din mai toate teatrele țării.

Pasul următor, după părerea noastră, este mai spectaculos! Deși mai puține, premierele care au avut loc înalță stacheta opțiunilor repertoriale și a ambițiilor spectacologice. Notăm, la Teatrul „Bulandra”, Mormintul călărețului avar, spectacol numai parțial izbutit, dar, pînă la urmă, necesar, pentru că oferă spectatorilor Capitalei o lucrare dramatică importantă a unui scriitor de primă mărime, Dumitru Radu Popescu. Rod al unei munci uriașe, în care dramaturgul Horia Lovinescu și regizorul Dan Micu au colaborat fructuos, Karamazovii, într-o realizare scenică monumentală, susținută de actori excelenți, dă prilejul Teatrului „Nottara” să-și consolideze prestigiul și invite publicul la o fericită întîlnire cu creația lui Dostoevski. Teatrul Mic, credincios programului său repertorial, realizează un spectacol care va cîntări mult în balanța stagiunii, cu piesa Diavolul și bunul Dumnezeu, de Jean-Paul Sartre, moment teatral prin care Silviu Purcărete promovează, cu succes, examenul maturității sale regizorale. Teatrul Evreiesc de Stat readuce în atenție numele unui proeminent dramaturg contemporan, Max Frisch, montînd, cu rezultate, e drept, mai modeste, Andorra. Pensiunea Speranța, de Alexandru Căprariu, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, Fantomiada de Ion Băieșu, la Teatrul „A. Davila” din Pitești, Calul verde de Constantin Popa la Teatrul „Vasile Alecsandri” din Iași, sînt titluri noi, care se adaugă la lista dramelor originale ale acestei stagiuni.

Iată cum, din simpla enumerare a noilor spectacole, rezultă cu limpezime că stagiunea nu lincezește, că este în continuare interesantă, atrăgătoare. În intervalul care s-a scurs, de la data cînd am încheiat alcătuirea capitolului cronicii dramatice, s-au înregistrat alte importante premiere, pe care, de bunăseamă, le vom consemna în numărul viitor al revistei. Așteptăm ca, după ce Dan Micu, Silviu Purcărete, Mircea Marin și-au spus cuvîntul, alți regizori, care pregătesc acum spectacole, să-și înscrie numele pe lista celor care contribuie la calitatea, în ansamblu, ridicată, a stagiunii. Mai așteptăm cu încredere realizări actricești, care să egaleze și să întrecă pe cele ale Marianeii Mihut, Danei Dogaru, Monicăi Ghiuță, ale lui George Constantin, Alexandru Repan, Ștefan Sileanu, Victor Rebengiuc și ale altora.

Recentele colocvii și festivaluri teatrale de la Birlad și Piatra Neamț ne-au oferit suficiente temeuri pentru a spera că numărul nostru viitor va fi bogat în astfel de exemple.

TEATRUL „NOTTARA“

KARAMAZOVII

dramatizare de
Horia Lovinescu
și **Dan Micu**
după **Dostoievski**

Data premierii: 21 octombrie 1981.

Regia: **DAN MICU**. Scenografia: **DRAGOȘ GEORGESCU**.

Distribuția: **GEORGE CONSTANTIN** (Feodor Pavlovici Karamazov); **ȘTEFAN SILEANU** (Dmitri); **ALEXANDRU REPAN** (Ivan); **DRAGOȘ PASLARU** (Alexei); **HORAȚIU MĂLĂELE** (Smerdeakov); **GEORGE BUZNEA** (Stavroghin); **RADU DUNĂREANU** (Kirilov); **VALENTIN TEODOSIU** (Svidrigailov); **DANA DOGARU** (Grușenka); **IOANA CRĂCIUNESCU**, **CATRINEL PARASCHIVESCU** (Katerina Ivanovna); **MIRCEA ANGHELESCU** (Starețul Zosima); **VICTOR ȘTRENGARU** (Rakitin); **GEORGE PĂUNESCU**, **NAPOLEON CREȚU** (Călugării); **ION PUNEA** (Miușov); **ION SIMINIE** (Procurorul); **VIOREL COMĂNICI** (Judecătorul); **VASILE LUCIAN** (Ispravnicul); **TONY ZAHARIAN** (Avocatul); **VALERIU PREDĂ** (Pan Wrublewski); **MIHNEA MOISESCU** (Președintele Tribunalului); **ȘERBAN CANTACUZINO** (Grefierul); **ION POPA** (Jupinul); **ION PORȘILĂ** (Grigori); **CAMELIA ZORLESCU** (Femeia); **SANDA BÂNCILĂ** (Jupineasa); **LILI NICADUMITRESCU**, **ANGELA CHIUARU** (Martorii); **VASILE LUPU**, **ION IGOROV** (Ologii); **VALERIU ARNAUTU**, **DORIN MOGA** (Jandarmii); **ADRIANA MOCA** (Fata); **ROXANA IONESCU** (Fenia).

Cu un alt prilej, am afirmat că încercarea de a dramatiza un roman seamănă cu aventura celui ce-ar dori să tragă un fluviu într-o fântină arteziană. Dar, dacă acțiunea de a capta, astfel, un fluviu pare să fie cu neputință, dramatizări după romane s-au făcut și se fac încă. Să le înțelegem ca niște omagii aduse de scriitorii dramaturgi, scriitorilor romancieri, să le înțelegem ca niște obiectivări ale spiritului întors asupra-și — căci romanul se deschide în fața spiritului cercetător ca însăși viața, pentru o nouă condensare, o nouă cristalizare, a acestei prime intuiții sensibile. Dar, tocmai în această reîntoarcere activă a spiritului, pentru un înnoit precipitat estetic — care se vrea orice dramatizare — rezidă pericolul unei sărăciri, căci timpul valorizat, deci intensificat, al vieții, preluate în roman, este și mai redus, în dramă, printr-un exces de formalizare, de imperioasă necesitate. Constrângerea la care este supus romanul prin dramatizare — pe care s-o înțelegem, în sensul bun, ca proces al esențializării — seamănă cu constrângerea, pe care și-o impune un istoric, ce ar vrea să scrie un compendiu. Bogăția intuiției romanești, carnea evenimentială, sînt eludate pentru o anatomie mai simplificată și, evident, schematică. Reducția către schemă, printr-un proces intelectual selectiv supus altor convenții decît acelea ale prozei, fundamentează orice dramatizare; de aici, o sărăcire a personajului românesc, care nu poate fi același cu personajul dramatic, nefiind doar suma replicilor sale, ci, mai ales, însumarea acelor trăiri neelucidate de el, dar cunoscute de noi, prin povestea și prin comentariul autorului, ca fiind reflexe ale sufletului său. Suflet mai degrabă sugerat decît expus, modelat mai mult prin mijlocirea impresiilor, decît a expresiilor, lucrat, așadar, din substanța vieții dinafara lui decît ieșit din viața sa lăuntrică și, prin aceasta, cuprins organic în ființarea și devenirea vieții mari a lumii, accedind, astfel, la o viață simbolică, și nu fiind simbolul unui mod de a viețui.

Din aceste motive, orice dramatizare nu e o tălmăcire, ci o răstălmăcire, nu poate fi o esențializare, ci o scădere; nu o condensare, ci doar o reducere; și, chiar dacă o înțelegem ca un omagiu adus operei romanești, ea nu e lipsită de vinovăție, vorba lui Ion Barbu — „Căci vinovat e tot făcutul, / Ci sfînt doar nuna, începutul.“



Horațiu Mălăele și Alexandru Repan

Dragoș Păslaru și Ștefan Sileanu



Omagiul pe care îl aduc lui Dostoievski, prin dramatizarea romanului **Frații Karamazov**, dramaturgul Horia Lovinescu și regizorul Dan Micu, ni se pare pe cât de vinovat, pe atât de onorabil, totuși. Vinovat, pentru sus-amintitele motive, onorabil, prin îndrăzneala întreprinderii lor de a îmbogăți genul dramatic, teatrul, cu lumea uneia dintre cele mai mari opere în proză ale literaturii mondiale.

Principalul merit al dramatizării constă în abilitatea cu care a fost extras filonul dramatic al romanului, cu respect pentru ordinea epică a situațiilor romanești. Scenele nu au numai cursivitate (logica situațiilor), ci și creștere tensiională, prin interacțiune (dynamismul structurii) și ecou sufletesc în spectator, a cărui atenție e continuu solicitată și îndrumată către un plan mai înalt, al principiilor, constituind locurile de conflict ale unor conștiințe problematice, chinuite de metafizica libertății și salvării. Dar, tocmai datorită celui alt câmp al convențiilor, cele ale dramaticului, personajele principale capătă, în dramatizare, o importanță inegală. Sărăcit ne apare Aleksei, a cărui inițiere în lumea infernală a fraților săi se înfățișează ca o simplă rezonanță; sărăcit ne apare și Dmitri, a cărui aspirație spre puritate morală, ce subzistă, prin colcăiala patimilor, în visele sale cu conținut simbolic, nu o mai vedem. Spiritul părintelui Zosima, care animă paginile romanului, cu acea, pe cât de blândă, pe atât de tare, credință în puterea de regenerare morală a omului, este redus la o trecere meteorică, în scena I. Dar, dacă acestea, și multe altele, alcătuiesc prin dramatizare, ca să zic așa, partea nevăzută a lunii, în plină lumină ne apare Ivan Karamazov, spiritul negator, în electivă afinitate cu Stavroghin și Kirilov, și cu alți demoni ai literaturii dostoevskiene și ai lumii noastre. Că această punere în lumină a spiritului negator al lui Ivan este voită, programatică, ne mărturisește Horia Lovinescu în caietul-program, dar noi vrem să arătăm că este și nevoită, căci o conștiință în conflict cu sine este cerută, cu necesitate, de legile interne ale genului dramatic.

