

# CRONICA DRAMATICA

Să începem prin a arunca o privire în urmă, către lunile care au trecut, și care, laolaltă, alcătuiesc prima jumătate a stagiunii. Activitatea teatrelor noastre a continuat peste vară, astfel că s-a putut vorbi de o „stagiune non-stop”, deschiderea actualului sezon teatral fiind, de fapt, mai mult convențională. Cele dintii premiere ale toamnei au fost, ca și în alți ani, ultimele premiere ale stagiunii anterioare, păstrate la cămară. Că s-a asigurat mai mult decât o „stagiune de vară” pentru marele public, e foarte bine. Că s-a produs o oarecare confuzie în aprecierea ideii de continuitate a activității teatrale, e mai puțin bine. Stagiunea este, prin tradiție, modalitatea proprie de existență a activității teatrelor, stagiunea are un început și un sfârșit, are momentul ei de vîrf, are pulsul ei, și nu trebuie să scăpăm din vedere eventualele consecințe nefaste ale ignorării, voite sau nu, a acestor repere atât de utile.

Poate că o urmare a nedelimitării precise a stagiunii, adevărat plan de producție pe durata unui an, a fost și perioada de cădere, de dereglare a ritmului premierelor în ultimele trei-patru luni, consemnată de noi în prefețele (la rubrica cronicii dramatice) anterioare ale revistei. Există, desigur, și alte cauze, printre care, cu siguranță, reorganizarea din mers a atelierelor de producție ale teatrelor, cauze de care, în aprecierea activității teatrelor, sintem datorți să ținem seama.

Cert este că am pășit în partea a doua a stagiunii într-o atmosferă de revigorare a întregii activități teatrale. A sporit numărul premierelor, se constată o mai sporită exigență în alegerea pieselor, se semnalează spectacole de calitate nu numai în teatrele importante, ci și în cele cu forțe artistice mai modeste. Timpul nu ne-a îngăduit să consemnăm toate premierele care au avut loc. Le vom aminti, totuși, pentru a întregi tabloul vieții teatrale a lunii februarie. Teatrul „Bulandra” prezintă două spectacole legate între ele prin numele lui Molière: Cabala bigoților de Mihail Bulgakov și Tartuffe. Teatrul „Nottara” a prezentat Copiii soarelui de Marim Gorki, Teatrul Mic, Doi pe un balansoar de William Gibson, Teatrul Evreiesc de Stat, Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu. Iată, numai în Capitală, un număr satisfăcător de premiere, cu piese, cum se poate vedea, valoroase. În restul țării, de asemenea, inițiative curajoase, ambițioase. Secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare a reprezentat Există nervi de Marin Sorescu. Tot Sorescu, și la Teatrul Dramatic din Baia Mare: Matca, în regia unuia dintre cei mai promițători regizori ai generației sale, Radu Dinulescu. Teatrul Municipal „Marta Filotti” din Brăila a prezentat în premieră pe țară Mîngîierea de Theodor Mănescu, în regia lui Constantin Codrescu. La Brașov, o altă premieră pe țară, cu piesa Palele și măgarii de Gheorghe Vlad, ca și la Baia Mare, unde se joacă Logodnicul american de Mircea Marian. Alte titluri menite să stîrnească interes: Muștele de J. P. Sartre la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în regia... criticului Laurențiu Ulci; Hop, signor! de Michel de Ghelderode, la Teatrul Dramatic din Constanța; Velazquez de Buero Vallejo, la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Ioan Ieremia; în sfârșit, Măsură pentru măsură de Shakespeare, la Teatrul „A. Davila” din Pitești, în regia lui Mihai Lunganu, și Pălăria florentină de Labiche, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, în regia lui Harag György. Enumerarea titlurilor premierelor care au avut loc în ultima vreme arată limpede că revirimentul așteptat s-a declanșat. Avem teme să credem că partea a doua a stagiunii va readuce mișcarea noastră teatrală la nivelul pe care-l dorim, și de care ea este pe de-a-ntregul capabilă.

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

## ÎN TRE ETAJE

de Dumitru Solomon

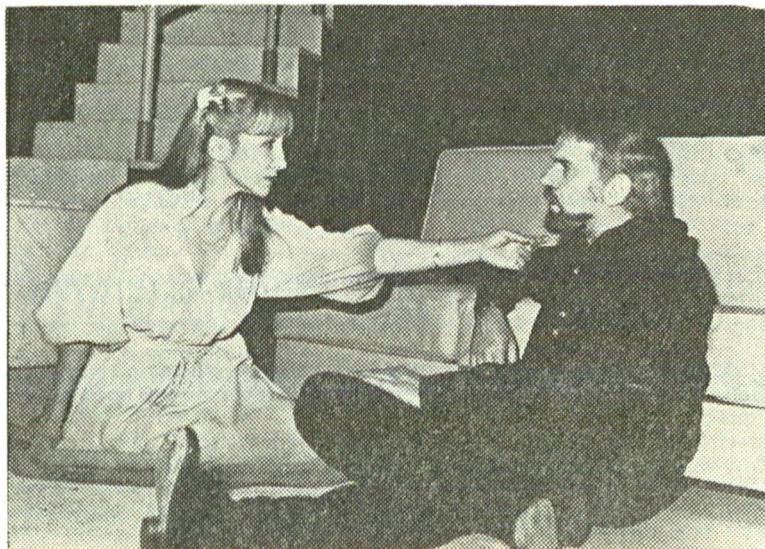
Data premierii : 3 ianuarie 1982.  
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografa : TATIANA MANOLESCU-ULEU.

Distribuția : LUMINIȚA BLĂNARU (Andreea); DAN SÂNDULESCU (Daniel); DAN DOBRE (Regizorul); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Spectatoarea); VIRGINIA ITTA MARCU (Doamna Trifoi); PAULA IONESCU (Vladimir); COSTACHE BABII (Teodorescu); MIRCEA ANDREESCU (Albu); NICOLAE C. NICOLAE (Dădărlat).

