

CRONICA DRAMATICA

Practic, jumătate din actuala stagiune s-a scurs. Notam, în toamnă, începutul bun al stagiunii, subliniam vrednicia cu care teatrele continuă să promoveze noi lucrări dramatice originale, relevam inițiative lăudabile de lărgire a repertoriului general, prin reprezentarea unor piese noi din alte țări ale lumii; dar constatăm totodată, de la număr la număr, că nu ne este dat să consemnăm, în paginile de cronică dramatică, spectacole de foarte înaltă valoare artistică, așa cum am putut-o face în alte stagiuni. Mai apreciam, cu oarecare îngrijorare, că, urmare a ritmului încetinit, înlocuirea destule teatre își duc activitatea, numărul premierelor este modest, prea modest față de posibilitățile colectivelor noastre, prea redus în raport cu perioada corespunzătoare a altor stagiuni, prea neînsemnat în comparație cu ceea ce se va petrece în partea a doua a stagiunii.

Cum stau lucrurile în clipa de față?

La jumătatea stagiunii, înregistrăm noi piese românești interesante, valoroase. Să menționăm Hardughia de M. R. Iacoban la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, satiră virulentă la adresa spiritului birocratic, demascare a obtuzității unor mărunți activiști; Mansarda de Radu F. Alexandru, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, cea mai valoroasă piesă a acestui dramaturg, aflat, în această stagiune, la a doua premieră pe țară; Preferam să mor de ris de Nelu Ionescu, la Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila, unde noul director, Constantin Codrescu, continuă cu consecvență și cu bune rezultate seria spectacolelor cu piese inedite. Ca un omagiu adus lui Ieronim Șerbu, Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani reprezintă unica piesă a acestuia, Statuia eroului. Atît, în ceea ce privește piesele noi. Au mai avut loc, desigur, premiere cu piese românești contemporane, dar ne propunem să reflectăm în primul rînd noutățile în materie de dramaturgie.

Mai consemnăm, printre momentele teatrale ale perioadei noiembrie-decembrie, Pericle de Shakespeare, la Teatrul Giulești, spectacol prin care regizorul Dinu Cernescu își continuă ambițiosul ciclu shakespearean; buna inițiativă a Teatrului Național din Timișoara, de a readuce în atenția spectatorilor Răzvan și Vidra de B. P. Hasdeu, într-unul dintre puținele spectacole cu piese clasice românești; prezența Scrisorii pierdute de I. L. Caragiale, la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. În rest, cîteva spectacole mai modeste. Cam atît. Nu avem motive să fim prea mulțumiți, în acest moment al stagiunii. Fără a nega ce este valoros, fără a trece cu vederea ceea ce s-a realizat bine, cu destoinicie și eficiență, sintem nevoiți, în numele obiectivității și al spiritului critic, să revenim asupra unei constatări care ne-a provocat îngrijorare. În acest moment teatral, care reprezintă nu numai jumătatea stagiunii, ci și punctul ei de vîrf, realizările multor teatre sînt prea puține la număr. Există colective harnice, care-și organizează bine activitatea, în pofida faptului că au forțe restrinse. Multe teatre și-au realizat jumătate din numărul de premiere propus. Printre acestea se numără teatrul brăilean (cu patru premiere), Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, secția română a Teatrului de Stat din Oradea, Teatrul „A. Davila” din Pitești, cu cîte trei premiere. Mai sînt și altele. Dar, ce putem spune despre Teatrul Național, cel mai numeros și, poate, printre cele mai valoroase colective din țară, care ne oferă, pînă în acest moment al stagiunii, doar două premiere? Sau, despre Teatrul „Bulandra”, de asemenea, cu două premiere? Sau despre Teatrul de Comedie, care s-a lăsat atîta așteptat, cu cea dintîi premieră a stagiunii? Ne va fi dat să asistăm din nou, către încheierea sezonului teatral, la obișnuita avalanșă de premiere? Nu sînt frustrați actorii, regizorii, de posibilitatea de a-și întrebuința forțele, de a-și etala talentul? Nu este frustrat publicul? Iată cel mai serios motiv de îngrijorare, asupra căruia merită să revenim mai pe larg și, de bună seamă, în afara acestei pagini, consacîndu-i o atenție specială.

TEATRUL NAȚIONAL
„VASILE ALECSANDRI“
DIN IAȘI

HARDUGHIA

de M. R. Iacoban

Data premierii : 5 decembrie 1981.
Regia și scenografia : DAN NASTA.

Distribuția : VALERIU BURLACU (Ionescu); TEOFIL VĂLCU (Popescu); SAUL TAIŞLER (Georgescu); FLORIN MIRCEA (Marinescu); VALERIU OȚELEANU (Tomescu); CORNELIA GHEORGHIU (Dumitrescu); VIRGIL RAICIU (Tudorescu); CONSTANTIN POPA (Vasilescu); DAN ACIOBĂNIȚEI (Feclorescu); ADINA POPA (Mihăescu); GELU ZAHARIA (Pavelescu); EMIL COȘERU (Dascaluc).

Sala de ședințe a Consiliului unui orașel de provincie; 12 oameni (ce se vor dovedi, pe parcurs, mai mult sau mai puțin furioși) se pregătesc să înceapă o ședință de rutină, din care nu lipsesc inevitabilele — dar, uneori, atât de imprevizibilele — „diverse“. Personajul cel mai important e grăbit, trebuie să plece într-o călătorie în străinătate; sarcina de a conduce ședința va reveni unui „vice“, zelos și dornic de afirmare în noua și efemera (dar cine poate ști?) lui postură. Lucrurile par să nu iasă din făgașul lor obișnuit, pînă în momentul cînd intră în discuție planul de sistematizare a centrului orașului. În proiectul prezentat de arhitect se află, într-un colț, „hardughia“, o casă veche, de valoare culturală și istorică certă. Ea are neajunsul de a nu respecta acel criteriu pe care arhitectura modernă, în lipsă de altceva, l-a inventat, și anume **aliniera**. Și, dacă nu se „aliniază“, hardughia trebuie, nu-l așa, demolată. Soluție comodă și rapidă, ce pare să albă, de la început, mari șanse, numai că două-trei minți lucide refuză să o accepte, își argumentează opinia, reușesc chiar să-i convingă pe alți citiva nehotărîți sau indiferenți.

Dar nici partea adversă nu se lasă, animozitățile răbufnesc, se recurge și la șantaj, se încearcă manipularea „votanților“, iar „vicele“, prins în jocul puterii, face totul pentru a-și impune punctul de vedere. Finalmente, clădirea este sacrificată, căci ea devenise, de fapt, mai mult un pretext decît un obiect real de discuție, un pretext al unei înfruntări a cărei miză (falsă, creată artificial) era confirmarea puterii.

Iată, în cîteva cuvinte, subiectul piesei lui Mircea Radu Iacoban, și cred că ceea ce poate fi spus imediat e că autorul a avut o idee admirabilă, „fructificînd“, literar, o situație pe care noi, din păcate, o cunoaștem, făcînd, cu alte cuvinte, teatru cu adevărat de actualitate, teatru militant și cu „adresă“ precisă. Și la Iași, și în alte orașe, graba unor edili, ignoranță sau ușurătatea altora, au făcut să dispară clădiri de valoare, de care ne amintim cu tristețe, chiar dacă străzile ce se află în locul lor sint, ca să-l parafrazăm pe Gide, pavate cu intenții bune. În această privință, mesajul piesei lui Mircea Radu Iacoban este cum nu se poate mai limpede, mai tranșant, iar dramaturgul a avut tăria de a evita, pentru final, orice soluție de compromis, lăsînd să se producă ireparabilul. Dar **Hardughia** are o deschidere simbolică mult mai largă, pentru că pune chestiunea relației dintre vechi și nou, chestiune esențială într-o societate în plină (și, nu o dată, frămîntată) transformare. Avertismentul pe care îl lansează scriitorul, tocmai acesta este înversunării oarbe față de ceea ce este „vechi“, furiei „înnoirilor“ cu orice preț, trebuie să li se opună dreapta măsură, luciditatea, rațiunea.