Acest personaj, singurul principal, i-a fost încredințat, de către regizorul Dan Micu, lui Alexandru Repan — alegere fericită, actorul reușind o remarcabilă creație. A știut, Alexandru Repan, să ne ofere, în Ivan Karamazov, acea detașare (intelectuală) de contingent, și înfierbîntare pentru himerele unei conștiințe solipsiste. A știut să ne convingă de trăirile revoltatului fără speranță, și, deci, fără scrupule, de puterile primejdioase ale unui suflet demonic, ce ridică min-

ciuna și crima, la rangul adevăratului iubirii de semenii. La început, păstrind o ținută nobilă, binevoitoare, pentru ca apoi să treacă subtil la jocul personajului închis din Marele Inchizitor, dezvăluindu-ne, aici, încrincenarea unui suflet strămutat în negație; apoi, pînda, tema, teroarea singuraticului rămas cu monștrii izvođiți de propria sa conștiință, pînă la abulia și absența din scena procesului, toate acestea constituie doar cîteva dintre măștile, prin care actorul redă concretețea personajului său.

Tînărul și talentatul Dragoș Păslaru a suplinat prin mimică și gest sărăcia de replică a rolului său, Aleksei Karamazov. El a acordat personajului, în mutele sale implorări, apărări sau riposte, expresia unei patetice cucernicii. Lui Ștefan Sileanu, în pățimașul Dmitri, i-am fi cerut, însă, mai multă susținere a rolului. Nu că interpretul ni s-ar fi părut împovărat de un personaj prea complex; în privința aceasta, actorul nu a evoluat sub rol, ci pe lîngă el. Să fi crezut Ștefan Sileanu că, pronunțînd cu acuratețe replicile lui Mitea, dar arătîndu-se doar pe sine, e de ajuns ca să ne iluzioneze? În fine, în cel de-al patrulea fiu, bastardul, epilepticul Smerdeakov, Horațiu Mălăele s-a oprit la jumătatea întreprinderii de a realiza monstruosul personajului său, reușind doar umbra burlescă a acestuia. El a jucat ca într-o farsă absurdă; i-am fi cerut un ce mai atroce, mai terifiant, ca într-o farsă grotescă. În cheia acestei farse grotești a jucat însă George Constantin. Feodor Karamazov — tatăl — e văzut, de actor, în datele psihologice pe care le-ar prezenta maniacul: dorința de a se da în spectacol cu niște sentimente pe care nu le are, dar căroră le acordă mare însemnătate, verbozitate, grandilocvență și excesivă labilitate afectivă. În ce privește rolurile feminine cu mai multă pondere în economia spectacolului, acestea sînt: Katerina Ivanovna, în interpretarea Ioanei Crăciunescu, și Grușenka, în interpretarea Danei Dogaru. Am văzut o încercare de compoziție la Dana Dogaru, care ne-a redat ceva din temperamentul personajului. Nu i-ar strica să mai întărească unele efecte, pentru a ciștiga în expresivitate.

Ceilalți actori și actrițe s-au străduit, fiecare pe măsura propriei personalități, să dea substanță unor personaje mai mult sau mai puțin secundare, unele chiar de figurație. Dacă n-au reușit întru totul, aceasta se datorează poate și vitregiei rolurilor, dar, uneori, și lipsei lor de talent.

Însă, în ciuda unui joc actoricesc nu prea strălucit, în ciuda unor falsete, pe

care le înregistrăm chiar și la unele instrumente principale, spectacolul, în întregul său, se înscrie ca o reușită. Și, încă, o reușită importantă, nu numai în cariera lui Dan Micu, dar și între realizările școlii românești de regie. Regizorul ne-a apărut, aici, ca un arhitect care a construit grandios, dar cu materiale nu întotdeauna de calitate. Spectacolul e unitar, nu prin jocul actorilor, nu atît prin acel decor unic, din practicabile de lemn pe care vedem, parcă tratați a fresco, chipurile de sfinți și draci, într-un amestec greu descifrabil, dar de incontestabilă puritate stilistică a liniei. (pictură, Sică Rusescu): pereți de scînduri care se deschid către alți pereți de știclă, ce sugerează adîncimi de labirint și dau clarobscurului reflexe stranii. (Scenografia, Dragoș Georgescu.) Nu în acestea stă unitatea spectacolului, ci în propria sa atmosferă. Atmosferă coșmarică, în care nici un personaj nu rămîne singur, nici chiar cînd vrea să fie singur, ci e însoțit de martori muți. Proiecții ale minții și sufletului său? Simboluri creștine ale binelui și răului, ca cei doi îngeri — în scenă, cele două femei —, pentru a descifra sufletul intrat în neîmpăcare cu sine? E o colcăială, o viermuială, în scena încărcată de umbre și mister, în care vibrează sonorități și zvonuri dintr-o muzică infernală și se aude, uneori, un nechezat întărit de cal, și țipete, ca într-o noapte de sabbat. Din această atmosferă ies personajele, actorii, și tot în ea se întorc, ca într-o continuă exorcizare. Atmosfera acordă unitate acestui spectacol, atît de inegal jucat. Și, în această atmosferă, se lansează, în final, formula lui Gogol, corectată de Dostoievski: Rusia e o troică, în fața căreia popoarele se dau la o parte. Dostoievski îl corecta, cu amărăciune, pe înaintașul său, văzînd, în locul armăsarilor, înhămate, personajele gogoliene. În spectacol, și noi vedem, așezați la aceeași masă a judecării oamenilor și a judecării istoriei, pe cei trei frați Karamazovi, bolnavi. Unul, bolnav de Dumnezeu; altul, bolnav de lume; cel de-al treilea, bolnav de sine. Și tocmai ne șoptim că și ei parcă ar fi înhămați la aceeași troică, cînd, iată că între ei și noi se înfide gardul cu chipuri și siluete de sfinți și de draci, și încă păzit de alte siluete...

Constantin RADU-MARIA

PENSIUNEA SPERANȚA

de Alexandru Căprariu

Data premierei : 8 octombrie 1981.

Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN CORMAN. Muzica : MIRCEA OCTAVIAN.

Distribuția : ANTON TAUF (Bob Alexandrini) ; MAIA ȚIPAN-KAUFMANN (Speranța Dragu) ; GHEORGHE RADU (Iacob Weiss) ; PETRE BĂCIOIU (Valeriu) ; ION TUDORICA (Marin Jeleru) ; VIORICA MISCHILEA (Marga Ispas) ; ILEANA NEGRU (Viorica Strican) ; VERA MĂRGINEANU (Maria) ; GELU BOGDAN IVAȘCU (Mircea Cluceru) ; PAUL BASARAB (Necunoscutul) ; PETRE DONDOȘ, VICTOR NICOLAE, EMILIAN BELCIN (Paznicii) ; IOAN GERMAN (Pianistul).

Alexandru Căprariu nu este tot atât de productiv ca dramaturg pe cât este ca poet și editor. Revenirile sale periodice la genul dramatic sînt probabil expresia nevoii de alt limbaj, mai viu și mai concret decît cel liric. Mai mult decît în piesa anterioară (*Gloanțe sub cerul nostru*), în care poetul abia se ghicea în conflictul dintre acțiune și contemplație, dintre creație și angajare, în *Pensiunea Speranța* autorul este liric și filozof, în meditația sa cehoviană asupra destinului omenirii. Pentru că metafora din piesa lui Al. Căprariu vizează altceva decît destinele individuale ale personajelor care apar în piesă. „Pensiunea” imaginată de autor este un *Theatrum mundi*, aspirînd să devină un forum unde se emit idei filozofice asupra condiției umane. Bob Alexandrini, om de afaceri fără vocație, care își consumă existența în chip abulic, tirînd într-o călătorie irealizabilă și pe logodnica sa, Viorica ; Speranța Dragu, proprietăreasa pensiunii, văduvă, claustrată și ea în obsesia unei zări de lumină, a unui eventual salvator ; himericul Iacob Weiss, care și-a petrecut viața calcîlînd absurd ziua mîntuirii ; Viorica și

Marga, obosite de iubiri neîmpărțite sau trădate, sînt, cum se vede, ipostaze cehoviene din categoria inimilor frînte, a zborurilor retezate, măcinate de așteptarea maniacală a unei mîntuirii din afară. Mîntuirea va veni sub înfățișarea Necunoscutului, pe care îl interesează mai puțin destinele individuale, cît soluția salvării acestei lumi crepusculare printr-un gest decisiv. Textul, deși are însușiri de tipologie și atmosferă, pare oarecum cunoscut ; în afară de influența cehoviană, certă, ne amintește de *Generoasa Fundație* de A. Buero Vallejo ; dar, în vreme ce pensionarii „fundației” lui Vallejo sînt captivi ai teroarei, iar metafora căpăta surprinzătoare tășuri politice actuale, personajele lui Al. Căprariu sînt prizoniere ale propriilor lor eșecuri.