„Mergem la teatru să vedem realitatea, sau să ne refugiem de ea? Are teatrul puterea de a schimba lumea, caracterele, destinele, de a îndrepta viciile, sau nu are nici o putere?” — întreabă (și se întreabă) Dumitru Solomon, într-un articol din caietul-program menit să prefățească spectacolul brașovean cu piesa *Între etaje*, sintetizând astfel unele dintre temele

principale ale acestei „autoparodii”. Dar, spre deosebire de alte scrieri ale sale — parabolele filozofice *Socrate*, *Platon*, *Dio-gene ciinele*, comediiile *Fata morgana*, *Mizantropul domnului Molière* —, în care întrebările și dilemele poartă în sine ori subînțeleg un răspuns, în *Între etaje* esențial este tocmai faptul că acestea sînt lansate în evantai, spectatorul fiind lăsat să se orienteze singur și să-și construiască propria sa interpretare.

În pofida aparențelor ei de joc teatral deconectant, piesa își atrage spectatorii către o relativ greu accesibilă zonă a cunoașterii : raportul dintre viață și artă, dintre adevărul lumii reale și adevărul creației artistice. Metafora celor trei „etaje” (realitatea trăită, realitatea scrisă și realitatea re trăită pe scenă), precum și sugestia interferenței planurilor, pe parcursul circulației dintre „palieri”, deschid o perspectivă neașteptată asupra condiției artistului. Dumitru Solomon nu intenționează să pună aici cutremurătoare probleme de conștiință; el pirandellizează cu grație și dezinvoltură, la hotarul dintre piesa sa și piesa din piesă, făcînd amabil schimb de măști cu personajul central un actor pus să joace rolul unui dramaturg în pînă de inspirație, mereu deranjat de niște nepoțiți, de fapt, la rîndul lor, actori distribuiți în rolurile pe care tocmai le joacă (sau le trăiesc?). Textul, subtextul, supratextul, contextul piesei lui Solomon se intersectează cu textul, subtextul etc., piesei actorului-dramaturg și fuzionează cu textul, subtextul... regizorului, actorilor, spectatorilor. Ale cărui regizor, ale



Luminița Blănaru  
și Dan Săndulescu

căror actori? Ale celor care sînt în piesă, sau ale celor care o joacă în fața noastră? Ar fi fost loc, într-un asemenea sistem de referință, și pentru un pic de neliniște — bineînțeles, de natură pur intelectuală. D. Solomon nu cedează acestei ispite. E dreptul lui...

Abilă, surprinzătoare, ingenioasă, această construcție dramatică „neortodoxă” servește perfect înlănțuirea de idei, în care autorul introduce, deliberat, prin anume imbinări de structuri neasemănătoare, posibilitatea unor interpretări aleatorii. Dezhgheocarea straturilor de real și ficțiune, ce se suprapun faptului brut, nu rămîne însă un gratuit exercițiu de inteligență; adevărul, iluzia, falsa aparență, mistificarea, ficțiunea literară și „masca” se întîlesc și se despart potrivit propriei lor dialectici, lege fundamentală pe tărîmul unde se oficiază misterul oricărei creații — în speță, misterul teatrului.

Dumitru Solomon nu a dus, în toate cazurile, pînă la ultimele consecințe, propriile sale argumente, lăsînd nefinalizate unele idei abia enunțate; citeodată a îngăduit schemei comice (de situație, de comportament), cu primejdioasa ei forță de inerție, să se infiltreze în țesutul fragil. Dar, așa cum este, pestriță, întortocheată, cu situații amuzante și cu personaje pitorești, cu dialogul ei spiritual, pledoaria sa pentru teatru, „fără de care lumea ar fi rece și stinsă ca o casă fără nici o oglindă”, oferă fanteziei creatorilor de spectacole un teren extrem de fertil.

Regizorul Mircea Marin a utilizat convingător posibilitățile colectivului brașovean, pentru a înlesni receptarea piesei. În decorul aerat, foarte simplu și sugestiv, al Tatiane Manolescu-Uleu (o scară, în spirală, în mijlocul scenei, cu indicația „nu duce în pod”, un paravan transparent, în fundal, cadrul unei uși), regizorul a organizat alternanța planurilor, găsind ritmul propriu fiecărui „etaj” și știind să sublinieze melodia interioară a fiecărui dialog, punînd accentele de ironie sau de gravitate necesare. Problema piesei — polivalența înțelesurilor, ambiguitatea — a fost descifrată de Mircea Marin, în aparență, „fără probleme”. Condusă cu siguranță profesională, complicata și înșelătoare

rea acțiune s-a limpezit, fără a-și pierde aura de mister și senzațional. Totuși, în dorința de a fi cît mai explicit, regizorul a pedalat uneori prea insistenț (ca și autorul, dealtfel) pe didacticism, orșestrînd cam ostentativ jocul alternanțelor — ceea ce întrerupe seria sugestiilor concepute de autor spre a dezvolta o „reacție în lanț”.

Povara cea mai însemnată, în ce privește fructificarea investițiilor de subtilitate, revine, bineînțeles, protagonistului, Daniel. Integrîndu-se corect în tonalitatea generală cerută de text, Dan Săndulescu a sugerat multiplele fațete ale personajului. Sinceritatea și spontaneitatea actorului nu sînt însă suficiente pentru a realiza zbaterea între ceea ce îi este bine cunoscut din realitate și ceea ce îi este străin în ficțiune. Un dram de cutezanță spirituală în plus, un accent de ironie, dar și de autoironie ar fi fost necesare pentru a se înscrie în orizontul acestui rol.

Spectacolul brașovean se reazemă în primul rînd pe expresivitatea a doi actori consacrați deopotrivă în comedie și în dramă: Costache Babii și Mircea Andreescu. Personajele interpretate de ei, epistemologul Teodorescu și creatorul mașinii de nivelat totul, Albu, au relief și strălucire, un grăunte de cruzime, sînt realizate cu exemplară forță satirică; iar dialogul lor este un moment antologic. Foarte bun a fost și Nicolae C. Nicolae, în primitivul și răzbnătorul Dădirlat; de o mare forță vitală, actorul a reușit să ridice la rang de simbol un individ amoral, convins că poate cumpăra orice conștiință.