Mă raliez și eu unor opinii exprimate anterior (textul a fost publicat în „Tribuna“ și prezentat, în primăvara lui 1981, într-un spectacol-lectură, în cadrul Cenaclului de dramaturgie al Naționalului ieșean), după care **Hardughia** este cea mai bună piesă pe care a scris-o pînă acum Mircea Radu Iacoban. În ceea ce privește acuitatea și interesul problemelor pe care ea le ridică, nu există, așa cum am încercat să arăt mai înainte, nici un dubiu. Curajoasă este și formula încercată de scriitor: **Hardughia** este, dealtfel, subintitulată „proces-verbal dramatic“. Autorul vrea, așadar, să dea iluzia că înregistrează pur și simplu, „pe viu“, o ședință anume, înregistrare integrală, ce nu elimină nici timpii morți,



Autorul vrea să dea iluzia că înregistrează „pe viu” o ședință...

nici momentele ultrabanale, de rutină. Personajele sînt în mod voit depersonalizate; ele se numesc Ionescu, Popescu, Georgescu etc., doar cel venit dinafară (arhitectul) avînd dreptul să se distingă (măcar) prin nume. Uniformizării numelor îi corespunde o anume nivelare psihologică, în măsura în care individul apare înainte de toate ca „funcție” socială. Desigur, diferențe există: unul e timid, altul — agresiv, altul — sceptic, altul — resemnat ș.a.m.d., dar, ca să funcționeze, mecanismul birocratic caută să șteargă aceste deosebiri, după cum tinde să eludeze dramele personale. Toate aceste aspecte, dramaturgul le tratează încercînd o cît mai abilă dozare a semnelor de plus și minus; Tudorescu, șeful miliției, e „pozitiv” de la un capăt la altul, Vasilescu, magistratul, e oscilant, Mihăescu, doctorița, e mai curînd indiferentă etc. Cel ce răspunde de sectorul „cultură”, Tomescu, încearcă să salveze „hardughia”, dar e de o timiditate și de o stîngăcie dezarmante (și care îl lasă, în fond, dezarmat). Interesant (și semnificativ) este că autorului îi reușesc cel mai bine personajele prezentate în registru comic: servilul (față de șef) și autoritarul (cu subalternii) Popescu, cel ce deține „puterea” vreme de o ședință, inofensivul Feciorescu, cîstit, dar sărac cu duhul. În fine, dacă de atîtea ori reproșăm unor piese faptul că s-a introdus în ele, silnic, prea multă „umplutură”, de data aceasta reproșul nostru vizează tocmai aspectul complet opus: dintr-o rețineră

pe care nu mi-o explic, Mircea Radu Iacoban și-a „condensat” drastic textul și și-a temperat verva-i binecunoscută; putca să o lase să se desfășoare în voie, nu risca în nici un caz să-și plictisească spectatori.

Nu cred că Dan Nasta a fost prea inspirat atunci cînd a plasat masa în jurul căreia sînt reunite personajele într-un plan înclinat și a decis utilizarea turnanței. Spectatorii din primele rînduri sînt sacrificați, iar între masă și marginea scenei e un spațiu atît de îngust, încît ai impresia că actorul care se află acolo e ajutat doar de șansă să nu facă pasul greșit. Folosirea turnanței sugerează, bineînțeles, schimbările de atitudine ale participanților la ședință, dar parcă această subliniere, a unei situații oricum evidente, e o îngroșare inutilă. Am impresia, apoi, că experimentatul regizor a tratat piesa cu recunoscuta-i seriozitate, dar care în cazul de față se cerea înviorată cu un plus de fantezie și de nerv. Acest plus, le... lipsește și unora dintre actori, prea crispați și prea rigizi uneori, ratînd astfel cîteva dintre momentele foarte bune ale textului. Peste nivelul general se situează compozițiile — credibile și pitorești — realizate de Teofil Vălcu, Valeriu Oțeleanu și mai ales Dan Aciobănițar, un actor cu disponibilități comice remarcabile.

Hardughla e o piesă incitantă, de o actualitate profundă și de substanță.

Alexandru CĂLINESCU

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU”
DIN BOTOȘANI**

STATUIA EROULUI

de Ieronim Șerbu

Traducînd în realitate, în continuare, bunul gînd de a valorifica scenic opera dramatică a acelor scriitori care s-au născut și au trăit pe meleagurile botoșănene, Teatrul „Mihai Eminescu” s-a oprit, de data aceasta, asupra lui Ieronim Șerbu, eseist și nuvelist de „mare talent” (Cioculescu), autorul unor romane inspirate din evenimentele petrecute în țara noastră după 23 August 1944, precum și al unei singure piese de teatru, această **Statule a eroului**, care a avut premiera absolută la Radiodifuziunea română, dacă nu ne înșeală memoria, în urmă cu cîțiva ani.

Premiera botoșăneană a avut loc duminică 30 noiembrie; dacă ar fi trăit,

la 1 decembrie Ieronim Șerbu ar fi devenit septuagenar. Dimineața, teatrul a găzduit și un colocvii, cu interesante comunicări (Dorin Glăvan — **Din Istoricul teatrului din Botoșani**, Stelian Preda — **Valorificarea creațiilor dramatice ale autorilor originari din Botoșani pe scena Teatrului „Mihai Eminescu”** și altele), între care, nu întîmplător, a figurat și o documentată expunere a profesorului de limbă și literatură română Dumitru Țiganiuc, despre viața și opera scriitorului Ieronim Șerbu. Participanții la colocvii au putut afla amănunte despre etapele creației criticului, eseistului, memorialistului, prozatorului și dramaturgului Ieronim Șerbu; a fost formulată opinia că cele mai valoroase texte semnate de I. Ș. rămîn nuvelele, caracterizate printr-o inteligență tehnică a sugestiei și simț al arhitecturii.

Desigur, nu ne propunem aici, în puținul spațiu al cronicii, a evoca figura de neuitat a lui Ieronim Șerbu, care, în ultimii ani ai vieții, nu numai prin volumul de memorialistică „Vitrina cu amintiri”, a incitat spiritele generației sale. Vom constata însă, cu un regret mărturisit, că piesa **Statula eroului** nu-l reprezintă pe scriitor decît, dacă se poate spune așa, în intenție. Într-adevăr, ideea ei are ceva din tensiunea nuvelor din volumul „Dincolo de tristețe” (1939), care



**Doru Buzea,
Elena Lăgl și
Boris Perevoznic**

Data premierii: 30 noiembrie 1981.

Regia: EUGEN TRAIAN BORDUȘANU. Scenografia: VASILE JURJE.

Distribuția: DORU BUZEA (Ion Cernat); ELENA LIGI (Livia Cernat); VALERIAN RACILĂ (Andrei Cernat); SUZANA MACOVEI (Aurora Frumuseanu); JEAN MAY-DICK (Ghiță Vișoreanu); BORIS PEREVOZNIC (Comică Trandafir); ȘTEFAN PANĂ (Nae Labă); VIOLETA AFRASINEI (Anghelina); ION PLĂȘANU (Djavalis).

au impus un autor „mai organizat și atent în cazuistica psihologiilor, nu neapărat morbide”, „cu virtuți analitice remarcabile” (Cronhălniceanu). Dar, ce distanță, de la acele nuvele, la acest text dramatic!

O filiație trebuie de la început stabilită: piesa cu motiv mitologic **Zamolxe** a lui Lucian Blaga. Omul numit Zamolxis, reintors în patrie, unde-și propovăduise doctrina, este izgonit de cei ce i-au ridicat, în absența lui, o statuie de zeu, pentru că, lor, zeul le este necesar, nu omul. Aceeași înălțuire logică ne este oferită în **Statuia eroului**. Fiului plecat în război și dispărut în timpul unui asalt i se ridică o statuie, care — intrată în orizontul demagogilor — devine mascota unei asociații cu vădite scopuri electorale. Reintoarcerea neașteptată a fiului nu trezește în tatăl, mama, unchiul și logodnica lui sentimentele firești, ci teama că avantajele pe care le-au obținut în societate, la adăpostul „Statuiei eroului”, ar putea dispărea. Reacția este de natură animalică: homo homini lupus. Fiul nu este recunoscut, și va fi ucis „cu acte în regulă”; dat pe mîna polițaiului, pentru infracțiunea de tentativă de substituție de persoană, va fi împușcat, ca „fugit de sub escortă”.

Replicile, motivația lor, ordinea sceneilor, nu sînt, din păcate, la înălțimea condeiului lui Ieronim Șerbu. Ceea ce nu ne face să credem că piesa trebuie să fi fost numai o fugară schiță a scriitorului, definitivată poate, fără elementarul har, de postumi colaboratori.

Regia a scos în evidență carențele literare ale textului, prezentîndu-ne un spectacol școlăresc, în care substanța dramatică devine fadă și previzibilă.