Spectacolul lui Mihai Măniuțiu a selecționat, dintr-un text din care nu lipsesc digresiunile și cazuistica, secvențe din care să poată aranja scenic o viziune. Așa și arată spectacolul : ca o viziune asupra unei lumi a cărei tragedie este tocmai obsesia speranței. O viziune fundamentată pe text, inspirată din text, dar care se desfășoară, sau, mai exact, plutește deasupra textului, printr-o distanțare manieristă, estetizantă. Impresia aceasta o dă chiar prologul spectacolului, care denunță automatismele nevrotice, și este confirmată apoi de alte tablouri regizorale, fără text, de o frumusețe, cum spuneam, manieristă, dar lipsite de justificare. Într-un cadru scenografic coerent în intențiile sale simbolice, realizat de pictorul Octavian Corman, în care elementul central este o scară imensă, ce sugerează deschideri către orizonturi inaccessibile, oferind totodată și posibilități dinamice și plastice nu îndeajuns valorificate, Mihai Măniuțiu construiește mai degrabă sugestia unei lumi decît lumea propriu-zisă, tabloul unui spectacol, și nu spectacolul însuși. Succesiunea de scene „de atmosferă”, fără text, alternînd cu scenele cu text, lucrate, parcă, și unele și altele, în tehnica crochiului, cerea cîteva accente energice. Dacă impresia finală este (și datorită expresivei puneri în valoare a muzicii) aceea de recviem, și multe tablouri au în sine atmosferă dramatică, defectul acestui spectacol poate să provină din orgoliu regizoral — pentru că tocmai scenele fără text sînt remarcabile, în timp ce scenele cu text sînt lăsate pe seama actorilor. De unde și lipsa de stil actoresc, într-un spectacol ce trebuia să fie „de stil”. Maia Țipan-Kaufmann, Gheorghe Radu (cu cea mai substanțială partitură literară), sau Anton Tauf și Paul Basarab întuiesc stilul suprealist și se mișcă firesc în atmosfera stranie a spectacolului, în timp ce alte personaje, care, prin tipologie, țin

de realismul cel mai consistent (Servitoarea, Jeleru ș.a.), nu au acces la universul reveriei sterile. Și nici n-ar trebui să aibă, dacă, în folosul textului, aparițiile lor în scenă ar fi fost prelucrate ca breșe pe care bunul-simț le face în pereții acestei lumi bolnave de speranță. Un spectacol ce confirmă preferința lui Mihai Măniuțiu pentru construcția în marginea textului, de o eleganță monotonă și rece.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

CALUL VERDE

de Constantin Popa

Data premierii : 31 octombrie 1981.

Regia : DAN NASTA. Decorul : DAN NASTA. Costumele : SAFTA ȘERBU.

Distribuția : CONSTANTIN POPA (Ilie Popescu) ; VIOLETA POPESCU (Mina Popescu) ; LIANA MĂRGINEANU (Vera) ; FLORIN MIRCEA (Ștefan).

Constantin Popa nu este nici la debutul său literar, nici la prima întâlnire, în calitate de autor, cu scena ; a publicat două volume de versuri, e autorul mai multor „poeme dramatice“ și scenarii radiofonice, i s-a reprezentat o altă piesă — *Alegerea apelor* — la teatrul din Birlad. Pentru cunoscutul actor al Naționalului ieșean, așadar, literatura nu pare a fi doar un „violon d'Ingres“, ci o vocație autentică și o pasiune constantă ; perseverența i-a fost însă de-abia acum răsplătită, pentru că adevărul său debut se produce prin includerea primei sale piese „de rezistență“ în repertoriul teatrului din Iași — includere care, dat fiind prestigiul instituției, echivalează, pentru un autor dornic de afirmare, cu un certificat de existență literară. Din alt unghi privind lucrurile, e limpede că această piesă (ce a fost citită, în primăvară, și la Cenaclul dramaturgilor, al Asociației Scriitorilor din București și al revistei „Teatrul“, apoi publicată în revista „Tea-

trul“, nr. 10/1981) nu poate fi tratată ca o simplă încercare a unui începător ; prezența ei pe scena unui teatru Național arată că ea a răspuns unor cote de exigență ridicate, și că cere, în consecință, un „tratament“ pe măsură din partea criticii. Lăsând la o parte prejudecățile și reticențele pe care fiecare dintre noi le avem față de etichete, aș spune despre *Calul verde* că este o „farsă tragică“. Ilie Popescu, eroul piesei, e un „om fără însușiri“, un funcționar onest și chiar zelos, manifestînd o neașteptată pasiune pentru o muncă pe care o bănuim cum nu se poate mai monotonă. Soția lui, Mina, se dedică, în chip iarăși surprinzător și cu un devotament demn de o cauză mai bună, exclusiv activităților domestice, cu unicul scop de a-i asigura soțului condiții ideale pentru a se realiza (?) pe plan social. Situația este atât de artificială încît, firește, nu poate dura. Ca să salveze ceea ce mai era de salvat, bărbatul adoptă o variantă a procedurii utilizată de Petruccio atunci cînd a „îmblînzit-o“ pe Katharina : se străduie să-și convingă nevasta că într-un colț al camerei se află un cal verde, că unu și cu unu fac trei etc. (**Unu plus unu fac trei** este, dealtfel, titlul „de rezervă“ pe care îl propune autorul ; s-ar putea medita aici asupra fenomenului de migrație — inconștientă — a titlurilor : o carte binecunoscută a lui Marcel Aymé se cheamă *La Jument verte*, un film maghiar de acum două decenii și ceva, *Doi ori doi fac citeodată cinci*). De cealaltă parte, jocul e acceptat, imaginarul „cal verde“ devenind, pe nesimțite, unica rațiune de a fi a cuplului. Agățîndu-se cu desperare de himera calului verde, eroii instaurează un sistem de convenții menit să-i mintuie de bovarismele și insatisfacțiile lor. Dar convențiile rămîn convenții, încît finalul piesei sancționează, tragic, această încercare de a depăși alienarea, să zicem, obiectivă, printr-o altă alienare, asumată și „regizată“.

Piesa lui Constantin Popa are calități literare incontestabile. Cu o bună „priză la real“, autorul știe să surprindă nota falsă, sentimentul trucat, trăirea convențională, clișeul uniformizator (Ilie își canalizează, la un moment dat, toată energia în proiectul construirii unui... cavou, idee la care renunță în favoarea obținerii unei excursii în străinătate prin O.J.T., ș.a.m.d.). Dacă îi recunoaștem textului, în cele mai multe dintre replicile și situațiile lui, atributul autenticității, în schimb nu întotdeauna această autenticitate reușește să fie, în planul construcției dramatice, și verosimilă. Ceea ce este curios e că scriitorul Constantin Popa pare să-și fi impus uneori punctul de vedere **omului de teatru** Constantin Popa.

Personajele suferă de oarecare limbuită, pe care dramaturgul o încurajează, în loc să o strunească. Sensurile simbolice ale textului sînt pe alocuri subliniate cu o anume ostentație, absolut inutilă dealtfel, pentru că ele ar fi ieșit oricum în evidență. În fine, personajele se bucură de un tratament cu totul inegal; dacă protagonistului îi revine „partea leului”, dacă Minei Popescu i se dă posibilitatea să se impună ca prezență scenică, în schimb celălalt cuplu, Vera — Ștefan, este de-a dreptul sacrificat, pus doar să dea replica sau să îndeplinească ingraturul rol de „liant”. Un autor cu un plus de experiență ar fi evitat, cu siguranță, aceste dezechilibrări ale construcției dramatice.

Regizorul Dan Nasta a citit piesa cu deosebită atenție și cu un ochi exersat, de... critic literar; spun aceasta gîndindu-mă la interpretarea pe care ne-o propune în programul de sală, de o remarcabilă finețe și exactitate a observațiilor, și care ar putea stîrni admirația oricărui comentator specializat. Acestei lecturi avizate îi corespunde o viziune scenică de o mare acuratețe. Foarte bine și-a servit propriul text Constantin Popa, în rolul lui Ilie Popescu („on n'est jamais mieux servi que par soi-même”); actorul a venit cu o înțelegere „din interior” a personajului, și a transpus convingător drama acestei ipostaze moderne și problematizate a „omului cu mîrtoaga”, la care obiectul pasiunii a devenit o abstracție, o „idee de cal”. Îl secondează, cu acea capacitate de a întui resorturile tragice ale existenței pe care a relevat-o de atîtea ori, Violeta Popescu. De celelalte două roluri se achită, cu colegială dăruire, Liana Mărgineanu și Florin Mircea. **Calul verde** aduce în atenția noastră un dramaturg a cărui evoluție trebuie urmărită cu interes.

Alexandru CĂLINESCU

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI**

FANTOMIADA

de Ion Băieșu

Publicată într-un volum din seria **teatru comentat (În căutarea sensului pierdut)**, Editura Eminescu, 1979), piesa **Fantomiada** are în sfîrșit (destul de tirziu) premiera, grație unui sincer îndrăgostit de arta comediei: regizorul Mihai Radoslavescu. Cît de „ionbăieșuană” este această **Fantomiadă**? Sută la sută, vom răspunde fără nici o ezitare, textul fiind

Data premierei: 15 octombrie 1981.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia: EMIL MOISE-SZALLA.

Distribuția: MIHAELA MITRACHE (Florică); DAN IVĂNESEI (Alfons); EMILIAN CORTEA (Biju); FLORIN PRETORIAN (Zoglu); PETRE DINULIU (Traulică); CRISTIAN TUTZA (Pictorul); AUREL DUMINICĂ (Tache Zmeu); CONSTANTIN STAVRIL (Maiorul).

o oglindă fidelă a calităților și defectelor de comediograf cu care Ion Băieșu s-a instalat, definitiv, în dramaturgia contemporană. Ceea ce ne-a surprins, la prima lectură, a fost nu măiestria parabolei, nu „filozofia” jocului dintre iluzie și realitate, balansul între realism și metaforă, ci ideea care se impunea de la scenă la scenă mai categoric, și anume aceea că piesa **Fantomiada** este o **varianță**, a unei alte piese, **Dresoarea de fantome** (jucată, în premieră mondială, de către **The Little Theatre** din Londra, în 1981).