Am reținut finețea interpretării date, de către Paula Ionescu, poetei Vladimir. Cu emoție reținută, a înfățișat Luminița Blănuaru fluctuațiile sentimentale ale Andreei. Din nou, Virginia Itta Marcu aduce în scenă dovada virtuozității profesionale, rolul agresivei Doamne Trifoi prilejuindu-i o creație excelentă. Promptitudinea și aplombul Mariei Ruxandra Dobre (în rolul Spectatoarei) au făcut deliciul publicului; de asemenea, și răbufnirile de ciudă ale Regizorului, interpretat cu efecte comice sigure de Dan Dobre.

**Valeria DUCEA**

## **telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“**

**Criticul de teatru Margareta Bărbuță, colaboratoarea noastră și neobosită activistă pe tărîmul artei, a implinit șaiszeci de ani. Îi urăm din toată inima „La mulți ani”, și multă putere de muncă! ●**

**Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași a efectuat, în ultima săptămînă a lunii februarie, un amplu turneu în Capitală, prezentînd nu mai puțin de opt spectacole din repertoriul său curent. Turneul,**

**bine organizat și popularizat pe măsura importanței lui, arată că la Iași se muncește cu spor. Vom reveni pe larg, în numărul viitor al revistei noastre, asupra acestei prestigioase acțiuni. ●**

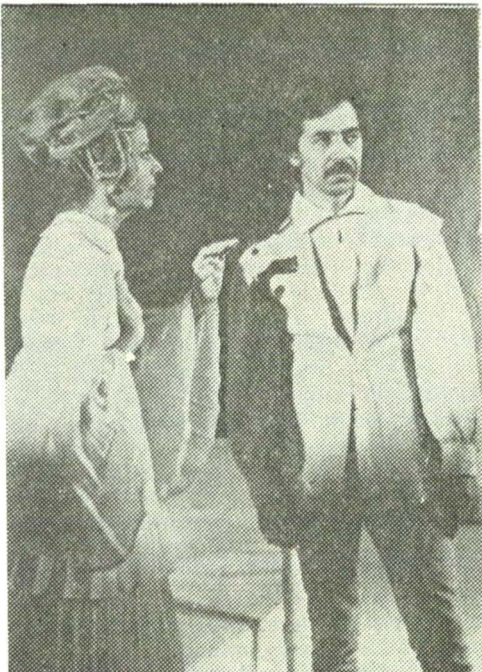
# ZIDARUL

de Dan Tărchilă

**Data premierii : 4 februarie 1982.  
Regia : DAN STOICA. Scenogra-  
fia : VICTOR CREȚULESCU.**

**Distribuția : GEORGE SERBINA  
(Zidarul); DAN ANDREI BUBU-  
LICI (Neagoe); IOANA CITTA  
BACIU (Despina); CARMEN MA-  
RIA STRUJAC (Ruxandra); A-  
LEXANDRU NĂSTASE (Vornicul);  
AURELIAN GEORGESCU (Primul  
sfetnic); ROMEO POP (Al doilea  
sfetnic).**

**În alte roluri : GABRIELA RE-  
DER, LILIANA HODOROGEA, MA-  
RIANA COSTIN.**



**Ioana Citta Baciu și George Ser-  
bina**

Teatrul Dramatic din Galați a montat, cel dintâi dintre toate teatrele țării, *Zidarul* de Dan Tărchilă.

Conducerea instituției și îndeosebi directorul Mihai Mihail merită pentru această inițiativă toate elogiile.

Dar prioritatea se cuvenea onorată și din punct de vedere spectacular, fiindcă despre calitatea textului — de la apariția lui în Editura Eminescu și pînă astăzi — pene autorizate s-au grăbit să-i afirme valoarea.

Odată cu *Zidarul*, Dan Tărchilă a adăugat o nouă piesă la seria celor istorice pe care le-a scris.

Nu se recunoaște, îndeobște, cu destulă convingere, rolul acestui scriitor în renașterea teatrului de gen. După *Vlaicu-Vodă* și *Apus de soare*, considerăm că *Io, Mircea-Voievod* a marcat un moment în teatrul nostru istoric. Desprindem această piesă din opera scriitorului și din motive de preferințe personale, așa cum i-am alături *Moartea lui Vlad Țepeș*, datorată aceleiași semnături.

Odată cu *Zidarul*, însă, Dan Tărchilă a ales cel mai solicitat episod al legendei noastre istorice. Piesa tratează, într-adevăr, despre meșterul Manole, erou pe care, în diverse modalități, l-au evocat în teatru, înaintea sa, printre alții, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, N. Iorga și,

mai aproape de noi, Paul Everac și Horia Lovinescu.

Nu era ușor, în asemenea condiții, să se evite drumurile bătute. Dar autorul nostru, în așa măsură le-a evitat, încît putem afirma fără urmă de îndoială că Meșterul Manole al lui Dan Tărchilă nu datorează nimic realizărilor anterioare. Dramaturgul își consideră textul alcătuit din *unsprezece variațiuni dramatice* pe această temă, variațiuni care privesc, toate, destinul personajului principal după înălțarea catedralei, după consumarea sacrificiului.

A fost zidită o femeie? A fost zidit doar un vis?

Nedumerirea îl frământă în primul rînd pe Neagoe. El vrea să afle cu orice preț adevărul, dîndu-și seama de răspunderea sa, solidară cu a zidarilor — în ipoteza că s-a consumat un sacrificiu omenesc.

Adevărul se dezvăluie treptat din căutări și din mărturisiri, din scormonirea amintirilor refulate, în așa fel încît să urmărim cu sufletul la gură această dezbateră, care — filozofică, estetică — nu încetează o clipă de a fi dramatică.

Preocuparea scriitorului de a comunica, prin mijloacele teatrului, adevărul, află în zbuciumul lui Neagoe expresia sa cea



mai exterior”. Deși cunoaștem legenda, deși conflictul, în măsura în care este conflict, rămâne interior și abstract, Dan Tărchilă descoperă „misterul clarității”.

Pînă la urmă, sacrificiul vieții, crud și barbar, este înlocuit de jertfirea unui vis. În orice operă se află zidit un vis, iar după sacrificarea acestuia, artistul adevărat pleacă spre noi jertfe — spune, în esență, Dan Tărchilă.