Distribuind în roluri și actori amatori (dar nu dintre cei mai merituosi), directorul de scenă Eugen Traian Bordușanu și-a subminat reprezentația.

Paul TUTUNGIU

**TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ**

MANSARDA

de Radu F. Alexandru

Data premierii: 3 decembrie 1981.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: ANCA PASLARU.

Distribuția: MIRELA BUSUIOC (Ana Cleja); AVRAM BIRĂU (Dinu Greceanu); CORNELIU DAN BORCIA (Vasile Comănescu); TRAIAN PĂRLOG (Mătușoiu).

Probabil cea mai bună dintre lucrările dramatice (de pînă acum) ale acestui autor, **Mansarda** descinde din aceeași temă cu **Iertarea** lui Ion Băieșu, cu piese ale lui Dumitru Radu Popescu, Romulus Guga, Tudor Popescu, ca să nu mai vorbim de epică (ultimele romane ale lui Marin Preda, de exemplu): tema unor destine deviate de o falsă principialitate politică. Erorile săvîrșite într-o primă fază a revoluției, preluarea unor concepții și metode staliniste, au avut, de multe ori, consecințe nefaste, distrugînd valori și perspective certe, într-un climat de suspiciune. **Mansarda** propune o confruntare drastică și deschisă între doi protagoniști ai evenimentelor vremii, expunînd motive și întîmplări care le-au marcat existența și, mai ales, dezvăluindu-le fondul uman, într-o clipă de liniște, cînd împrejurările incriminate au rămas în urmă și protagoniștii pot sta față în față, să se analizeze. **Mansarda** mai propune și un subiect de meditație: care este prețul unei asemenea analize, care, dacă e posibilă, și chiar inevitabilă, în ce măsură mai e și „fructuoasă”, ca să zicem așa, pentru viitorul eroilor?

Problematica lucrării este densă, construcția ei, dirijată cu măiestrie. Sînt numai patru personaje, dintre care ponderea principală o au Dinu Greceanu și Vasile Comănescu, cei aflați în confruntare după 15 ani; dar nici celelalte două (Ana Cleja și Mătușoiu) nu s-ar putea spune că sînt secundare, întrucît drama îi implică în permanență, și atunci cînd lipsesc din scenă și nu se referă direct la ei. Într-un orașel a avut loc o întîlnire a profesorilor cu elevii de-acum 15 ani. Comănescu, deși se pare că nu mai pro-



O confruntare dramatică, într-o clipă de liniște...

fesează, a primit o invitație specială, pentru această întâlnire, din partea fostului său elev Greceanu. Acțiunea începe în dimineața de după agapă; Comănescu a cam făcut-o lată, și Greceanu l-a luat la el acasă, în „mansardă“. Pentru a se odihni? Nu tocmai. Totul a fost premeditat. Pe vremea când avea 16 ani, Greceanu fusese etichetat de fostul său profesor drept „element periculos“ și a ispășit o pedeapsă nemeritată, de șase ani. Comănescu îi datorează, deci, șase zile — o zi pentru fiecare an; „va trebui, când ne despărțim, să știți ce mi-au adus anii care s-au scurs de la ultima noastră întâlnire (...) va trebui să-ncercați, neapărat, va trebui, să mergeți mai departe“. În **Iertarea**, de Ion Băieșu, insinuarea Liei în viața eroului, după o asemănătoare ispășire nedreaptă, era, oricât de bune ar fi fost intențiile, o pedeapsă; se dovedea că iertarea nu mai e posibilă, că viața nu se mai poate lega, în doi, pe deasupra unei astfel de nedreptăți. Dorința lui Greceanu este, și ca, purificatoare: Comănescu va trebui să știe tot ce a suferit fostul său elev, în anii care s-au scurs de la ultima lor întâlnire; dar, în același timp, este o dublă osindă. Care e prețul confruntării lor, acum? Ce se poate face mai departe? Ana i-a dat un avertisment („singurul lucru pe care-l vei reuși va fi să ne distrugem viața...“), Mătușoiu, un sfat destul de practic, deși banal („dacă vrei să trăiești, împacă-te cu viața, că ea merge oricum-nainte și habar n-are că undeva, la „mansardă“, a mai rămas și-un „nedreptățit“. Prinde trenu', omule, cât mai poți s-o duci!“).

Spre deosebire de alți confrăți dramaturgi, Radu F. Alexandru introduce în dezvoltarea temei un motiv în plus, un motiv care particularizează și dă cheid

înțelegerii acestei confruntări, la dimensiuni tot altfel de dramatice: frica. Încercarea lui Dinu Greceanu de a se confrunta cu fostul său profesor nu este rezultatul căutării unei certitudini morale, ci, pur și simplu, o tentativă de a se elibera de frică. O frică paralizantă, care i-a distrus încrederea, speranțele. Cele șase zile ajung abia la jumătate, și o altă frică i se insinuează, frica partenerului său, care și-a pierdut de mult orice rost, ceea ce îl face să se agațe de această realitate a „mansardei“, s-o accepte, s-o dorească, să se roage să rămână aici, unde fosta sa victimă căuta, desperată, un rost. Un ciclu dramatic s-a închis, nu mai e posibilă decât o bărbătească eliberare, sau altă dramă, care nu ne interesează deocamdată, numită, poate, a tentativei fiecărui personaj de a se ridica în picioare.

Mansarda e sordidă, e expresia singurătății. Eventual, se poate trăi aici și într-un veșnic început, într-o resemnare fără speranță. Construcția dramatică strinsă c pilduitoare și prin adâncirea acestor posibile sugestii, cu o notă de complexitate dată de accentuarea zbuciumului lăuntric, pe un fond în care viața răzbată în frânturi obsedante (zgomotul liftului, exercițiile mereu reluate, la vioară, pe o cadentă din Beethoven, o fereastră care se deschide spre un zid). Dramele pot fi nu numai ale sfârșitului fără ieșire, ca în răscolitoarea operă gorkiană consacrată celor „de la fund“ (**Aziul de noapte**), ci și ale „începutului fără ieșire“, cum sună rostul acestei tulburătoare piese, în care adevărurile vieții se confruntă, toate, cu aflarea unui rost — deplin, clar, omenesc.

În spectacolul de la Piatra Neamț a lucrat o mină viguroasă și aspră

(regia — Nicolae Scarlat), care n-a căutat, în „mansardă”, sugesti, ci confruntare netă între cele două personaje. De aceea, și decorul realizat de Anca Pâslaru e o transpunere aproape fidelă a indicațiilor autorului, și reușește să creeze, în ansamblu, senzația de sorid; de aceea, și principalele linii de forță trasează evoluția celor doi protagoniști, Greceanu și Comănescu, cu o anumită simplificare, am avut impresia, față de ramificația implicațiilor textului. Astfel, accentul tensiunii dramatice cade pe cei doi interpreți, Avram Birău și Corneliu Dan Borcia, bine distribuiți și lucizi parteneri de confruntare. Primul are prilejul de a desfășura o gamă mai variată de stări, cu treceri neașteptate de la limpezime la răbufniri, al doilea joacă liniștea și stăpînirea de sine receptivă, care ascund parcă un vulcan ce nu mai erupe, pentru că, probabil, lava s-a prefăcut, între timp, în cenușă. O oarecare scădere a tensiunii dintre cei doi, la premieră, este desigur remediabilă. Celorlalte două personaje, spectacolul le-a limpezit intrucîtva liniile, implicînd riscul unei anumite schematizări, de care se feresc, însă, cu abilitate și înzestrare, Mirela Busuioc și Traian Pârlog.

Constantin PARASCHIVESCU

**TEATRUL „MARIA FILOTTI”
DIN BRAILA**

PREFERAM SĂ MOR DE RÎS

de Nelu Ionescu

Data premierei: 17 decembrie 1981.
Regia: CONSTANTIN CODRESCU. **Scenografia: OLIMPIA ULMU.**
Distribuția: BUJOR MACRIN (Eu); MIRCEA VALENTIN (Meta); ANTON FILIP (Parlăgiul); MARIOARA STERIAN (Fata prea tînră); MARIN BENEĂ (Nebunul); RODICA MUȘTEANU (Femeia speriată); PUIU SIMIONESCU (Bătrînul); ELENA ACIU (Bătrîna); GHEORGHE MOLDOVAN (Veteranul); ROMEO MUȘTEANU (Personalitatea).