Dresoarea de fantome pătrunde energetic într-un castel bintuit de stafii, întilnește aici pe un Alfons, paznic, „inițiază” cu bicili umbre, de prinți și prințese, în arta de a fi chelner (întrucît edificiul medieval va putea deveni o atracție turistică) și sfîrșește prin a fi înjunghiată de fantomele revoltate, personaje nevăzute și fără replică; imediat după ce cadavrul ei este tîrît în altă încăpere, își face apariția o nouă dresoare de fantome, sugerîndu-ni-se, ca și în **Lecția** lui Eugen Ionescu, că povestea se va repeta la infinit. În **Fantomiada**, fata care va intra în castelul părăsit (de data aceasta, are un nume autohton, Florică) întilnește de asemenea un Alfons, dar atît acesta cît și așa-zisele stafii sînt niște tilhari nepricepuți, bineînțeles invizibili și avînd de rostît replici; ei vor să producă bani falși, fapt pentru care răpesc un pictor; care pictor va mărturisi, indignat, că el nu știe să picteze, figurativ, portretul lui Bălescu de pe bancnota de o sută de lei, întrucît este... abstracționist. Deși îl bat pentru a-l determina să-și schimbe maniera de lucru, borfașii se dovedesc și ei, pînă la urmă, rupti de realitate — un fel de hoți abstracționiști, nu? —, deoarece îl confundă pe maiorul de miliție venit să-i aresteze cu șeful lor suprem, numitul Tache Zmeu. Sînt reluate numeroase replici și motive, nu numai din **Dresoarea de fantome**, ci și din **Experimentul** (pusă în scenă, tot în premieră absolută, tot de Mihai Ra-



Regla apelează la întregul arsenal al procedeeleor comice...

doslavescu, și tot la Teatrul „A. Davila” din Pitești), și din alte piese.

Cu toate acestea, **Fantomlada** este una dintre cele mai antrenante comedii ale lui Ion Băieșu, oferind publicului un inventiv exercițiu spiritual, iar actorilor, posibilitatea rară de a juca și pentru propria lor plăcere, nu numai pentru aceea a beneficiarului din stal.

Regizorul Mihai Radoslavescu a renunțat la unele replici, completînd semnificațiile altora. El a urmărit „defrișarea” surselor de haz; de aici, și deseale ape-luri pe care le-a făcut la arsenalul — devenit bun universal — al procedeeleor comice (pantomimă, gaguri din școala filmului mut), dar a avut în vedere, totodată, și un obiectiv cu care scriitorul nu a cochetat neapărat, și anume **lupta împotriva misticismului**. Se subliniază, astfel, o anume apartenență socială a falselor fantome, care vorbesc în limba-jul, și mai ales cu accentul, înfîlnit pe vremuri în cartierele Ferentari sau Co-lentina din București; ceea ce sporește, poate, pofta de rîs a spectatorului, dar întunecă ironia-pieseii, regizorul „detur-nînd” sensurile profunde, spre a pune în prim-plan un conflict mai puțin semnifi-cativ. Radoslavescu uită că, în **Țigania-da** (cu care **Fantomlada** rimează nu în-tîmplător), Budai-Deleanu a intenționat o disimulare a tezei prin mijloacele pa-rabolei, nu o derogare de la semnifica-țiile acesteia.

Distribuția, la nivelul posibilităților oa-recum limitate, pe care le oferă astăzi teatrul piteștean, a fost inspirat întoc-mită, directorul de scenă încredințînd ro-luri de anvergură, unor actori mai puțin evidențiați în stagiunile trecute și ofe-rindu-le șansa de a se exprima, dacă în-tr-adevăr au ceva de exprimat. Cazul lui Dinuliu este elocvent. Cu mijloace de-licate și fiind în același timp „nu mare de stat”, Dinuliu a reușit să-l întruchi-peze pe prințul spargerilor celebre de altădată, Traulică. Personajul și-a pă-strat aroganța diabolică, tocmai pentru că a fost interpretat de un actor cu da-tele fizice și psihice ale omului incapa-bil să, omoare o gîză. Emilian Cortea, uneori norocos în materie de roluri, a fost de data asta un bun executant al viziunii regizorale; Bijou este un perso-naj venit parcă direct din strada Gabro-veni în vremurile ei de „bișniță”.

Un talent autentic s-a vădit a fi acto-rul Cristian Tutză, remarcat de noi și cu alte ocazii. Pictorul, interpretat de el, dă sarea necesară comediei lui Băieșu, pen-tru că acest actor se comportă cu o na-turalețe, cu o credibilitate, demne de un veritabil profesionist. Mai puțin în tonul și în ritmul piesei, Mihaela Mitrache s-a străduit să devină Florica din piesa lui Ion Băieșu. Florin Pretorian, în seara premierei, a fost evident emoționat.

Scenografia, lipsită de inventivitate, greoaie, în limitele funcționalității, a fost semnată de Emil Moise-Szalla.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL „BULANDRA“

MORMÎNTUL CĂLĂREȚULUI AVAR

de D. R. Popescu

La poalele unei străvechi necropole, în umbra ei, străjuit de ea, se află locul unde trăiește Măria. Cine este Măria? Este o femeie obișnuită a meleagurilor noastre, o femeie trudită, încercată de soartă, o femeie anonimă, care adună în alcătuirea ei toate trăsăturile de suflet și de conștiință ale femeilor noastre din toate timpurile. Este un personaj-simbol, o sinteză în care intră suferința, răbdarea, dar și demnitatea, încrederea, speranța.

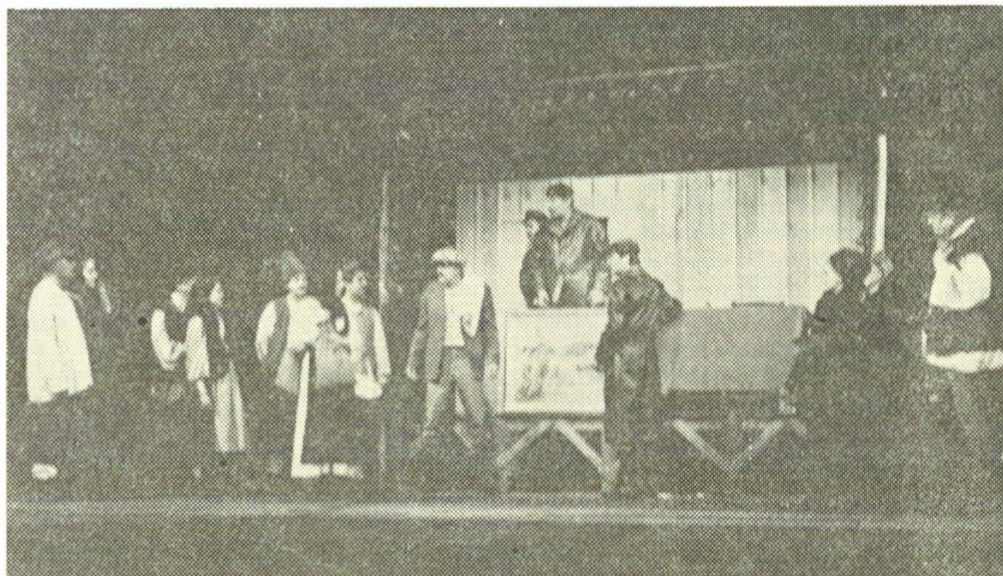
Măria este, cum spune chiar D.R. Popescu, „un soldat etern al acestor locuri, apărind demnitatea pusă în cumpănă și libertatea amenințată de cizme...”

...Măria este o ființă liberă și viața ei va fi mereu punctată de apriga luptă dintre libertatea ei și necesitatea istoriei“. Am citat din cuvîntul autorului, care însoțește piesa publicată în revista „Teatrul“ nr. 7—8/1979. Măria este marta și părtașa unor tulburătoare, dramatice întâmplări, care încep în anii ce-

Data premierei : 30 octombrie 1981.

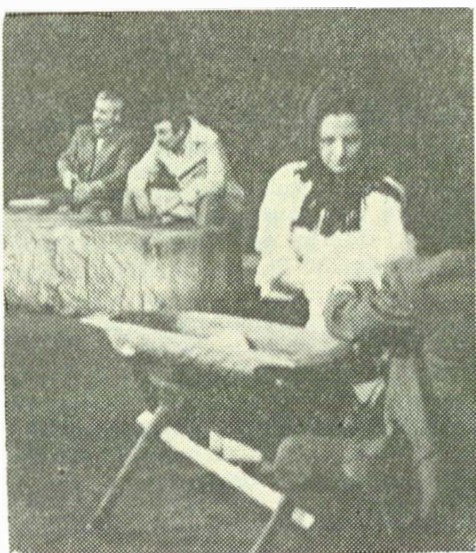
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : DORIN LIVIU ZAHARIA.