Meșterul Manole nu este doar un caz individual; toți cei „zece meșteri mari” sînt înfățișări diverse ale aceluiași artist, torturat de ideea creației. Pe toți îi cheamă Manole, pe toți îi frămîntă aspirația invincibilă spre realizarea frumosului. Nu-i deosebește decît aspectul exterior; toți sînt gata să-și zidească tot ce au mai drag — adică visul — pentru izbînda creației.

Este, într-un fel, o democratizare, o laicizare a credinței în realizarea operei prin sacrificiu. Nu e vorba însă, în această perspectivă, decît de psihologia creatorului; și, în acest sens, pur intențional, punctul de vedere axiologic ocupă al doilea plan. Piesa, bogată ca substanță și ca sugestii, ar merita, desigur, o analiză mai amănunțită. Să ne oprim însă, deocamdată, la spectacol.

Autorul, și deci răspunzătorul acestui spectacol, este tînărul regizor Dan Stoica. De aceea, printre altele, lui trebuie să-i reproșăm „luminile” care, de-a lungul întregului spectacol, au izbutit să mențină în penumbră, dacă nu în întuneric, figurile interpreților. Aceasta, în paguba jocurilor de expresie, care ar fi contribuit, desigur, la comunicarea în public a unui text dificil. Nici scenografia lui Victor Crețulescu, frumoasă în sine, nu a fost, pentru mișcarea actorilor, comodă. Cei din sală urmăreau cu suflul la gură deplasările interpreților pe scenă, deplasări care, în fiecare clipă, riscau să dărîme un decor sau să prăbușească un om.

Spectacolul a fost, pe de altă parte, conceput sub semnul unei uniformități care falsifică latențele textului.

Cele trei serii de personaje (familia domnitoare, curtenii, zidarii) nu se disting esențial nici prin costume, nici prin comportament. Dan Bubulici lasă chiar impresia că se străduie să nu fie personajul pe care e chemat să-l interpreteze, Neagoe al său, *lung* de la pornire, nu a fost nici o singură clipă *înalt*. Deși voievod, nu depășește nivelul familiarității vulgare, după cum, în ciuda zbuciumului

exterior, nu izbuteste să transmită chinul *dinăuntru*.

Singură din tot spectacolul, Ioana Citta Baci (în Despina) are ținută, dovedind prin cuvînt și prin atitudine că ar fi putut oricînd figura într-o montare și o distribuție de calitate.

Carmen Maria Strujac, actriță talentată, dealtfel, apare mai curînd ca o dezechilibrată simulînd pe domnița, decît ca o domniță lipsită de cumpănire, cum o dorește autorul. Curtenii (Alexandru Năstase, Aurelian Georgescu, Romeo Pop) nu-și dau osteneala să fie curteni, reușind în schimb, pe un plan inferior, să fie indistincți. Conversațiile lor cu Neagoe, pe prispă, au un iz de odihnă în pauza din timpul lucrului.

Cît privește pe George Serbina, meșterul Manole în cele zece ale sale înfățișări, trebuie să-i reproșăm în primul rînd lipsa de personalitate scenică, o personalitate care ar fi dat rolului relieful necesar. Textul cuprinde indicații distincte pentru fiecare apariție a eroului; vestimentar cel puțin, nu trebuia să se creeze, de la primele cuvinte, confuzie. Menținîndu-se la o egală lipsă de strălucire, interpretul coboară nivelul problemei, fără să o limpezească. Publicul rămîne astfel cu impresia că nu Manole are rolul principal. Toate acestea, deși actorul George Serbina nu ni s-a părut lipsit de înșușiri. Așa după cum nu ne îndoim că, mai bine și mai clar orientat, regizorul Dan Stoica ar da, în spectacole viitoare, mai bune rezultate. De aceea, nici nu insistăm asupra defectelor datorate lipsei de experiență, și care, cu timpul, se vor corecta de la sine. În schimb, nu vom stărui niciodată de ajuns asupra unei anumite dezinvolturi față de un text de valoare incontestabilă, text care merita, desigur, acel respect elementar cu ajutorul căruia se poate stabili comunicarea concepției și a emoției dramatice.

Dan Stoica a tăiat mult din text, a trecut destule replici din rolul lui Neagoe în rolurile slujitorilor, mutilînd astfel imaginea pe care piesa ne-o lăsase la lectură. Fiindcă noi continuăm să credem că teatrul veritabil se naște odată cu respectul textului și moare, în spectacol nesemnificativ, odată cu aplauzele celui mai obtuz spectator.

Avem impresia că Dan Stoica ar putea face teatru de calitate, dacă ar renunța să falsifice, pe scenă, piesele scrise de alții și încredințate lui, cu bunăcredință.

**N. CARANDINO**

# MÎNGÎIEREA

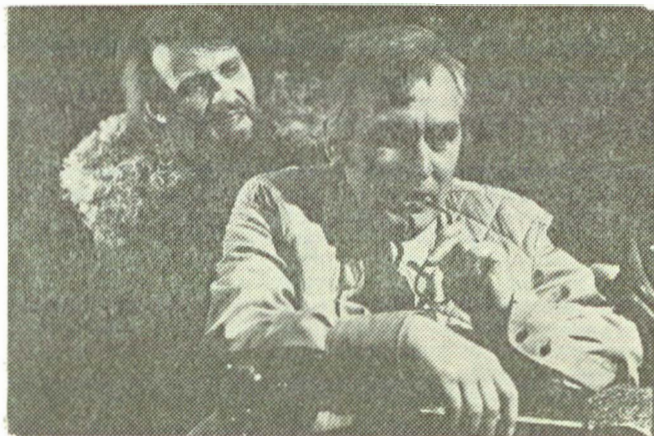
de Theodor Mănescu

**Data premierel :** 21 februarie 1982.  
**Regia :** CONSTANTIN CODRESCU.  
**Decorurile :** BOB NICULESCU.  
**Distribuția :** GHEORGHE MOLDOVAN (Stanislav) ; ADRIAN MAZARACHE (Meditatorul) ; TEODORA MAREȘ (Stela) ; ADRIAN NĂSTASE (Petru) ; BUJOR MACRIN (Paul) ; ILDY CODRESCU (Claudia) ; MIHAI STOICESCU (Calistrat).