„Nu fac, cu piesa asta — zice autorul în caietul-program — decît să vă rog să mă credeți că dramatismul poate fi întîmpinat și chiar depășit cu zîmbetul pe buze”. Deci, e vorba de dramatismul vieții, sau, altfel spus, de o meditație asupra vieții, din perspectiva unui moment dramatic.

Ce fel de moment? Pînă în preajma premierei, titlul piesei era mai localizat — și cred că mai adecvat: **Sala de așteptare**. Acțiunea se petrece în sala de așteptare a unui spital de oncologie. Un grup de nouă personaje vin la consultație — unul dintre ele, denumit printr-un pronume care implică optica autorului, „Eu”, dublat de propria lui proiecție, ce i se opune, „Meta”, (ceea ce înseamnă zece personaje scenice). Cum doctorul întîrzie o oră, fiind reținut la o ședință la minister, aceste personaje cu nume convenționale (Parlăgiul, Femeia speriată, Veteranul, Personalitatea etc.) și cu biografii diferite stau de vorbă, încep să se cunoască și mai ales să se definească. Toți trăiesc aceeași incertitudine, au aceeași neliniște a diagnosticului. Ora aceasta de așteptare înseamnă, însă, o consultație mai importantă și mai profundă a ființei, pentru că are în vedere **sănătatea ei morală**, pune în cumpănă și în lumină **valorile care dau preț, demnitate și o anume măreție omului**, pe pămînt, în scurta lui viață, în unica lui viață, de care, de multe ori, e conștient abia în asemenea ceasuri-limită. Se poate spune, deci, că personajele trăiesc un **moment al adevărului**.

Situația nu e nici inedită, nici surprinzătoare; dramaturgia a mai oferit asemenea „momente”, de multe ori tulburătoare, cel mai adesea ca un apel la omenie și rațiune. Uneori, determinate de un accident, alteori de o calamitate naturală sau de o boală gravă. Cîți dintre noi am putea fi, ca doctorul Rank, lucizi și stăpîni pe condiția noastră tragică, dacă se pune problema? — cam asta ar fi întrebarea piesei. Inedită, la Nelu Ionescu, e **perspectiva prospecției** și, mai ales, **atitudinea lui profund tonică**, generoasă, poetică aș zice, pe care o însuflă fiecărei replici și fiecărui interlocutor, ca un iremediabil îndrăgostit de tot ceea ce se numește viață. Obsedanta incertitudine nu devine nici o clipă suverană, fondul încărcat de bogăție spirituală, sensibilitate la frumusețe și caldă tandrețe biruie, cu o îndreptățită luciditate și cu remarcabil umor, chiar acordurile mai grave ale durerii. Principalele teme de meditație privesc **tim-**



**Un moment al
adevărului...
În centru,
Bujor Macrin**

pul pe care-l trăim și **meschinăria** de care ne izbim (uneori, chiar în noi înșine); cadrul meditației îmbrățișează actualitatea, cu tot ceea ce cuprinde ea, ca tendințe extrem contrastante. Argumentele vin și ele din domeniul cotidianului, alimentate de o observație diversă și ascuțită a faptelor, pe urmele cărora se comentează pătrunzător, și nu se generalizează pripit, ceea ce dă personajelor un timbru de autenticitate care le stă bine. Convenția e, astfel, adusă la dimensiunile firescului; atunci când se manifestă încercări de a o accentua, se mai strecoară pasaje livrești și tonuri forțate. Nu era nevoie de proiecția unei dubluri a personajului principal; după părerea noastră, Meta e cam abstract și puțintel, în relația lui cu „Eu”; Bătrina are un monolog de poem în partea a doua, dar, în termenii piesei, poemul sună cam prețios. În mod cert, drama te implică, are darul de a te face părtaș la o „consultație” a sufletului și-ți dă o demnă probă omenească de prețuire a ireversibilei noastre existențe. E a șasea în fișa lucrărilor scenice ale autorului și cred că atinge în creația sa un punct culminant al exprimării, asemănător în poezie cu o „cântare vieții”.

Spectacolul, regizat de un sensibil profesionist, animatorul actual al colectivului brăilean, Constantin Codrescu, e ca o muzică duioasă, cu note triste și grave. Sobrietatea plasticii, subtextul tăcerilor

subliniază cuvintele, acordându-le o ambiguitate care face mai severă și mai tulburătoare meditația. Sala austeră și impersonală — linie frântă între două uși —, concepută de scenografa Olimpia Ulmu, devine de o intimitate simplă, pe măsură ce personajele se dezvăluie. Regizorul a procedat cu tact, alcătuind o distribuție echilibrată, din trupa pe care o are la dispoziție. Anton Filip (Parlagiul), Rodica Mușețeanu (Femeia speriată), Puiu Simionescu (Bătrina) și Romeo Mușețeanu (Personalitatea) dau cele mai clare portrete. Mari-oara Sterian (Fata prea tină), poate, cel mai complet și mai expresiv. Gheorghe Moldovan (Veteranul) joacă o liniște prea albă, totuși, Elena Aciu (Bătrina), o sămînță de vorbă cam indulcită, iar Marin Benea (Nebunul), o alternanță de momente cu efecte sigure și cu efecte nesigure. Bujor Macrin (Eu) și Mircea Valentin (Meta) se completează în ideea contrastului, neliniștea pronunțată a primului găsind provocare și imbold, în imobilitatea monotonă a celui alt. Macrin rezolvă cu profesionalism pasaje dificile, evoluția sa are lacrimă și strigăt teatral — dar de ce, după plecarea fără întoarcere a personajului, nu lasă în urmă nici un regret? Ar fi ceva de meditat, cred.

Constantin PARASCHIVESCU

CLASICII NOȘTRI

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

RĂZVAN ȘI VIDRA

de B. P. Hasdeu

Repertoriu național, iată cerința dinții a teatrului, iată ideea dominatoare a oricărei discuții despre politica culturală a teatrului. Nu sîntem cei dintîi, nu sîntem singurii, care, preluînd și dezvoltînd generoasele și înțelepte puncte de vedere ale înaintașilor, cerem cu stăruință teatrelor ca, alături de dramaturgia originală contemporană, să așeze la locul de cînte convenit, în repertoriul lor, dramaturgia clasică. Mai mult, cerem Teatrelor Naționale să fie exemple în inițiativa de a-i interpreta pe clasicii noștri. Și, mai mult, le cerem să păstreze în repertoriul permanent — căci există și trebuie să existe un repertoriu permanent — marile valori ale culturii noastre. Astfel ca noile generații să-i cunoască pe clasicii nu numai din manualele școlare, ci și prin prezentarea operelor lor pe scenele de frunte ale țării. Nu de puține

ori, vorbind despre repertoriul teatrelor noastre, am semnalat absența sau nesatisfăcătoarea prezență a celor mai importante opere dramatice ale trecutului. Anii din urmă nu ne-au adus, din acest punct de vedere, prea mari satisfacții. Nu e locul să încercăm un bilanț care, oricum, ar spori insatisfacția noastră. E de ajuns să spunem că nu putem evoca, excepțînd spectacolele cu piesele lui Caragiale, decît cîteva, foarte puține spectacole cu piese de Davila, Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea. Cauzele trebuie căutate nu în neîncrederea teatrelor față de aceste opere, ci, complet nejustificat, în neîncrederea față de propriile lor forțe.

Iată de ce salutăm cu toată căldura prezența piesei **Răzvan și Vidra** în repertoriul Teatrului Național din Timișoara. Prezență deloc întîmplătoare, dacă aruncăm o privire asupra programului politic-cultural al acestui teatru, program alcătuit din acțiuni multiple și variate, menite să dea maximă eficiență activității unei scene care trebuie să se numere printre cele fruntașe.

„Poema dramatică“, scrisă de Hasdeu acum o sută și cincizeci de ani, cea dintîi dintre marile opere dramatice ale literaturii române, scriere în care se deslușesc cu limpezime toate trăsăturile definitorii ale romantismului, este o amplă frescă a epocii evocate, corespunzătoare, pe plan social, politic și moral cu timpul în care a fost scrisă. Sînt numeroase scrierile lui B. P. Hasdeu (și, dintre ele, amintim Prefața la **Răposatul Postelnic** sau **A propoz de scrierea d-lui C. Negruzzi**) în care acesta afirmă necesitatea de a investi literatura, teatrul, cu funcție educativă, militantă, de atitudine netă față de problemele politice și sociale.