Distribuția : MARIANA MIHUT (Măria); IRINA PETRESCU (Marta); ION BESOIU (Gilu); VICTOR REBENGIUC (Bască); MIRCEA DIACONU (Uiă); GEORGE OANCEA (Ilie); CONSTANTIN FLORESCU (Facca); DAN DAMIAN (Buta); MIRCEA BAȘTA (Popescu); GHEORGHE OPRINA (Bucătarul); ȘTEFAN VELNICIUC (Eduard); DIANA LUPESCU, MIRELA GOREA (Lavinia); ANCA VEREȘTI (Anaïs); MIHAELA GAGIU (Păunița); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU, FLORENTIN DUȘ (Violrel); CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Nicoară); SIMION HETEA (Păsu-lă); MIHAI BADIU (Mustăciosul); EMIL REISENAUER (David); DUMITRU DUMITRU (Croitorul); ALEXANDRU MARTINESCU (Neagu); FLORIN VASILESCU (Pistru-iatul). În alte roluri : DOINA MAVRODIN, ELEONORA GION, MIRCEA GOGAN, GEO MAICĂNESCU, GINA PETRINI, RODICA SUCIU, ZOE MUSCAN, GIANINA NITULESCU.



lui de-al doilea război mondial și durează până în zilele noastre. Dar este și fapta de dincolo de timpul istoric, este o ființă de mit, care iese, parcă, din legendă și se întoarce în ea. În jurul Măriei gravitează, pe orbite diferite, alte personaje, copleșitor de multe personaje, cu totul diferit concepute, eroi ai unui moment istoric concret determinat, eroi care, la scara istoriei, trăiesc doar o clipă. E o lume de o mare diversitate tipologică, o lume care trăiește intens experiența revoluției, moment decisiv al istoriei noastre, într-o înclăștare și o desfacere de mare dramatism, cu învingători și învinși, cu eroi și victime, cu soldați credincioși cauzei, neînfricați și drepti, dar și cu parveniți, profitori și lichele. Nu vom intra în amănunte, o analiză amplă a piesei **Mormintul călărețului avar** a fost făcută în revista „Teatrul” nr. 1/1981, cu prilejul premierei pe țară, la Teatrul Dramatic din Brașov. Ne vom mărgini să menționăm caracterul de amplă frescă și structura mai degrabă epică a acestei ambițioase piese în care regăsim, turnate în forme noi, personaje din alte piese și chiar din proză, ale lui D.R. Popescu, fapte și întâmplări reluate la altă scară a semnificațiilor, dar care revin, dacă nu ca obsesii ale autorului, în orice caz, ca preocupări problematice esențiale. Să menționăm, printre altele, categoria tipologică împotriva căreia autorul se înverșunează: profitorii, demagogii, parveniții, impostorii, această „spumă tulbură a revoluției”.

Dar D.R. Popescu este un scriitor fundamental optimist, și înverșunarea lui nu este negativistă. Argumentul cel mai convingător îl constituie personajul Măria, sau personajul Ilie, ca să mă opresc doar la două exemple din piesa în discuție, „acești soldați anonimi ai desăvîșirii noastre”, cum spune tot D.R. Popescu. Nu e mai puțin adevărat că piesa, în structura sa nebuloasă, în desfășurarea sa tumultuoasă, de galop prelung, nu favorizează, pe toată durata ei, și mai cu seamă în a doua parte, stabilirea echilibrului, alegerea semnificațiilor, distribuirea accentelor. Și, iarăși, să constatăm, de pe pozițiile unei sincere prețuirii, și ale adieziunii la scrisul lui D.R.P., că autorul, ca și în alte rînduri, nu și-a desăvîșit opera, nu a cizelat-o, nu a structurat-o cu rigoare, nu a desăvîșit artistic tipuri și situații pe



...cu învingătorii și învinși, cu eroii și victime...

care, cu siguranță, el însuși le recunoaște a fi doar enunțuri sumare, de ciornă.

Grea muncă, istovitoare muncă, pentru cel ce se încumetă să pună în scenă această piesă. Ispititoare, prin bogăția de idei conținute, prin amploarea, profunzimea, diversitatea materialului faptic și prin deschiderea înaltă către imaginea-simbol, dar plină de capcane, desigur, nedorite de autor, care țin de ambiguitatea unor personaje, de inutilitatea unor scene în economia riguroasă a dramei, de prisosul de cuvinte, care, vorba autorului, pot lesne să devină vorbe...

Grea sarcină, dar și frumoasă. Și demnă de toată lauda, pentru că, știm prea bine, cine și-o asumă, își asumă și riscuri mari. Mircea Marin a riscat și, într-o oarecare măsură, a câștigat. Numai într-o oarecare măsură, s-o spunem din capul locului. Spectacolul realizat de acest ambițios regizor, cu trupa Teatrului „Bulandra”, este inegal. Sunt momente remarcabile, scene, tablouri rezolvate cu strălucire. Sunt realizări actoricești demne de laudă. Dar sunt și momente fără relief, fără suflu, momente de stagnare sau de derută (a regizorului, a interpretelor), mai ales în partea a doua a reprezentației, unde fantezia și rigoarea gândirii regizorale par să fi obosit, lăsându-se purtate de valurile involburate, dar și încărcate de aluviuni, ale textului. Versiunea scenică pe care o semnează Mircea Marin clarifică, prin re-

←
O lume care trăiește experiența revoluției...

TEATRUL MIC

DIAVOLUL ȘI BUNUL DUMNEZEU

de J. P. Sartre

plici presărate ici-colo, situații, relații, personaje mai puțin limpezi. Dar păstrează destule episoade lăaturalnice firului principal. Îi lipsesc spectacolului răsuflarea fierbinte cu care a fost scrisă piesa, patetismul, vibrația, starea de febră spirituală, incandescența. Credem că a contribuit la aceasta și marcarea prin muzică a tablourilor și scenelor, care nu curg unele dintr-altele, nu se înlanțuie. Frumoasă, altfel, muzica lui Dorin Liviu Zaharia, dar, cum spunem, segmentînd spectacolul, nu sudîndu-l. La fel, decorurile lui Mihai Mădescu, fără îndoială, funcționale, dar parcă prea austere, prea golite de viață, sugerînd un tărîm sterp, neprimitor.

Apare cu evidență că regizorul Mircea Marin nu s-a „întîlnit” cu trupa Teatrului „Bulandra”. Nu s-au întîlnit, în întelesul că nu au conlucrat cu eficiență, în spirit de echipă, în armonie de concepție. Se interpretează în stiluri diferite, după experiența, înzestrarea, personalitatea fiecăruia, cu rezultate inegale. După părerea noastră, excelenta actriță Mariana Mihuț nu s-a dovedit potrivită pentru rolul Măriei. Desigur, izbutește momente remarcabile, nici nu se putea altfel, este o actriță inteligentă, cu farmec, cu putere de convingere, dar statura întreagă a acestui fascinant personaj se profilează greu. Nu e vina interpretei, ci, credem, e o greșeală de distribuție. O bună realizare, dar căreia îi lipsește strălucirea, are Ion Besoiu în Gilu, activistul dur, cu trecut tulbure și cu sfîrșit tragic. O foarte interesantă, colorată propunere, avansează Victor Rebenigiu, acoperind toate exigențele personajului Bască, dar în altă cheie de interpretare decît ansamblul. Pe Mircea Diaconu l-am privit cu interes, dar ne-a părut rău că ne-a amintit prea stăruitor de **Răceala**. Sînt multe personaje în această piesă, și nu pot fi evocați toți, interpreții, care sînt buni, au clasa Teatrului „Bulandra”, în roluri mai sărace sau mai generoase. O putem trece cu vederea sobrietatea Irinei Petrescu, suferința reținută, discretă a lui Mircea Bașta, sinceritatea lui Constantin Brînzea și, mai cu seamă, siguranța și ponderea lui Gheorghe Oancea, acesta din urmă aducînd, prin personajul său, activistul de partid Ilie, un foarte necesar echilibru în spectacol.

Virgil MUNTEANU

Data premierei : 22 octombrie 1981.

Regia : SILVIU PURCĂRETE.
Scenografia : ADRIANA LEONESCULESCU. Traducerea : RADU BOIROIANU.

Distribuția : DAN CONDURACHE (Goetz) ; NICOLAE POMOJE (Heinrich) ; NICOLAE ILIESCU (Nasty) ; MONICA GHIUȚĂ (Catherine) ; CARMEN GALIN (Hilda) ; MIHAI DINVALE (Karl) ; DINU IANCULESCU (Episcopul) ; FLORIN VASILIU (Bancherul) ; PETRE MORARU (Profetul, Leprosul) ; LUCIAN IANCU (Tetzel) ; DOINA ȘERBAN (Instrucțoarea) ; MARIUS IONESCU (Franz) ; PAPIL PANDURU (Herman) ; MARIA PLOAE (Femeia cu copilul) ; VASILE PUPEZA (Heinz, Baron 1, Ofițer 1) ; ANDREI CODARCEA (Baron 2, Ofițer 2) ; NICOLAE IFRIM (Peter) ; STAMATE POPESCU (Gerlach) ; MONICA MIHAESCU (Femeia cu Hilda).

Goetz, eroul piesei lui J.P. Sartre, este, ca și Caligula — la distanță de peste un deceniu, însă, și cu diferențele pe care le vom vedea — „omul absurd”, adică omul privit cu ochii unei anumite filozofii, istoricește motivabile, și figurat de o anumită literatură. Goetz mai este, de asemenea, eroul cel mai patetic al lui Sartre. Această ultimă trăsătură ne-ar putea surprinde, dacă personajul n-ar dezbate problema care l-a frămîntat cel mai tare pe autor însuși, anume problema **angajării**. Căci pentru Goetz, bas-tardul și mercenarul, angajarea este, ca să ne exprimăm așa, o chestiune ontologică, ține de esența particulară a ființei lui disponibile, care, nefiind nimic în sine, devine totul printr-un act volun-

tar de alegere. În sfârșit, prin nemăsuratul său orgoliu, Goetz reprezintă personalitatea umană în dimensiunea ei titanică, e un revoltat absolut, un rival al divinității (nu doar cineva care o reneagă), disputându-și cu aceasta puterea binelui și a răului. Am mai adăuga și că piesa **Diavolul și bunul Dumnezeu** tratează absurdul la scara relațiilor sociale, cu alte cuvinte, de data aceasta, experiența absurdului nu o face un individ izolat (ca în „Greața”), pe propriile sale speze, ci un bărbat cu o înrîurire uriașă asupra celorlalți, și care (spre deosebire de Caligula, pe care nu-l interesează decât propriul său eu scindat) nu se recunoaște în afara acestei înrîuriri. Goetz e, în sine, ceea ce este pentru ceilalți : pentru clerici, pentru țărani, pentru Heinrich, Nasty, Catherine sau Hilda. Tot astfel, ceilalți sînt pentru el infernul, ca să cităm alt personaj al lui Sartre (neobișnuit de consecvent în această idee). Ciudat rămîne doar următorul paradox : că re-

velația absurdului nu se instituie într-un fel de zeitate unică, un soare împietrit și gol, pe care existentul paralizat să-l contemple pînă în ultima clipă. Dimpotrivă, această revelație intensifică îngrozitoarea dialectică a existenței. Goetz trece de la rău la bine, sfîrșind prin a încerca să instaureze binele prin rău. Suprimă divinitatea în numele omului, dar „domnia omului” începe, cum s-a observat, printr-o crimă. O singură „rază de lumină”, în finalul tragediei : voînța omenească e ireductibilă, în înclștarea cu absurdul, ale cărui două fețe sînt, în fond, „Diavolul” și „bunul Dumnezeu”. În această privință, spectacolul de la Teatrul Mic se deschide inteligent, cu interogația femeii desperate, care primește din partea preotului Heinrich vechiul răspuns (argument) teologic : „Credo quia absurdum”, cred fiindcă e absurd.