Acest text, scris și publicat la sfîrșitul deceniului trecut, se integrează acelei categorii de piese destinate de autor a evidenția și analiza, într-o structură politică nouă, cazuri de atitudine și opțiune politică petrecute în perioada „ante” și imediat „post”-belică, ilustrate pînă acum de *Casa de modă* și *Un proces închis*. Cazuri de obicei destul de confuze, ca și epoca la care se referă, nu prea ușor de dezlegat și tranșat așa cum ne-a obișnuit istoria, cu o tentă cam sumbră în general, și pe muchia de cuțit a „inumanului”, care se relevă acum în conștiința unor personaje implicate, tocmai cu neliniștea și nevoia de deslușire „umană” pe care perspectiva anilor scurși o impun, o forțează, o insinuează. Ecouri de obicei tulburi ale unor fapte din umbră, din trecut, imposibil de luminat cu un fascicol care să le dea astăzi protagoniștilor clarificare și absolvere în conștiință. Stigmat care pricinuiește o zbatere tardivă

inevitabilă, dar înființată astăzi, puternic marcat în existența eroilor, asupra cărora acționează cu o forță persuasivă și distructivă, iar asupra conștiinței noastre de spectatori, cu o sugestie de avertisment față de consecințele unei implicări fanatice în acte de sorginte străină de umanul din om (care n-au încetat să se tot petreacă pe mapamond, de la al doilea război mondial încoace).

Față de celelalte două piese pomenite, *Mîngîierea* are o compoziție dramatică mai împlinită, mai insinuantă, pe un ritm analitic vădit revelator, ca o coborîre în conștiință, pînă în straturi mai puțin vizibile și mai greu de descifrat. Eroii sînt Stanislav, un regizor de teatru, Paul, un actual conducător de șantier, Calistrat, personaj straniu, ca și biografia pe care și-o scrie cu o minciună asumată ; împrejurarea în care au fost implicați, probabil prin 1947—1948, are o desfășurare cinematografică — o scurtă secvență, de cîteva secunde doar, pe care simți nevoia s-o revezi, din unghiuri diferite, pentru că imaginea se insinuează din unghiuri diferite în conștiința eroilor, și nu degeaba principalul implicat e tocmai regizorul. Mai sînt marcați de consecințele întîmplării Claudia, personaj emanînd o anumită fascinație a sustragerii din real, și Petru, fiul ei, asupra căruia stigmatul poveștii lasă o amprentă de incomodă maturizare. Meditatorul, e „consilierul juridic” și mai cu seamă *raisonneur*-ul piesei, cel ce încearcă să deslușească, pentru noi, un fir și o semnificație. Fondul dramatic e destul de dens, coborîrea în „straturi” tot mai ascunse, făcută cu abilitate, pînă la un punct, de unde se simte imperios necesitatea dezvăluirii și a unui strat de esență și de esențializare, în fața căruia autorul se oprește, socotînd, pe bună dreptate, că ne-a dat destul, dar nu prea drept, că ne-a dat totul. Mai era o zonă, în adînc, care ne-ar fi oferit revelații, poate chiar și relaționări mai neașteptate, pe care



**Bujor Macrin și Gheorghe Moldovan**

dramaturg n-o mai cercetează, din păcate, stăruind mai mult pe elemente de cadru exterior sau compozițional incerte, nu îndeajuns explicate și necesare, care vin cu o notă de senzațional, dacă se poate spune așa, dar n-o susțin (ce e cu scenariul scris pentru Stanislav ? în ce realitate vine Claudia, după dispariția ei misterioasă de la o repetiție ? ce-l implică pe Paul, dacă n-a fost cu adevărat „acolo“ ?). De notat că Theodor Mănescu e, deocamdată, singurul care s-a ocupat, în dramaturgia noastră, de acest motiv dramatic, și colocviul propus în aceste piese, dacă mai are pe undeva zone tulburi, are, în plus, o rezonanță tulburătoare privind actele cu semnificație politică.

Mutînd prima parte a ultimului tablou în deschiderea piesei, pe care o încadrează astfel între două coperți, regizorul Constantin Codrescu dă un accent mediativ mai clar și mai pronunțat spectacolului, prin eroii care încearcă o deslușire obiectivă a lucrurilor, Petru și Meditatorul. Acțiunea se desfășoară cu concentrare elaborată, pe nuanțe meticuloase studiate, cu accent pe gravitate, într-un mod ordonat și într-un climat de profesionalism meritoriu pentru colectivul brăilean. Tonalitatea de clar-obscur și întreaga încadrare plastică, a scenografiei lui Bob Niculescu, susțin spectaculos nota de straniu și de teatralitate. Pilonii de ținută și de atmosferă sînt evoluțiile lui Gheorghe Moldovan (Stanislav), Adrian Mazarache (Meditatorul) și Ildy Codrescu (Claudia), cărora li se realizează, în linia generală de joc, Adrian Năstase (Petru), Bujor Macrin (Paul), Mihai Stoicescu (Calistrat) ; și cred că și Teodora Mareș (Stella), care stă mai mult prin culise, fără voia ei. Cînd ordonarea devine uniformizatoare, se așterne monotonia, pentru a cărei prezență ne împărțim echitabil reproșurile între cei trei factori implicați.

**Constantin PARASCHIVESCU**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN BAIA MARE**

## LOGODNICUL AMERICAN

**de Mircea Marian**

**Data premierel : 18 februarie 1982.**

**Regia : MARIUS POPESCU. Scenografia : ION BĂDILĂ.**

**Distribuția : ECATERINA SANDU (Cecilia) ; VIRGIL FĂTU (Tăchită) ; NICOLETA BUICA (Doris) ; ADRIAN RĂȚOI (Horațiu) ; TOEA BADIU (Mihai) ; TZENKA VELCEVA BINDER (Octavia) ; MARIETA GASPĂR DEMETER (Vivi) ; CORNEL MITITELU (Dudu) ; TEOFIL TURTURICĂ (Johnson-senior) ; ȘTEFAN MAREȘ (Johnson-junior).**

Ca și în *Canguri de import*, de Gabrielă Cerchez, un qui pro quo declanșează mecanismul farsei și în piesa lui Mircea Marian : niște actori (de data aceasta profesioniști) sînt rugați să „joace” rolul unor străini ce intervin în viața unei familii, altfel simpatice, dar care cam visează la „cai verzi pe pereți”. Adică : înavuțire peste noapte, căsătorii cu bogătași de peste mări și oceane ș.a.m.d. Cam la atît se reduce însă asemănările dintre aceste piese, cu canguri și logodnici din import. Și — de la sine înțeles — mai există și o si-

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

Mai discret, mai cu fereală, *Teatrul „A. Davila“* din Pitești a prezentat în sala Teatrului „Ion Creangă” un spectacol în care joacă, printre alții, Florin Persic, Matei Alexandru și... Angela Similea. Spectacolul *Corina*, în regia lui Matei Alexandru, este un muzical de Edmond Deda după piesa *Jocul de-a vacanța de Mi-*

*hail Sebastian*. Pe cînd și o pantomimă cu Anton și Romică după aceeași piesă?