Răzvan și Vidra ilustrează edificator această teză. Drama, cum spuneam, romantică, se dezvoltă la lectură ca un cuprinzător tablou al societății veacului al XVI-lea, ale cărui conflicte politice și sociale sînt înfățișate cu pregnanță. Nu numai pe fondul, ci din însăși substanța acestor conflicte se înalță **Răzvan** cel mîndru, cel viteaz, cel dornic de mărire, cel ce plătește cu viața nemăsuratul său orgoliu. Am apreciat, în spectacolul realizat de Emil Reus, tocmai această perseverență de a-l menține pe **Răzvan** în tumultul vieții sociale, de a lega (și justifica) drama lui de (și prin) înfruntarea per-



Adela Radin și Sandu Simionică

Data premierei: 24 noiembrie 1981.

Regia: EMIL REUS. Scenografia: DOINA POPA ALMĂȘAN.

Distribuția: SANDU SIMIONICĂ (Răzvan); ADELA RADIN (Vidra); MIRON ȘUVĂGĂU (Zblerea); EUGEN MOȚĂȚEANU (Tănase); TRAIAN BUZOIANU (Bașotă); DANIEL PETRESCU (Dascălul); CRISTIAN CORNEA (Răzeșul); DAMIAN OANCEA (Vulpoi); VICTOR ODILLO CIMBRU (Ganea); CAMIL GEORGESCU (Ciobanul); VLADIMIR JURĂSCU (Hatmanul); ION HAIDUC (Minski); MIRON NETA (Plotrowski); GHEORGHE PĂTRU (Iscoada).

În alte roluri: EUGENIA CRETOIU, COCA IONESCU, GETA IANCU, AURORA SIMIONICĂ, ELENA SIMIONESCU, VIORICA CERNUCAN, ECATERINA HERBERESCU, ȘTEFAN VASU, GEORGE LUNGOCI, IOAN OLARU, ANA IONESCU, IRENE CATALINA, MARIA IONESCU, GHEORGHE STAN, OVIDIU GEORGESCU, ȘTEFAN MĂRII, RADU AVRAM, VICTOR POPA, ION CIOCOIU.

manentă cu forțele politice și sociale pe care le întimpină. În spectacol, o altă interpretare decât aceea cu care ne obișnuisem, dar o interpretare mult mai apropiată de sensurile textului, capătă Sbierea (foarte bun, Miron Șuvăgău), feroce în lăcomia și cruzimea lui. O apreciable pondere dobîndesc Răzeșul (Cristian Cornea) și Vulpoi (Damian Oancea), ca reprezentanți ai maselor populare. Dealtfel, spectacolul, mai cu seamă în prima sa parte, este excelent realizat, regizorul dovedindu-și trainicul profesionalism dobîndit, mai cu seamă în rezolvarea scenelor de mase. Nu este singurul merit al acestei montări, construite cu luciditate și cu o exactă înțelegere a sensurilor, excepție făcînd partea finală, asupra căreia vom reveni. În decorul monumental în liniile sale simple și sobre (scenografia: Doina Popa Almășan), se încheagă relații puternice și complexe între personaje care dobîndesc relief prin interpretarea, de cele mai multe ori minuțios exactă, a lui Daniel Petrescu (Dascălul), Eugen Moțățeanu (Tănase), Camil Georgescu (Ciobanul), ca și a altora. Neîmplinită ne-a apărut Vidra, în jocul lipsit de temperament și forță de convingere al Adelei Radin. Răzvan, personaj cu o psihologie complexă, robul ajuns pentru o clipă domn al țării, a găsit în Sandu Simionică un excelent interpret, atent și sensibil la mișcările sufletești ale eroului său, inteligent rostitor al versului, prezență plină de farmec și de noblețe.

Cum spunem, în ultima sa parte, spectacolul pierde din siguranță și limpezime. Nesigur, poate neîncercător în piesă, regizorul complică rezolvările, încarcă momentele dramatice cu „semne” inutile, care devin pleonastice. Astfel, înălțarea lui Răzvan ne este înfățișată prin înălțarea eroului, la propriu, pe o platformă-vehicul trasă de scripeți, un naiv și, din păcate, repetat adesea, simbol al „căruței istoriei”. Sint și alte excese de spectaculozitate în această ultimă parte a spectacolului. Și mai este ceva: în final, mergînd mai departe decît o făcuse Hasdeu (mai departe, dar nu mai adînc!), regizorul o sancționează pe Vidra, făcînd să fie sugrumată. Este, evident, o eroare.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN TIMIȘOARA

O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

În ultimii ani, s-a putut observa că tot mai multe teatre din țara noastră își propun să-l joace pe Caragiale. O statistică ar stabili, cu siguranță, că dintre piesele clasice, piesele lui Caragiale sînt cele mai frecvent reprezentate. Dintre ele, **O scrisoare pierdută** se plasează în frunte. După Național și „Bulandra”, **Scrisoarea...** s-a jucat în ultima vreme la Naționalul ieșean, la Brașov, la Oradea, la secția maghiară a Naționalului din Tirgu Mureș, se repetă la Naționalul craiovean și a avut, recent, premiera la Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. Nu este cea dintîi reprezentație a ilustrei comedii, în limba maghiară. Începutul l-a făcut, dacă nu mă înșel, prin anii cincizeci, colectivul tirgu-mureșean, cu un spectacol strălucit. Pentru cine cunoaște Teatrul Maghiar din Timișoara, teatru valoros, dar cu un colectiv restrîns și, în general, profilat pe un repertoriu mai grav, alcătuit cu preponderență din drame (cealaltă premieră a stagiunii a fost cu **Vrăjitoarele din Salem**, de A. Miller), pentru cine cunoaște acest colectiv, alegerea **Scrisorii pierdute**



**Accentul cade
pe profilarea
caracterelor, tenta
satirică fiind
evidentă...**

poate apărea ca o cutezanță. Tocmai o cutezanță este, dar o cutezanță cu acoperire, cum s-a dovedit. Mai semnifică, această alegere, un act de cultură, o inițiativă menită să facă mai bine cunoscută publicului maghiar opera marelui dramaturg român. Semnificația acestei opțiuni repertoriale nu se oprește aici: în sala Teatrului Maghiar din Timișoara sînt invitați și spectatorii care nu cunosc limba maghiară. Spectacolul acesta, ca și altele, poate fi urmărit „la cască”, în limba română.

Spectacolul are, în general, o desfășurare pe direcții simple, urmărind să păstreze (nu să imite!) modelul clasic, să continue tradiția. Regizorul Dan Radu Ionescu, de la Teatrul Național din Timișoara, se dovedește un bun cunoscător al operei, pe care a „citit-o” scenic în sensurile sale exacte. O singură ino-

vație își îngăduie regizorul (în colaborare cu scenograful Winterfeld Sándor), și anume, plasarea acțiunii actelor II, III și IV într-un decor unic, un fel de sală de recepții a unui restaurant de provincie, inovație care nu modifică nimic esențial și care ajută montarea acestei piese pe o scenă, dealtfel, mică. Accentul, în spectacol, a căzut pe profilarea caracterelor, tenta satirică fiind evidentă. Cu foarte rare excepții, obișnuitele ticuri de comportament ale personajelor sînt evitate, în favoarea încercării, de cele mai multe ori izbutite, de a defini eroii comediei prin trăsăturile lor de substanță. Un portret nuanțat realizează Kófalvy István în Zaharia Trahanache; bune realizări au Péterffy Lajos (Cațavencu) și Rappert Károly (Tipătescu). Ofensivă, vehementă, Kilyén Ilka a fost o foarte bună interpretă a Zoei. Szélyes Imre și Ebergényi Tibor fac, în Farfuride și Brinzovenescu, un cuplu de tot hazul, dar de un haz de substanță. O compoziție apropiată de ceea ce se impune încearcă, cu unele rezultate bune, Puhala Ernő, în Dandana-che. Corecți, Makra Lajos, în Pristanda. Exagerat, cu abuz de poante și gaguri știute, interpretul Cetățeanului turmentat, Janó János. Sînt foarte izbutite scenele de mase, pline de mișcare și de culoare, din actele III și IV. În linii mari, spectacolul este bun, și avem convingerea că, după un număr de reprezentații, el va cîștiga în coeziune, cursivitate și ritm.

Data premierei: 10 decembrie 1981.

Regia: DAN RADU IONESCU.
Decoruri: WINTERFELD SÁNDOR.

Costume: TÓTH ILDIKÓ ILONA.