Acum, la treizeci de ani de la premiera absolută, cum putem privi această piesă ? A trecut timp destul pentru a adopta o poziție, exprimabilă, implicit, prin însuși actul reprezentării. Cum interpretăm „teatrul de situații” al lui Sar-

O dezlănțuire vizuală și fonică de un eclectism inspirat...



tre ? Vom face din **Diavolul și Diavolul Dumnezeu** o dramă concentrată, mizînd pe forța cerebrală a „teatrului sărac”, comunicînd publicului esențe, într-o tonalitate emoțională uscată, sculptînd cu eficiență ideile ? Nu aceasta a fost calea adoptată de regizorul Silviu Purcărete, deși ea părea cea mai indicată, ci tocmai dimpotrivă. Convinș că are în față o piesă existențialistă (vai ! cît a devenit de lunecos acest termen), Purcărete dezvoltă, cu toată puterea imaginației lui scenice, bogăția de forme a existenței, într-o dezlănțuire vizuală și fonică — ce pipăie, la răstimpuri, mari simboluri. La urma urmei, regizorul nu-și refuză nimic, preluînd, într-un eclectism inspirat, tot ce-i prieste din expresionism, teatrul cruzimii, parabola teatrală etc. El merge simultan în toate direcțiile, recurgînd la firesc, la nefiresc, la concret, la abstract, la simbol, la distanțare, la identificare, la ironie, într-un vîrtej din care sensurile se lasă smulse ca scintele prin ciocnirea a două pietre. A exagerat, după gustul nostru, partea „fioroasă” a lucrurilor, utilizînd prea mult vopseaua roșie și emisia vocală stridentă. Dar, ce importanță are ? Spectacolul își umple forma pe deplin, culminînd cu apoteoza eretică a lui Goetz, înălțat la cer pe aripile unui Crist care-și exhibase mai înainte măruntaiele, ca pe o dovadă a omeneșului său primar. Ce mai poveste plină „de zgomot și de furie”, și cu acest Goetz ! L-a interpretat, cu multă ambiție, Dan Condurache, îndrumat să fie, dar în același timp să nu fie, eroul, să vorbească de parcă și-ar bate joc, și să maimuțărească toate actele și atitudinile omului (care e, totuși !), de la crimă pînă la iubire. Efectul e straniu și, în cea mai mare parte, convingător, căci Goetz este, prin definiție, un anticaracter. Iar dacă este ori nu este el însuși, dacă e rău sau bun, toate astea interesează, vădit, mai puțin decît faptele lui. Fiindcă Goetz făptuiește, și faptele, nu mai ele, pot fi calificate drept odioase, naive, abjecte, sublime. Insistînd asupra lor uneori pînă la reproducere naturalistă, care le întipărește însă cu atît mai mult în memoria spectatorului, regia dovedește că a înțeles bine tema personajului. Ca un suport pentru faptele lui Goetz apar, dealtfel, majoritatea celor care îl însoțesc : suport pentru cruzime, tortură morală și, cam în aceleași condiții, sacrificiu de sine. Așa este Catherine, pe care dragostea pentru Goetz o va distruge în chiar carnea și sîngele ei,

intruchipată de Monica Ghiuță ca un fel de animal devotat, plin de grație și de bunătate, trăind într-o cușcă și suportîndu-și calvarul cu o resemnare venină cu sfințenia. Tot așa Heinrich, preotul, complicele lui Goetz întru violarea absolutului, natură dublă, chinuită de demoni interiori, pe care Nicolae Pomoje o creionează, poate, puțin prea palid. Același lucru se poate spune și despre Nasty, jucat cu siguranță de Nicolae Iliescu, profetul care, în masivitatea lui neclintită, opacă, se crede menit a-i salva pe țărani — după el, singurele fapte pe care Dumnezeu le îndrăgește. Singura care scapă voinței lui Goetz, constituindu-se oarecum drept corespondentul lui feminin, rămîne Hilda, un soi de misionară, ființă exaltată și totodată lucidă, căreia Carmen Galin i-a împrumutat o înfățișare prea halucinantă, aprigă însă și suplă ca o flacără. Din distribuție — foarte bună, în general — mai reținem aparițiile lui Florin Vasiliu, Dinu Ianculescu și Lucian Iancu.

În chip special merită comentat decorul Adrianei Leonescu, din punct de vedere al importanței lui în spectacol. Acesta e o construcție tentaculară, din pînză, cu fond ruginiu, ce ondulează perceptibil, gelatinos, digerînd parcă destinele personajelor. El sugerează interiorul moale al unui monstru marin, un chit în pîntecele căruia se petrec toate, intenționînd în același timp să confere, pe cît posibil, monumentalitate minusculei scene din Sărindar. În spațiul lui plutește un Crist enorm, configurat ca mulajele anatomice, cu pielea desprinsă, lăsînd la vedere mușchi și viscere. E în decor. ca în întreaga reprezentatie, un gust pentru spectaculosul terifiant, asupra căruia ne menținem rezervați. Nu lipsit de justificare, deși oarecum facil, anacronismul costumelor mercenarilor, un fel de veșminte de camuflaj în tonalitatea petei de singe, ce fac trimitere expresă la uniforma de campanie a soldaților nazisti. O manta neagră, de aceeași inspirație, abordează și protagonistul. Dar, așa cum a fost concepută reprezentatia, luînd **la propriu** textul sartrian, toate acestea sînt, în definitiv, expresia maximei consecvențe. Semnalăm recentă premieră a Teatrului Mic, drept unul dintre momentele importante ale stagiunii abia începute, și care, lată, avansează remarcabil.

Marius ROBESCU

ANDORRA

de Max Frisch

Data premierei : 7 noiembrie 1981.

Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : CARMEN și GHEORGHE RASZOWSKY. Traducerea în idiş : ISRAIL BERCOVICI.

Distribuția : ELI CONSTANTIN MĂGULEANU (Andri); TRICY ABRAHOVICI (Barblin); BEBE BERCOVICI (Învățătorul); LEONIE WALDMAN-ELIAD (Mama); LUCIA COSMEANU-MAIER (Senora); THEODOR DANETTI (Preotul); DAN MIHAI SCHLANGER (Soldatul); SAMY GODRICH (Circumarul); MIHAI CIBU (Timplarul); RUDY ROSENFELD (Medicul); DUMITRU OPREA (Calfa); DORIS MAIER-BOGDAN, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, OANA GRUPP-MĂGULEANU, LENA MORARU (Nevestele andorrane); NICOLAE MACOVEI (Expertul). În alte roluri : PAUL BALEA, TOMA IONESCU, GEORGE LICURICI, PAVEL MILCU, GHEORGHE MIU, ION PĂTRU.

Iubitorul de teatru din România a avut posibilitatea să citească drama lui Max Frisch, în traducerea Emmei Beniuc, cu ani în urmă, în revista *Secolul 20*. Trebuie să subliniem însă, chiar din primele rinduri, că introducerea piesei în repertoriu este un eveniment pentru actuala stagiune; și, bineînțeles, pentru biografia profesională a regizorului Adrian Lupu.

Fiind un bun cunosător al teoriei teatrului și, în același timp, un spirit novator, Adrian Lupu încearcă să-și edifice un limbaj teatral propriu. Regizorul crede în menirea artei ca modelator de conștiințe. Dar, spre deosebire de brechtianism, care pune drept premisă renunțarea la iluzia scenică, mizînd pe capacitatea spectatorului de a judeca singur evenimentele înlănțuite după legile epicii, Adrian Lupu, tinzînd să dea mai mult credit teatralității cuvîntului, utilizează inițial iluzia scenică, urmînd ca ea să se „volatilizeze” de la sine, astfel încît abia finalul să se concretizeze, ca act al distanțării și deschidere a celui scontat conflict



Bebé Bercovici, Leonie Waldman-Eliad și Eli Constantin Măguleanu

intim. Reconstituirea vieții care a fost, a basmului adică („a fost odată...”), nu se poate face, consideră el, izgonind iluzia, ci dimpotrivă, reasezînd-o în deplinele ei drepturi. Nu este nevoie, deci, ca lanțul epic să fie întrerupt, spre a se face apel la luciditate. Se produce finalul (finalul basmului, firește), spectatorul aplaudă, dar iată că piesa continuă : așadar, spectatorul s-a înșelat. Aceasta a fost „mutarea, de șah” a regizorului ; *epilogul* neașteptat instituie o acută stare de conflict, cu conștiința spectatorului, noul nucleu epic se consumă și el, personajele se disculpă ; se produce finalul adevărat, spectatorul aplaudă, oarecum stînjenit, așteaptă ca actorii să se retragă, pentru ca și el să părăsească sala ; dar actorii nu mai ies din scenă, în ciuda faptului că spectatorii, nedumeriți, aplaudă încă ; așa încît aceștia din urmă se strecoară, unul cite unul, cu vădită jenă, afară, pentru a nu tulbura spectacolul, care, bineînțeles, continuă.