● *Teatrul „C.I. Nottara“* a sărbătorit treizeci și cinci de ani de existență. Li urăm noi și trainice succese!  
● *La Teatrul „Mihai Eminescu“* din Botoșani a avut loc premiera piesei *Două iubiri de Armen Zurabov*, în regia lui Eugen Traian Bordașanu și scenografia lui Constantin Molocea. ●

*Revista „Teatr“* din R. P. Bulgaria, nr. 1/1982, reproduce ample fragmente, însoțite de ilustrații, din *Caietul de spectacol la Caligula* de Albert Camus la *Teatrul Național București*, caiet realizat de revista noastră nr. 2/1981. ● *Teatrul municipal „Maria Filotti“* din Brăila prezintă spectacolul *În căutarea cheii de Örkény István*, în regia lui Nicolae Sclărlat.





„Un spectacol amuzant și deconectant...”

militudine de finalități satirice, în aceste pledoarii pentru o „revenire la realitate”, o realitate ce poate fi trăită și normal, și plenar, fără obsesia așteptării unui ipotetic „unchi din America” (sau „din Jamaica” — vorba lui Dan Tărchilă, care, și el, brodase cindva pe aceeași temă).

Mircea Marian are la activ patru volume de proză; o altă piesă, *Eclipsa*, l s-a jucat anul trecut pe o scenă poloneză, la Kielce; *Logodnicul american* este o comedie scrisă, se pare, într-o primă formă, în urmă cu zece ani...

Chiar dacă nu ne pune în față o intrigă din cale afară de originală, *Logodnicul american* demonstrează cîteva calități, deloc de disprețuit. Farsa se derulează vioi, răsturnările de situații — pe cit de neașteptate, pe atît de motivate — se înlanțuie fără hiatusuri și fără poticneli. Dramaturgul știe să construiască (îndelungata sa experiență de secretar literar i-a fost, desigur, utilă), și știe să-și individualizeze personajele, cînd se străduiește (în *Logodnicul...*, cel puțin trei — Cecilia, Tăchiță și Dudu — sint de tot hazul). Umorul lor este blajin, dar eficace, iar morala nu păcătuiește nici prin retorism, nici prin didacticism.

Un alt posibil atu al textului a fost descoperit de regizorul spectacolului băimărean, Marius Popescu, care a intuit aici premisele unei comedii muzicale; astfel, *Logodnicul...* a devenit — cu ajutorul cupletelor scrise de Mircea Graur — un amuzant și deconectant spectacol „cu muzică”, un divertisment agreabil, care, cu siguranță, va face serie lungă, prin partea locului și pe unde va mai fi purtat.

Pe de altă parte, pentru interpreți, piesa a devenit un prilej de a-și demonstra profesionalismul; în acest spectacol, ei nu sint doar „actori de proză”, ci, deopotrivă, cîntăreți și dansatori. Sarcina nu este deloc ușoară, unii se achită de ea mai bine, alții mai puțin bine, dar toți o fac cu plăcere, cu poftă de „joacă”. I-aș menționa mai întîi pe Ecaterina Sandu și Virgil Fătu (Cecilia și Tăchiță), un cuplu „pîrguit”, descins parcă din comediiile lui Tudor Mușatescu: ea — voluntară și gafeuză, el — cu bun-simț ascuns sub un deghizament „gaga”. Un plus de cochetărie ar fi făcut poate și mai evident ridicolul comportamentului Ceciliei, discrepanța dintre iluzie și realitate. Tzenka Velceva Binder (Octavia) și Teofil Turturică (Johnson-senior) construiesc, în note parodice, alte două portrete convingătoare: mahalagioaica și texanul de tip „serial de simbătă seara”. Cornel Mititelu (Dudu) intruchipează caricatura escrocului logoreic, iar Adrian Rățoi (Horațiu), un Domn Goe suferind de gigantism. La unul dintre primele sale roluri, Ștefan Mareș (Johnson-junior) realizează un debut notabil, schimbînd cu dezinvoltură măștile și stilurile. Mai șterse, mai fără relief, rămîn personajele interpretate de Nicoleta Buică (Doris), Marieta Gaspar Demeter (Vivi) și Toea Badiu (Mihai).

Debutînd și el cu această montare, autorul scenografiei, Ion Bădilă, convinge mai mult prin decoruri decît prin costumele cam stridente, care înclină balanța spre latura estradistică a spectacolului.

Dinu KIVU



TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## O SCRISOARE PIERDUTĂ

de I. L. Caragiale

**Data premierii :** 31 Ianuarie 1982.  
**Regia :** MIRCEA CORNIȘTEANU.  
**Scenografia :** VASILE BUZ.  
**Distribuția :** VALERIU DOGARU (Ștefan Tipătescu); CONSTANTIN SASSU (Agamemnon Dandanache); VASILE COSMA (Zaharia Trahanache); LUCIAN ALBANEZU (Tache Farfuridi); TUDOR GHEORGHE (Iordache Brinzovenescu); ILIE GHEORGHE (Nae Cațavencu); PETRE ILIESCU-ANATIN (Ionescu); MIRCEA HADÎRCĂ (Popescu); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Ghiță Pîrlănda); NAE GH. MAZILU (Un cetățean turmentat); VIORICA POPESCU-MIHAIL (Zoe Trahanache); ȘTEFAN MIREA (Un fecior).