Distribuția: RAPPERT KÁROLY (Tipătescu); PUHALA ERNŐ (Dandana-che); KÓFALVY ISTVÁN (Trahanache); KILYÉN ILKA (Zoe); SZÉLYES IMRE (Farfuridi); EBERGÉNYI TIBOR (Brinzovenescu); PÉTERFFY LAJOS (Cațavencu); SZABÓ KÁROLY (Ionescu); BOGDÁN ISTVÁN (Popescu); MAKRA LAJOS (Pristanda); JÁNÓ JÁNOS (Cetățeanul turmentat).

Virgil MUNTEANU

VISUL UNEI NOPTI DE IARNĂ

de Tudor Mușatescu

Data premierii: 27 noiembrie 1981.

Regia: MARIN D. AURELIAN.
Scenografia: TEODOR TH. CIUPE.

Distribuția: STELIAN STANCU (Alexandru Manea); GEORGE BOSSUN (Gogu Panalt); GABRIEL CHIREA (Mileă Dumitrescu); EMIL GHEORGHE (Manole); MIRCEA COSMA (Bebe Cristian); CATRINEL DUMITRESCU (Maria Panalt, zisă Doruleț); EUGENIA CHIOREANU-JIGA (Natalia Panalt); MARIA JUNGHIETU (Franța); ADRIANA GADĂLEAN (Elvira).



Catrinel Dumitrescu și Stelian Stancu

Visul unei nopți de iarnă este ceea ce s-a numit, în cadrul dramaturgiei dintre cele două războaie, **comedia lirică** sau **comedie sentimentală**, prelucrare cu specific românesc după vodevilul francez, în care comedia cuplurilor era corectată printr-un ton de sentimentalism autohton. De fapt, este o mică **feerie burgheză**, în care autorul, în numele ideii de democrație, concepută sentimental, apără șansele unei fete de condiție modestă de a dobândi dragostea, pecetluită prin căsătorie, a unui tomatnic romancier înstărit, cu majordom și amantă costisitoare. Dincolo de gustul echivoc al acestei intrigi binevoitoare, piesa lui Tudor Mușatescu se susține printr-o poetică a farmecului tipologic. Valorile piesei sînt, așadar, portretele, consistente, realiste pînă la detaliu, **fermecătoare**, în cel mai nostalgic înțeles al cuvîntului. Și totuși, ceva autentic se poate descoperi în spatele acestei **feerii burgheze**. E o atmosferă de basm cu o Ileană Cosînzeană care visează la un Făt-Frumos inaccesibil — și, ca orice basm, se încheie cu un fel de nuntă — o aspirație inocentă, care poate sugera chiar o apropiere de tentația cosmică a Cătălinei eminesciene (păstrînd, firește, proporțiile).

Marin D. Aurelian a restituit piesa lui Tudor Mușatescu în tot farmecul și în toată candoarea ei de epocă. Spectacolul său are un rafinament desuet, de frumoasă poveste pentru oameni mari, care să ne înduioșeze în nopțile de Anul nou, cu scene de sensibilitate și poezie de autentic fior. Regizorul a tatonat foarte mult pînă a găsit soluția spectacolului său de pe scena turdeană, și în cele din urmă a avut ideea de a colabora cu Catrinel Dumitrescu, de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, idee fericită și pentru spectacol, și pentru interpretă, pentru că structura rolului Doruleț cerea o distribuție foarte îngrijită. Catrinel Dumitrescu a răspuns cu sinceritate, disciplină și pasiune. Ea își compune rolul din inocență și jovialitate, pune candoare și nostalgie, spontaneitate și mobilitate, în doze precis intuite. Stelian Stancu, sever și îngrijit, cu o ținută supravegheată, acoperă, prin simplă prezență scenică, datele esențiale ale rolului, și realizează, împreună cu Catrinel Dumitrescu, un cuplu stilizat în manieră naivă. Emil Gheorghe, intrat în ultimul moment în rolul Manole, neavînd timpul

de colaborare necesar pentru o compoziție mai discretă, șarjează anumite replici. Adriana Gădălean pare stînjinită în rolul unei actrițe. Convingător în blbfiiala sa de îndrăgostit precipitat și confuz este Gabriel Chirea. Maria Junghietu compune cu umor un personaj de caracter. Eugenia Chioreanu Jiga, nesigură la început, rezolvă totuși rolul mamei patetice. George Bossun e pitoresc în rolul pensionarului mărunt, moralist și bonom, iar Mircea

Cosma este corect în scurta sa apariție. O distribuție bună, care realizează un spectacol demn de remarcat pentru trupa turdeană. Decorurile lui Teodor Th. Ciupe, cu sugestii de atmosferă în prima parte, într-un realism discret adecvat scenelor lirice, capătă în ultimul act (interiorul familiei Panait) o apăsătoare concretețe.

Mircea GHIȚULESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

PERICLE

de Shakespeare

Dacă, într-o duminică de repaos al oricăror rigori critice, ne-am îngădui, precum într-una dintre sumptuoasele povestiri eliadești, minunatele privilegii de nescotire a timpului și locului, am putea spune, privitor la **Pericle** (și fără a-l scandaliza, cred, pe marele Will, care pune, cu dezinvoltură, în mina eroilor antichității pistoale, îi face să joace tenis și să suferă de flagelul „sfrîinției”) că Shakespeare, sedus de romanele lui Voltaire, în special de **Zadig**, și amintindu-și de mitul sofocleic al fugii de săvîrșirea unei nelegiuiri, a scris, pornind tocmai de la rezolvarea unei ghicitori, o mai mult sau mai puțin pasionantă povestire picarescă, pe care a agrementat-o cu reminiscențe din **Opera de trei parale**, ba chiar și cu istorisirea unui turnir medieval, așa cum a citit-o în relatările vremii, sau, de ce nu, în partea a doua din **Noul Eratocrit** al lui Anton Pann. Reveniți, apoi, luni, la uneltele noastre, am reține caracterul eteroclit al acțiunii acestei piese, care nu a apărut în primul în folio din 1623 (ea nu figurează nici în monumentală primă traducere germană — opera omnia — Schlegel, aceea care i-a prilejuit lui Goethe revelația shakespeareană), am reține caracterul ei de improvizație, legătura aproape inexistentă dintre întîia și a doua parte a ei (fapt care a determinat, în unele versiuni scenice, diminuarea primelor două acte), fragilitatea soluțiilor dramatice ducînd la nevoia de a se recurge nu o dată la „deus ex ma-

Data premierii : 18 decembrie 1981.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : DANIELA CODARCEA.

Distribuția : ION CARAMITRU (Pericle) ; MIHAIL STAN (Antiochus) ; ION PAVLESCU (Hellcanus) ; NICOLAI IVĂNESCU (Thallard) ; PAUL IOACHIM (Cleon) ; IRINA MAZANITIS (Dioniza) ; SABIN FĂGĂRAȘANU (Primul pescar) ; CONSTANTIN COJOCARU (Al doilea pescar) ; ION COLOMIET (Al treilea pescar) ; ION VILCĂ (Regele Simonides) ; ANCA NECULCE (Thaisa) ; MIRCEA N. CREȚU (Sambelanul) ; ILEANA CODARCEA (Lychorida) ; ION CHIȚOIU (Primul marinar) ; ADRIAN VIȘAN (Al doilea marinar) ; TRAIAN DĂNCEANU (Cerimon) ; ION COLOMIET (Primul nobil) ; CONSTANTIN COJOCARU, FLORIN VASILESCU (Al doilea nobil) ; ILEANA CERNAT (Marina) ; MIRCEA N. CREȚU (Leonin) ; ADRIAN VIȘAN (Primul pirat) ; RADU GH. ZAHARIA (Al doilea pirat) ; JORJ VOICU (Codoșul) ; DORINA LAZĂR (Codoașa) ; SEBASTIAN PAPAIA (Boult) ; GELU NIȚU (Lysimachus) ; OLGA BUCĂTARU-UNGUREANU (Diana).

Lumea din Pentapolis : GELU NIȚU, ADRIAN VIȘAN, ION COLOMIET, MIHAIL STAN, RADU GH. ZAHARIA, JORJ VOICU, ION CHIȚOIU, CONSTANTIN COJOCARU, FLORIN VASILESCU, DUMITRU PETRESCU, CRISTIAN TOMESCU.

Lumea din Tharsus : ANCA NECULCE, OLGA BUCĂTARU-UNGUREANU, ILEANA CERNAT, RADU GH. ZAHARIA, DUMITRU PETRESCU, CRISTIAN TOMESCU.