Așa se petrec lucrurile în spectacolul *Andorra* de Max Frisch, așa s-au petrecut și în *Scurt-circuit la creier* de Dumitru Solomon (montat tot la T.E.S.), și în *Avram Iancu* de Lucian Blaga (la Teatrul de Stat din Galați), care au însemnat etape de verificare a modalității regizorale, pe care Adrian Lupu se străduiește s-o impună.

În ceea ce privește textul propriu-zis, Adrian Lupu l-a adaptat concepției sale

despre menirea teatrului, i-a „profanat” „pacea lui dintii”, montându-l altfel, conform schemei *spectacolului continuu*.

Se știe că Max Frisch însuși a făcut să apară *Andorra* „în nu mai puțin de cinci variante consecutive”; „dovedind o scrupuloasă conștiință de meșteșugar”, el își va pune la încercare numeroase partituri din întreaga sa operă, „în decursul anilor, transformându-le creator de câteva ori” (N. Balotă). Adrian Lupu ne oferă o a șasea variantă, o *versiune*, cum se spune la noi, pe care, probabil din modestie, regizorul n-a semnat-o pe afiș. Personajele nu mai ies la rampă după fiecare episod epic, pentru a se disculpa în fața spectatorului. Toate aceste replici au fost retopite de Adrian Lupu într-un prolog și un epilog. Replicile unor personaje sînt transferate altora, sau chiar eliminate. Personajul Cetățeanul dispăre de la început, puținul său text fiind preluat de corul fetelor. Personajul **O fată** (sau **fata din timpărie**) este nou creat și preia tot textul **Calfei**, care este un fel de Caliban, adică o brută incapabilă să treacă la stadiul comunicării verbale. Dragostea care se înfiripă între Andri și Barblin este exprimată scenic mai puțin platonic, Adrian Lupu sugerîndu-ne, cu o anume violență, incestul care este pe cale să se producă.

Ca și Max Frisch, Adrian Lupu folosește acest „malentendu” pentru a sublinia mai puternic ecoul dureros produs în conștiința lui Andri, care vede cum societatea îi refuză, pe rînd, dreptul de a-și alege meseria, dreptul de a se căsători cu fata pe care o iubește, determinîndu-l să-și cristalizeze o mentalitate de intrus în comunitate. Situația aceasta, în care unui om *i se impune* o altă identitate, capătă în *Andorra* dimensiuni dramatice, datorită cauzei ei — în speță, ura de rasă. „Fie că e vorba de imaginea pe care un neevreu și-o face despre un evreu — spune în *Jurnalul* său Max Frisch — albul despre negru, francezul despre algerian, elvețianul despre muncitorul italian... orice imagine pe care ne-o facem despre semenul nostru îl privează pe acesta de libertate, face din el o victimă și, la limită, îl ucide...”

Distribuindu-l pe Eli Constantin Măguleanu în rolul lui Andri, Adrian Lupu l-a obligat pe acest tînăr absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică să parcurgă cu fidelitate etapele „încrăării în evreu” a andorranului Andri, performanță pe care talentul indiscutabil al interpretului a realizat-o. Situațiile dificile și contradictorii în care este pus

Andri au fost atent lucrate de Eli Constantin Măguleanu, bucuria personajului, topită brusc în tristețe, înăbușită de durere, fiind exprimată de actor cu naturalitate.

Pe alocuri șarjat, dar susținut de resursele de vitalitate ale unei mari actrițe, rolul Barblinei a fost inteligent condus pînă la capăt de Trița Abramovici.

Binecunoscut publicului, Bebe Bercovici a creat un Învățător cu sufletul sfîșiat de contradicții, reeditînd parcă străvechiul calvar al lui Iov. Actrițele Leonie Waldman-Eliad și Lucia Cosmeanu-Mayer n-au fost în dezacord cu personajele lor, Mama și, respectiv, Senora. Theodor Danetti, pe care l-am remarcat mai de mult la Piața Neamț, a dat Preotului o imagine adecvată contextului spectacolului; în plus, ne-a încîntat cu muzica proprie rostirii scenice a limbii idiș. Rudy Rosenfeld ne-a prezentat un Medic și ipocrit, și naiv, și agresiv, și ispășindu-și vinovăția. Mihai Cibu n-a rezolvat convingător problema rolului său: Timplarul este primul dintre personaje care-l frustrează de un drept omenesc pe Andri, de aceea rolul are importanță pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor.

Trebuie să remarcăm în mod deosebit scenografia semnată de Carmen și Gheorghe Raszowski. Pe scenă, adică în *Andorra*, țara cea mai mică din lume, domină un ou imens, împodobit cu două coroane de flori: este „oul cosmic”, conținînd germenul din care se dezvoltă totul. La multe popoare antice, exista credința că lumea s-a născut dintr-un ou, sau că omul s-ar fi născut dintr-un ou fecundat de Soare. Fertil în istoria mitologiilor, simbolul oului este semnificativ și în spațiul spectacolului *Andorra*; deasupra lui, scenografii au montat un braț de spinzurătoare cu o funie. Asupra păcii, creatoare de valori umane, plutește duhul morții. Stîlpul — semnul discordiilor ce vor urma — este observat numai de lucidul și tristul învățător, tatăl lui Andri. Invazia împărțitorilor de cîrpe negre este semnalată plastic prin coborîrea pe oul uriaș a unei imense cuști cu gratii de fier. Epilogul prilejuiește substituirea oului cu un soclu pe care stau ghetele, enorme, albe, ale nefericitului Andri.

Mișcarea scenică semnată de Miriam Răducanu și muzica lui Iosif Herțea au servit cu sensibilitate această nouă producție a teatrului.

Paul TUTUNGIU

O ZI DE ODIHNĂ

de Valentin Kataev

Data premierei : 10 octombrie 1981.

Regia : VALERIU MOISESCU.
Scenografia : DAN JITIANU. Traducerea : AUREL BARANGA și SICA ALEXANDRESCU.

Distribuția : MIHAI MEREUȚA (Zaițev) ; VALERIA OGĂȘANU (Klava Ignatiuk) ; CONSTANTIN BRÂNZEĂ, DORU ANA (Kostea Galușkin) ; MIHAELA JUVARĂ (Directoarea casei de odihnă) ; VIRGIL OGĂȘANU (Miusov) ; VALENTIN URITESCU (Dudkin) ; TAMARA BUCIUCEANU-BOTEZ (Dudkina) ; ZOE MUSCAN (Roza Eremlevna) ; ICA MATACHE (Medicul casei de odihnă) ; LUMINIȚA GHEORGHIU (Șura) ; CONSTANTIN FLORESCU (Portarul) ; MIRCEA GOGAN (Bucătarul) ; MIHAI VASILE BOGHIȚĂ (Infirmierul) ; DOINA MAVRODIN (Valea) ; NOARA GION (Tanla).

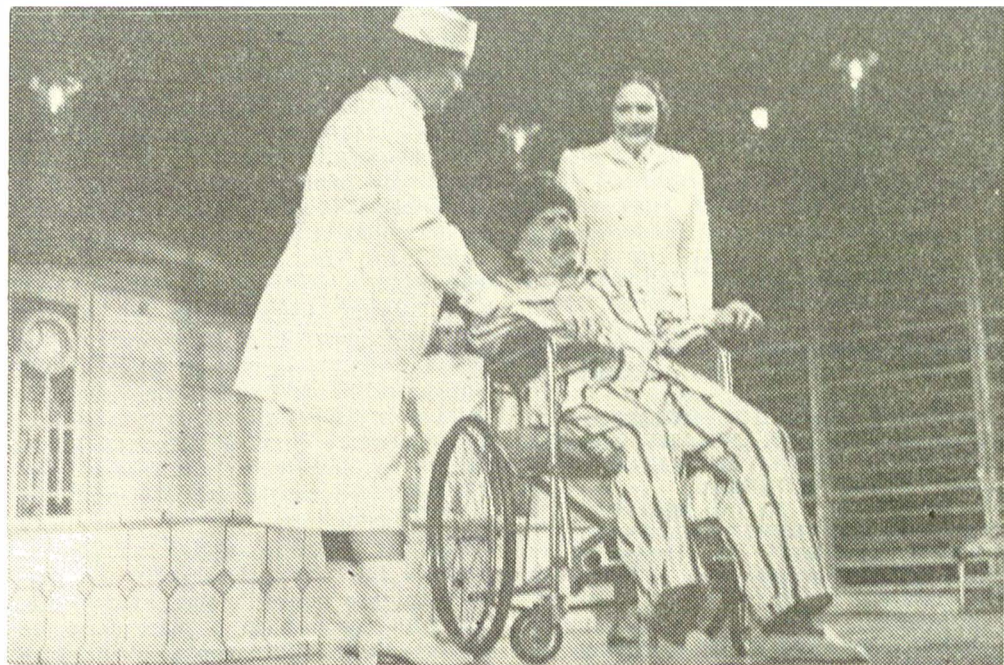
Între prima versiune românească a comediei *O zi de odihnă* de Valentin Kataev, semnată de Aurel Baranga și Sica Alexandrescu (la Național), și cea agrementată cu muzică, a lui Val Săndulescu (la „Nottara“), au trecut vreo 22 de ani. De atunci și pînă la actuala reluare, de la „Bulandra“, au mai trecut vreo 11... Nici un semn, în cele peste trei decenii, că peste vesela și generoasa farsă s-ar fi așternut colbul ; dimpotrivă, trecerea anilor îi sporește parcă vigoarea.