Spectacolul e reluat după aproape zece ani, cu o distribuție parțial schimbată — fapt care îi acordă o cu totul altă coloratură în ce privește expresivitatea — și într-o concepție regizorală, dacă nu cu totul nouă — socotind că lectura aparține aceluiași regizor —, oricum, clarificată, ordonată, adîncită, ceea ce se traduce printr-o mai armonioasă conlucrare a compartimentelor sale, întregul arătîndu-ni-se, azi, ca o compoziție dinamică perfect echilibrată, animată de bogăția comunicului caragialean, valorificat scenic cu mijloace mai fine. Într-adevăr, în spectacolul lui Mircea Cornișteanu, nu ne mai întîmpină șarja și caricatura, burlesca sau grotescă, atît de frecvente cînd e vorba de montări Caragiale. Nimic contrăfăcut, toate scenele sînt lucrate cu spiritul fineții, iar comicul se desprinde, firesc, din natura personajelor. Nu prea ades mi s-a întîmplat să văd asemenea concordanță între concepție și realizare, între viziunea globală și elementele ce i se subordonează, între regizor și actori,

toate și toți puse și puși în slujba valorificării textului, în spiritul actualității sale perpetue.

Vizionînd spectacolul, înțelegem, cu atît mai profund, actualitatea marelui clasic, și încercăm un sentiment de recunoștință pentru acești oameni, acești artiști care au știut să acorde știutului, cunoscutului, surpriza insolitului. Regizorul vorbea despre inovație în spiritul tradiției, dar acestea sînt noțiuni vagi, tocmai prin larga lor generalitate. Spectacolul este însă un lucru concret, care pledează singur și eficient, umplînd aceste noțiuni și validîndu-le. Inovarea în sensul tradiției, de care vorbea regizorul, își are sorgintea în profilarea spiritului întregii opere caragialeene pe structura piesei alese a fi montată — *așadar, a Scrisorii...*, astfel că semnificații mai puțin relevabile, la o simplă lectură, se vădesc a fi nu numai probabile, dar, în mod ontologic, cuprinse și surprinse; viața proprie piesei se încarcă și se augmentează cu elemente din mai largă viață a operei, comunicînd-o și pe aceasta, desigur, la nivelul semnificațiilor lumii morale a lui Caragiale.

Ne întîmpină, *așadar*, în spectacol, o atmosferă de suspiciune și de teamă, o brutalitate și anume atitudini grobiene provocatoare, onorabilitatea personajelor apărînd cu atît mai falsă, cu cît contrastul dintre aparență și esență este mai puternic. Ascuțișul satirei e mai tăios, accentul comic, existent și la nivelul situațiilor, ne apare mai apăsător pe caractere. O astfel de viziune asupra *Scrisorii* a avut-o și Mircea Marin în spectacolul teatrului din Brașov, dar acolo, din dorința regizorului de a face remarcată noutatea viziunii sale, se pierdea ceva din comicul de situație, spectacolul lunecînd spre grotesc. Mult mai variat e comicul din spectacolul lui Mircea Cornișteanu, piesa arătîndu-ni-se în întreaga sa complexitate. Desigur, și actorii au reușit, aici, portrete mai nuanțate ale personajelor. Vasile Cosma, de pildă, realizează un Trahanache suspicios și de o brutalitate cu greu stăpînită sub masca onorabilității. Atît de des repetata: „Ai puținică răbdare” e nu numai o chemare aspră la ordine a interlocutorului, dar, parcă, și o expresie a propriei dorințe de a-și stăpîni firea sa de sangvinic. Știe onorabilul Trahanache, atît de suspiciosul părinte politic al orașului provincial, știe el despre legătura dintre Zoe și prefect? Nu lasă să se întrevadă aceasta decît într-o singură scenă, cînd găsește umbrela soției, pe care o va ridica, o clipă



**Moment din „O scrisoare pierdută”, cu Ilie Gheorghe, Nae Gh. Mazilu și Viorica Popescu-Mihail**

derutat, pentru a o arunca în același loc, cu grijă, apoi, de a o așeza în poziția inițială. Amintim scena pentru a sublinia comportamentul ambiguu al personajului, care ni-l relevă ca pe un ins periculos, ridicat prin intrigi politice în postura de șef local de partid.

Brutal este și prefectul — interpretarea aparține lui Valeriu Dogaru —, dar febricitând nervos, victimă neputincioasă în fața acelorasi intrigi politice; temperamental, e un coleric, iar în privința caracterului, un orgolios; iată două daturi sufletești care îl fac slab în lupta cu adversarul, șlretul și cinicul Cațavencu. Îndemnul pe care i-l adresează femeii iubite: „Fii bărbată, Zoe!” pare, mai degrabă, a fi adresat sieși. Zoe, interpretată de Viorica Popescu-Mihail, e, neîndoios, singura ființă stăpână pe sine, între toate personajele, demnă soție a lui Trahanache, căruia îi acceptă doar o ternă afecțiune, și amantă, îndeajuns de rece și calculată, a prefectului, pe care e în stare să-l ingenucheze în fața rivalului său Cațavencu. Rival și la inima ei de „damnă bună”? — dar inima ei e atât de puțin simțitoare la dragoste! „Domina bona” e o regină neîncoronată a orașului; oricum, — aceasta o recunoaște și Cațavencu —, ea este „mîna care dă mandatul”.

Pe Cațavencu îl interpretează, cu strălucitoare bogăție de mijloace actoricești, Ilie Gheorghe. În concepția acestui actor — o revelație pentru noi —, Cațavencu este un exponent al caracterului teatral al politiciii. Teatral în toată ființa sa, Cațavencu al lui Ilie Gheorghe vădește a nu mai păstra nimic adevărat și pur. Caracter lucrat în mijlocul tranzacțiilor, el joacă, într-adevăr, „tare” atitudini de geambaș ce folosește mijloace ieftine pentru a forța voința prefectului, pentru a o „convinge” pe Zoe de „onorabilitatea” lui, sau pentru a impresiona un auditoriu incult și interesat doar materialicește în a-și alege reprezentantul politic. Democratismul său e de comportament, nu de concepție. Dacă Tipătescu disprețuiește boierește urbea și pe politicienii ei, Cațavencu are față de ea sentimente de plebeu; nu o iubeste, fiindcă e integrat în ea și e purtător al tarelor ei. Popularitatea lui între alegători e fundamentată pe identitate de ordin moral și psihologic cu sufletul primitiv politic al acestora.