Lumea din Mytilene : SABIN FĂGĂRAȘANU, MIHAIL STAN, NICOLAI IVĂNESCU, TRAIAN DĂNCEANU, ILEANA CODARCEA, ION VILCĂ, ION COLOMIET.

china", am reține, așadar, acestea, și poate încă și altele, și ne-am aminti de versul în care poetul din Venusia ne spune că „ațipește și bunul Homer citeodată". Este de la sine înțeles că orice titan, fie el Homer, Shakespeare sau Boz, chiar ațipit, rămâne înconjurat de o aură de grandoare și de poezie oricând seducătoare, iar Cerimon, chiar dacă nu e Prospero, Dionyza, chiar dacă nu e lady Macbeth, Marina, chiar dacă nu e Miranda sau Imogen, sînt personaje ale căror partituri poartă, toate, semnul „ghearei leului". Anchetarea Marinei de către Pericle, chiar dacă nu are aspra frumusețe a anchetei din *Oedip* (cu concluzii tragice, aceea), e cu abilitate condusă, și concluzia, deși bănuită, încintă; scenele în care Marina le ține plept oamenilor lupanarului, chiar fără penetranța cutărilor legende haglografice soldate cu convertirea păcătoșilor, conving pe oricine nu se împotrivesc cu tot dinadinsul, iar finalul (vorbesc de cel din textul autentic), chiar fără fastuosul caracter feeric al celui din *Cum vă place*, e un final stenic, și, în toate înțelesurile cuvîntului, fericit. Acestea toate, și încă altele, justifică (dacă n-ar fi, din capul locului, de prisos orice justificare pentru alegerea oricărei piese a clasicului englez) opțiunea repertorială a lui Dinu Cernescu. Felul cum s-a apropiat, însă, de *Pericle* ridică, la rîndu-i, o serie de obiecțiuni, acestea, firește, chiar dacă admitem că nu mai putem face, dintr-un clasic, „contemporanul nostru", decît extrapolîndu-i sau, mai grav, modificîndu-i textul — concepție strălucit infirmată, dealtfel, de actualul serial al B.B.C., care oprește cu strășnicie orice înnoire a concepției regizorale, oricît de revoluționară, la sfînta graniță a textului tipărit. Pare ciudat, dar asta e situația la care s-a ajuns: ca, înarmat belferește cu un nedorit creion roșu, cronicarul să se vadă nevoit de a semna într-un spectacol teatral inadvertențele, nu față de vreun roman, sau de vreo nuvelă după care s-ar fi efectuat o dramatizare, ci față de un text de literatură dramatică, scris anume pentru scenă, și nu de un dramaturg oarecare. L-am dojenit astfel cu amenitate pe regizor pentru eliminarea lui Gown: cu lungă tradiție, personajul cronicului, al mesagerului (aici și cu valențe de cor, dacă nu chiar de liant al diverselor „membra disjecta" și de motor propulsor al unui vehicul dramatic cu o accelerație mai degrabă modestă) poate, printr-o povestire dăruită cu har, să comu-



Ion Caramîtru, Ion Vilcu și Anca Neculce

nice cu mai mult dramatism desfășurarea unei bătălii, a unui naufragiu etc., decît o pot sugera mijloacele scenice, chiar dacă ele sînt, astăzi, mult mai dezvoltate decît în vremea marii tragedii elene, care l-a creat. Am regretat, dintr-un asemănător punct de vedere, eliminarea frumoasei povestiri a luptei cavalerilor, cu policroma descriere a armelor și devizelor lor, și înlocuirea ei cu o pantomimă de un gust îndoielnic, la fel cu multiplicarea și îngroșarea personajelor din lupanar (schilozi, cerșetore), ducînd, cum spuneam, la o viziune brechtiană, străină de spiritul autorului nostru, după cum străină este ideea finalului deschis, a unei posibile noi confruntări a destinului, în acele versuri de dinainte de lăsarea cortinei, chiar dacă ele au fost transferate din sonete (50, 126 sau 129? — n-am putut confrunta decît cu memoria celor auzite la spectacol).

L-am revăzut cu plăcere, în rolul titular, pe Ion Caramîtru, care, cu o remarcabilă economie de mijloace, a reușit în prima parte să figureze un demn învins al Destinului și, într-a doua, un „desdichado" mișcîndu-se sub soarele negru al melancoliei;

jovial și bonom, Ion Vilcu (Simonides) ; corect în cinismul său, Mihail Stan (Antiochus) ; mai puțin convingător în ipostaza dezmățului (unde se cerea un plus de rafinament), elegant și generos în cea de-a doua, Gelu Nițu (Lysimachus) ; agreabilă și mișcându-se cu armonie într-o rochie foarte greu de purtat, dar cu unele articulații stridente în vorbire, care vor trebui corectate, Ileana Cernat (Marina) ; parcă necutezind să-și pună în valoare capacitățile tragice, Irina Mazanitis (Dionyza) ; șarjînd cu haz, dar cu prea multă apetență spre bufonerie, Jorj Voicu, Sebastian Papaiani, Dorina Lazăr (Codoșul, Boul, Codoașa). Au mai jucat, într-o bună sincronizare, Ion Pavlescu (Helican), Traian Dănceanu (Cerimon). Anca Neculce (Thaisa), și ceilalți, care l-au ajutat pe Dinu Cernescu, aflat, iată, la cea de-a opta montare a operelor marelui brit — și pe care pregătirea și afinitățile sale îl îndeamnă, poate, în perspectiva carierei, la realizarea unei integrale shakespeariene —, să izbutească un spectacol purtînd marca seriozității și ținutei cu care ne-a obișnuit Teatrul Giulești, spectacol minor, dar curat, cu o piesă fără de care nici gloria autorului n-ar fi pălît și nici palmaresul regizorului nu și-ar fi pierdut din prestigiu.

N. B. După ce, la un alt teatru bucureștean, o impecabilă (și primă !) traducere din Sartre, datorată unui distins filolog și eseist, lucrare apărută, a fost dată deoparte în favoarea alteia, iată că și splendidei (și iarăși primei) traduceri a regretatului Tașcu Gheorghiu (Shakespeare „Opere“ vol. 10 EPLA, 1962) i-a fost preferată o alta, semnată de un Adrian Giurgea (? !). Ignorarea unor traduceri realizate sub egida unei instituții editoriale de profil, cu toate garanțiile de seriozitate pe care le oferă (alegerea competentă a traducătorului, confruntarea, de către un cadru, cel mai adesea universitar, a versiunii realizate cu originalul, îngrijirea atentă și calificată a unui lector de specialitate), mai ales cînd sînt datorate unor maeștri ai acestei arte, nu este chiar un act de cultură.

Radu ALBALA

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA**

OPT FEMEI

de Robert Thomas

Data premierelor : 28 noiembrie 1981.

Regia : GEORGE GHERASIM și DOREL VIȘAN. Scenografia : MIRCEA MATCABOJI.

Distribuția : MONICA MODREANU (Doamna Chanel) ; MARIANA POPOVICI (Louise) ; OLIMPIA ARGHIR (Mamy) ; MARIA SELEȘ (Susanne) ; LIGIA MOGA (Gaby) ; STELA CICULESCU (Augustine) ; LUCIA WANDA TOMA (Catherine) ; MARIA MUNTEANU (Pierrette).