Considerată, la un moment dat, drept un simplu pretext de spectacol amuzant, *O zi de odihnă* se dezvăluie, în montarea de la „Bulandra“, semnată de regizorul Valeriu Moiescu, ca o satiră incisivă.

Spectacolul lui Valeriu Moiescu nu mizează aproape deloc pe farmecul năivității. Așezată sub semnul lucidității, al

sarcasmului, acțiunea (pe parcursul căreia se pătează „blazonul“ cabanei „Porumbelul“, iar pretinsa liniște și pace de aci se transformă într-un adevărat infern) dobindește — prin aprofundarea situațiilor în aparență comice, prin exploatarea absurdului anumitor coincidențe — neașteptate trimiteri dramatice. Modernă și expresivă, redusă la esențial, imaginea de ansamblu a spectacolului este o pătrunzătoare, amănunțită radiografie contemporană, a formelor diversificate, evoluale, subtile, disimulate în care se pot manifesta ipocrizia și birocratismul, înfățișînd nebunia la care se poate ajunge atunci cînd se cultivă formele fără fond. Totul se rotește fără nici o scăpare, într-o năucitoare cursă a iresponsabilității, fardată cu zimbete, cu grațioase și „optimiste“ îndemnuri la odihnă și destindere. Contrastul între aparențe și esență e neliniștitor. Cascada rezolvărilor comice, poantele inteligente, încărcătura de grotesc, qui pro quo-urile pun în evidență, printr-un contrast cu o mare forță de șoc, situația omului simplu, căruia i se pot întimpla tot felul de nenorociri, pentru că nimeni nu stă o clipă locului, să-i asculte păsul. Nimeni nu poate încheia, cu nimeni, un dialog normal. Deși totul pare destinat să creeze, prin nenumărate „tratamente“ și „regulamente“, o atmosferă de seninătate și voie-bună propice vieții și sănătății, în fapt, nu se acordă nici o atenție logicii, necesităților reale.

Primul element scenic, menit să materializeze atitudinea ironică a creatorilor spectacolului, este scenografia. Sub imperiul imaginației creatoare a tandemului Valeriu Moiescu—Dan Jitianu, holul casei de odihnă devine austeră sală de gimnastică a unui sanatoriu : o încăpere imaculată, îmbrăcată în faianță albă, strălucitoare, cu multe uși albe, cu două megafoane, cu un bazin de înot (alb), cu spaliere, cu o gură de incendiu, cu o pendulă veche (în al cărei postament se ascunde un om), cu saltele pentru exerciții la sol ; prin plafon circulă, pe cabluri, două scaune de funicular, care transportă pacienții, „în sac“, la „ozonare“, pe acoperiș. Scenografia lui Dan Jitianu pune la dispoziție regizorului un excelent spațiu pentru organizarea unor gaguri în lanț, pentru apariția și dispariția năstrușnică a personajelor. Acțiuni scenice în avalanșă populează acest decor. Pline de haz sînt intrările personajului casei de odihnă : corul infirmiere-



Ica Matache, Mihai Mereuță și Mihaela Juvara

lor (îmbrăcate în alb, afișind surisuri stereotipe și scandînd, după necesități, lozinci înscrise în carnețele) poartă pe brațe un tort aniversar, decorat cu figurine de zahăr reprezentînd personaje în atitudini eroice. În contrapunct, mai puțin vesele sînt momentele în care Zaițev, luat pe sus, e dus la tratament și supus „șocurilor de înviorare”. Cu efuziuni sentimentale, cu patetice accese de gelozie, evoluează cuplurile Dudkina—Dudkin, Klava Ignatiuk—Kostea Galușkin; amuzante, spaima și fuga lui Miusov. În schimb, aproape tragică e bătălia lui Zaițev pentru semnătură. Finalul spectacolului deschide farsei o perspectivă care invită la meditație.

Mihai Mereuță a susținut cu sinceritate, cu aplomb, modestul, dar omenescul ideal al lui Zaițev. Concepția originală a regizorului transpare și în interpretarea dată Directoarei acestei case de odihnă *sui generis* : o făptură tiranică, dezumanizată, care dirijează toată mișcarea din scenă ca un sinistru automat, și a cărei

bunăvoință trezește spaimă. Jocul concentrat, plin de credință, al Mihaelei Juvara — întrupare perfectă a ipocriziei, a autorității solemne, dar găunoase — a reușit să ridice personajul, devenit principal, la valoare de simbol.

Lucrul cu actorii, buna lor îndrumare, pe linia unui joc incisiv, cenzurat de inteligență, a dat excelente rezultate, atît în ceea ce privește compozițiile de virtuozitate realizate de Tamara Buciuceanu-Botez și Virgil Ogășanu, cît și interpretările de plan secund. I-am reținut, pentru portretele scenice schițate în scurte și foarte scurte apariții, pe Constantin Florescu, Luminița Gheorghiu, Valentin Uritescu, Ica Matache, Zoe Muscan, Valeria Ogășanu. O surpriză dintre cele mai plăcute : debutul bucureștean al tînărului Constantin Brânzea. Dotat cu farmec și forță comică, interpretul lui Galușkin s-a impus, prin culoare și pitoresc, prin capacitatea de a trăi stările sufletești contradictorii ale personajului.

Valeria DUCEA

MOSCHETA

de Angelo Beolco
il Ruzzante

Data premierei : 3 octombrie 1981.
Regia : MATEI VARODI. Scenografia : DRAGOȘ GEORGESCU.
Traducerea : N. AL. TOSCANI.

Distribuția : MARCEL ANGHEL
(Menato) ; DANA TOMIȚĂ (Betia) ;
GABRIEL CONSTANTINESCU (Tonin) ;
ADI CARAULEANU (Ruzzante) ;
GABRIELA DIMA (Femeia).

Un caz, cred, unic în dramaturgia universală, este acest Angelo Beolco — un fel de „copil răsfățat“ al cinquecento-ului, contemporan al lui Ariosto și Machiavelli — poate singurul autor din lume care a ajuns să fie numit mai ales cu numele eroului său predilect: Ruzzante. „Ruzzante“ este în- sau greu traducibil: un amestec de bădăran, grosolan, frust, circotaș, pus pe bancuri proaste — într-un cuvânt, un om aproape imposibil. Și totuși, Ruzzante e fermecător. Așa cum apare în *Moscheta*, așa cum îl întâlnim și în *Comedia vacilor* sau în *Pastorala* și *Florina*, Ruzzante este pretutindeni același: un amestec aproape incredibil (și totuși, cât de adevărat !) de candoare și șiretenie ; de meschinărie și altruism ; de demagogie și sinceritate. Ruzzante este mai ales autentic și nesofisticat. El își propune să-și înșele semenii, cu convingerea că are dreptul și calitatea să o facă, se lasă înșelat, cu orgoliul celui convins de infailibilitatea sa, provoacă drame (și comedii), cu seninătatea subconștientă a tuturor preaputernicilor de doi bani jumate, este vesel și trist, în egală măsură, exact când nu trebuie, nu învață nimic din pășaniile lui, ia totul meru de la capăt, și așa mai departe. Cu alte cuvinte, este un personaj de un efect tonic indiscutabil.

În jurul lui Ruzzante evoluează — în *Moscheta* sau în alte piese — personaje aproape fixe, ca schemă compozițională :

osoție cochetă, vag adulterină (un premodel al subreței din teatru), un oștean (bergamez, desigur) afemeiat și gongoric (unde-i Cyrano ?), un văr, rustic și el, cu o șiretenie (amoroasă, mai ales) greoaie, dar eficace. Și tot ce se poate presupune, în jurul lor, ca faună umană. După cum se vede, „commedia dell'arte“ nu este departe.

Ce se întâmplă, nu are prea multă importanță. Important este că Ruzzante traversează toate aventurile și avaturile posibile, cu aceeași inflexibilă încredere în steaua sa norocoasă — mereu dezmințită de întâmplări, dealtfel —, că toate evenimentele se desfășoară după vechea și buna lege a qui pro quo-urilor, predecesora, în esență, a sistemului gag-urilor contemporane, că totul, chiar când se termină într-un fel de coadă de pește, se termină totuși cu bine. Aparent...

Acest spirit zeflemist, dar și autozeflemist, al autorului, l-a intuit perfect regizorul Matei Varodi. Împreună cu o echipă entuziastă (Marcel Anghel — Menato, Dana Tomiță — Betia, Gabriel Constantinescu — Tonin, Adi Caraleanu — Ruzzante), el a construit un spectacol vesel, mobil, lipsit de complexe și inhibiții. Actorii joacă, și „se joacă“, cu o poftă contagi-oasă. Nu însă și cu aceeași aplicare ; dacă Adi Caraleanu este, în Ruzzante, aproape perfect (are chiar și note de tristețe, în debordanta sa bună-dispoziție), dacă Dana Tomiță și Gabriel Constantinescu știu bine lecția (și mai ales ritmul) teatrului de factură populară, cu toate exagerările și parodia spontană pe care acestea le implică, Marcel Anghel mi s-a părut mai țeapăn, mai puțin maleabil (cu toate că — imagistic — este portretul fără cusur al țaranului disimulat și răzbătător).

Ajutat de decorul ingenios și frumos colorat, semnat de Dragoș Georgescu, spectacolul demarează frenetic, spre încântarea spectatorilor. Obosește însă pe parcurs, devine chiar monoton, prin repetarea nu atât a gag-urilor, cât a sistemului lor de alcătuire, de funcționare. Dar, chiar cu aceste imperfecțiuni, regizorul Matei Varodi înscrie această montare într-o serie de admirat : **Noaptea incurcăturilor** în regia lui Andrei Șerban, **Slugă la doi stăpini** — Iulian Vișa, **Noaptea păcăleliilor** — Tudor Mărăscu, **Nevețele vesele din Windsor** — Al. Tocilescu...

Dinu KIVU