Autor de notorietate în genul piesei polițiste, Robert Thomas este expert în ipoteze de anchetă criminalistă. În **Opt femei**, moartea unui om de afaceri este pretextul unei desfășurări detectiviste, regizată, condusă și alimentată de Catherine, fiica lui cea mică, încheiată cu o mică morală, acuzînd venalitatea, corupția, șantajul, trădarea — „cerc infernal“ închis de cele șapte femei din casă, care își devoră victima în chip metodic, nîmicînd-o, în cele din urmă. Crima fiind o sinucidere, vinovățiile sînt morale, abstracte ; dar, înaintea oricărei pledoarii etice, piesa are o valoare artizanală indiscutabilă. Este un mister că autorii de literatură polițistă își termină cărțile înainte de a se plictisi de propriile lor enigme, și că regizorii spectacolelor cu piese polițiste nu abandonează munca după primele repetiții. George Gherasim, care a luat inițiativa spectacolului cu **Opt femei** la Naționalul clujean, a ajuns, la un moment dat, la punctul unde textul nu-i mai oferea nici o satisfacție enigmatică, motiv pentru care l-a luat ca asociat pe Dorel Vișan, care a condus lucrarea pînă la stadiul final. Și a făcut-o cu pricepere, cu o bună cunoaștere a regulilor genului, încît spectacolul se urmărește cu interes și chiar cu o bucurie copilărească a descifrării in-

trigii polițiste. Procedeele naive folosite pentru a sugera o atmosferă terifiantă (beznă, uși smulse din țișină de vijelii năprasnice, croncănit de corbi, rău prevestitor, urlete de cîini) fac parte din depozitul dintotdeauna al literaturii „de groază”, iar Dorel Vișan le dozează cu mină sigură. Spectacolul este ferit de monotonie, ocolurile detectiviste în jurul pretensei crime sînt puse în valoare, și chiar momentele de demascare sînt bine accentuate, încît sensurile etice nu se irotesc. Scena luminărilor, sau scena finală, a rechizitoriului Catherinei, sînt elementele prin care Dorel Vișan depășește simpla ornamentație, pentru a pune în valoare, atît cît i-o permite textul, mica tragedie a eroului. Actrițele distribuite reușesc în primul rînd să alcătuiască, la nivel profesionist, portrete plauzibile, în roluri de compoziție de caracter, desprinse parcă dintr-un manual clasicist: Fiica rătăcită, Soacra lacomă, Soția adulterină, Sora ușuratică ș.a.m.d., alcătuiind laolaltă un adevărat panopticum.

Mircea GHIȚULESCU



**Maria Munteanu, Stela Ciculescu
și Olimpia Arghir**

TEATRUL DE PĂPUȘI

**TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN CRAIOVA**

FĂT-FRUMOS CEL URÎT

de Marin Sorescu

Încercarea de a realiza spectacole de păpuși „pentru tineret și adulți” nu este nouă, dar, cînd se produce, trebuie salutăată ca meritorie, din două puncte de vedere: acela al posibilității de a extinde aria tematică și de a diversifica mijloacele de expresie specifice acestei forme de teatru, și acela al atragerii publicului matur, către un gen de spectacole cu care este mai puțin familiarizat, și pe care tinde, pe nedrept, să-l subaprecieze. Cu atît mai lăudabilă apare tentativa, cînd se soldează, ca în cazul de față, cu o reușită.

Pentru acest spectacol-experiment, păpușarii craioveni au ales un text purtînd semnătura lui Marin Sorescu, autor dramatic de renume bine stabilit, debutant, însă, pe scena „mică”. Debut surprinzător doar în aparență, firesc, dacă ținem seama de cîteva caracteristici ale dramaturgiei soresciene: coexistența organică a realului cu fantasticul, a cotidianului cu miticul, transpusă în acțiune scenică prin mijlocirea parabolei, a metaforei și simbolului, fantezia lingvistică dezlănțuită, dar nedepășind niciodată granița strictel corectitudinii gramaticale, umorul subtil, dar cu atît mai corosiv — calități proprii (cel puțin, teoretic) și tea-

Data premierel: 15 decembrie 1981.

Regia: HORIA DAVIDESCU. Scenografia: EUSTAȚIU GREGORIAN.

**În distribuție: MIHAI BRUMĂ-
UZEANU, RODICA PRISĂCARU,
MUGUR PRISĂCARU, LIDIA CRE-
ȚU, RODICA TUDOROIU, IULIA
PIȚIGOI, ADRIANA STAMATE,
COSTACHE IONESCU, IVONA RU-
DEANU, MIRCEA SURDU, VSEVO-
LOD VRABIE, DAN DUMITRESCU.**

trului de păpuși de autentică ținută culturală. Toate acestea se regăsesc și în **Făt-Frumos cel urât**, basm „actualizat”, sau, mai exact, re-formulare, într-o optică modernă (uneori, critică, adesea, înduioșată, mereu, spirituală) a motivelor clasice ale poveștilor dintotdeauna și de pretutindeni: Făt-Frumos cel urât pornește în căutarea Prințesei-in-veci-neadormita, nu prea dornică de măritiș, pe care o cucerește, totuși, înfruntându-i pe niște pașnici și tabietlii Zmei (care-și vor plăti păcatele din tinerețe suspinând sub papucul unor autoritare consoarte), cu ajutorul unui cal, foarte cunoscător într-ale lumii, și perpetuu ingenios. Dincolo de fabula simplă — dar nu previzibilă — răsună acordurile grave ale satirei, vituperând moravuri și stări de lucruri totdeauna actuale.

Dacă multitudinea de obiective pe care le vizează piesa i-ar putea, eventual, deruta pe copii, „oamenilor mari”, cărora ea li se și adresează în primul rând, spectacolul craiovean le propune clar câteva

teme de meditație. Regizorul Horia Davidescu a subliniat, fără ostentație, dar cu precizie și nelipsit umor, momentele-cheie ale textului, concepend o reprezentație complexă sub raport expresiv. Recurgând la cîntec, muzică și dans, la pantomimă și recitare, el a utilizat mult discutatul procedeu al îmbinării jocului păpușii cu acela al actorului viu, procedeu perfect justificat, aici, atât de factura piesei, cât și de adresa spectacolului. A avut la dispoziție, pentru aceasta, o omogenă și antrenată echipă de actori-mînuitori; i-am remarcat pentru jocul dezinvolt și pentru buna stăpînire a modalităților interpretative amintite, pe Mihai Brumă-Uzeanu, Rodica Prisăcaru și Mugur Prisăcaru. Scenografia (Eustațiu Gregorian) a imaginat o mică scenă în scenă, pe care evoluează păpuși stilizate cu măsură (adică, identificabile...), într-o delicată armonie cromatică.

Alice GEORGESCU

CARNET I.A.T.C.

În stagiunea 1981—1982, caietul-program al Studioului Institutului de teatru „Ion Luca Caragiale” din București ne oferă — așa cum se și cuvine — informații complete despre repertoriul anului școlar-teatral, și o formulare nouă: sistem înștiințat cu insistență că vom asista la **debutul** studenților-actori îndrumați de prof. Ion Cojar și al celor îndrumați de prof. Amza Pellea, al studenților-actori din clasa de limbă germană îndrumați de prof. Petre Vasilescu, al studenților-regizori îndrumați de prof. Cătălina Buzoianu. Noțiunea de examen este deci evitată, în favoarea celei de **fapt artistic**, care se supune unei **judecăți teatrale** „normale”. Ambiția conducerii Institutului este de a etala calitățile absolvenților într-un context care să ne ajute să le cunoaștem personalitatea, și nu doar să aflăm în ce măsură au învățat să-și folosească darurile naturale vorbind clar și mișcîndu-se corect pe scenă. Cele două premiere prezentate de clasa profesor Ion Cojar (lector, Adriana Marina Popovici) dovedesc că aceste ambiții se întemeiază pe premise certe, care le îndreptățesc. Și **Iertarea** de Ion Băieșu, și **Gustul mîrlilor** de Shelagh Delaney sînt spectacole care, prin transpunerea scenică a mesajului dramatic, pun în valoare interpretii; personajele sînt integrate într-o structură articulată, cu deschideri multiple, ceea ce permite tinerilor actori să se confrunte cu sarcini complexe, să gîndească, să trăiască și să reprezinte relația fiecăruia cu

întregul. Se dovedește deci din nou adevărul elementar că — în teatru cel puțin — modalitatea optimă de a valorifica talentul individual este integrarea lui într-o echipă, într-o concepție ordonatoare.

■ IERTAREA

de Ion Băieșu

Drama lui Ion Băieșu este jucată aproape tot timpul în avanscenă. Scena propriu-zisă e ocupată de șiruri de scaune așezate cu fața spre sală (decor: Diana Cupșa-Popescu). Vorbele, gesturile destinate intimității se întrerup, se frîng din cauza privirilor indifferente sau indiscrete ale martorilor invizibili. Mașina timpului pe care a inventat-o George (Cătălin Ciornei) e un mod de a elimina prezența agresivă a celorlalți, e o încercare desperată de a salva ceea ce i-a rămas din timpul furat de privirile, de gesturile, de vorbele, de deciziile eventualilor ocupanți ai scaunelor acum goale. Tînărul interpret își însușește cu subtilitate echilibrul fragil al personajului, suferința lui e alcătuită din bunăvoință absentă, din crisparea provocată de permanenta hăituită, din cedări obosite, din explicații inutile — niciodată din revoltă;