Într-o scenă antologică — aceea a adunării electorale ținute într-o circumă —, Cațavencu, după ce-și exprimă clamoros și hohotitor „principiile democratice” și „iubirea de țară”, împărțind, în pauze, alegătorilor, cu promptitudinea unui circimar, bere, încheie cu un joc îndrăcit

de sîrbă, cucerindu-i totalmente. Demagogia acestui Cațavencu atinge enormul — și, prin el, actorul atinge o culme a creativității sale.

Dar să privim și la adversarii lui Cațavencu, la Farfuridi și Brînzovenescu. Ca și pe Lache și Mache, Caragiale i-a conceput inseparabili. În spectacol, ei par să alcătuiască, din jumătăți, o persoană (chiar și prin vestimentație: haina unuia are culoarea pantalonilor celuilalt). Verbiajul vehement al lui Farfuridi (Lucian Albanezu) este potolit, atît cît trebuie, de bilbiiala retractilă și fricoasă a lui Brînzovenescu (Tudor Gheorghe), care pare a fi o conștiință mai adîncă a primului, fondul său sufleteșc, prostîit din frica de a lua o atitudine clară; căci Brînzovenescu al lui Tudor Gheorghe nu e prost, ci prostîit. O zăpăceală provenită din teamă îl face să se rostească rar și în absurdități, pe care Farfuridi le preia, în grabă, precipitat în acțiunea cu onestitate: „— Nu semnez”, „— O dăm anonimă”, „— Atunci, da, semnez”.

În economia textului și spectacolului, Ghiță Pristanda este un factotum; între ordine și interese contradictorii, el leagă ițele intrigii. Petre Gheorghiu-Dolj l-a conceput în natura sa ambiguă — ancilar din nevoie și organizator din vocație. Polițaiul său este „deștept”, adică se orientează. Ca și Cațavencu, el știe că Zoe conduce manevrele politice în urbe, și-l trădează pe Tipătescu pentru interesele acesteia, care coincid, o vreme, cu ale „clientului” său Cațavencu. Și el trăiește pîndind, spionînd, pentru a-și orienta serviciile către cel care deține puterea, la un moment dat. Existența sa stă sub semnul oportunismului, iar oportunitatea, mai mult, ubicuitatea personajului se explică tocmai prin această țară morală. Se simte existența polițistului Pristanda, chiar și cînd nu este în scenă. În casa lui Tipătescu rămîne un fecior care supraveghează în tăcere intrările și ieșirile celorlalți. În scena adunării electorale, îl recunoaștem pe polițai strecurat în taraf, ciupind, cu ferveare, corzile unui contrabas. Tot Pristanda organizează ovațiile, din final, ale alegătorilor aduși pe o ploaie torențială să strige urale, comandate de el cu gesturi de tambur-major, pînă în momentul cînd notabilitățile, prinse într-o horă (spre deosebire de „popor”, sub largi umbrele), intră în casă. Notabilitățile sînt, desigur, strînse în jurul candidatului de la Centru, Agamiță Dandanache, care, în interpretarea lui Constantin Sassu, nu ni se mai arată în viziunea autorului, adică mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu. E, mai degrabă, un bătrîn ușuratic și pervers, fantomă a tînărului boier care și-a tocat averea la Paris. El des-cinde, parcă, din evocarea pamfletară a

versului eminescian, adică din „lupanare de cinisme și de lene”. E însoțit de o siluetă tăcută, în care ghicim forța malefică ce-l susține și pe care o susține. În mijlocul acestei lumi în continuă luptă pentru putere, Cetățeanul turmentat, în interpretarea lui Nae Gh. Mazilu, e singurul naiv. Naiv și bufon. Ebrietatea, la el, e o stare sufletească, motivație a împăcării cu lumea. Așadar, iresponsabilitate. Ducerea scrisorii la adresant nu este o expresie a cinstei, ci un automatism deprins printr-o îndelungată slujbă la poștă. Pe această naivitate, pe această iresponsabilitate, pe acest automatism se sprijină, într-un anumit context istoric, cei ce dețin puterea, ne spune jocul actorului.

În fine, să amintim decorul lui Vasile Buz, atît de adecvat desfășurării spectacolului: casa lui Tipătescu, cu salon în mijloc, dormitor și cameră de lucru, prețios elegante (mobilier Louis XV), din care se deschid coridoare spre unele, probabil, camere de serviciu, propice spionării. Apoi, o circumă, cu tribuna improvizată, ad-hoc, din țambal. Alci se ține adunarea electorală, cu alegătorii pe jumătate beți. În sfîrșit, curtea prefecturii, luminată de felinare lucrate în fier forjat, cu gard de fier între stîlpi de beton, ce desparte, implacabil și dur, masa de alegători, de aleșii săi, va să zică, e, deopotrivă, un decor funcțional și simbolic, valoros, tocmai pentru că reușește să concilieze aceste două cerințe, dificil de împăcat.

Constantin RADU-MARIA

## TEATRUL EVREIESC DE STAT

# SOMNOROASA AVENTURĂ

de Teodor Mazilu

Asociindu-se preocupării — răspîndite, în ultima vreme — de revalorificare scenică a creației acestui „Caragiale al zlelor noastre”, cum a fost numit (cu o formulă pe care, probabil, el însuși ar fi ironizat-o) Teodor Mazilu, Teatrul Evreiesc de Stat oferă publicului una dintre cele mai jucate piese ale dramaturgului (alături de *Proștii sub clar de lună* și de *Mobilă și durere*).

*Somnoroasa aventură* pune în mișcare — o mișcare strict codificată, rigidă și, totuși, dezarticulată, ca a unor mașinării



stupide și anacronice — tipuri-măști care și-au cîștigat „locuri de veci” în bestia-rul uman mazilian : funcționarul-model, corect la serviciu, dar dorind cu ardoare să facă „mici nebunii” după orele de program, nebunii controlate, desigur, aseptizate, ca să zicem așa, ori, măcar, să găsească o făptură feminină dispusă a le face, în limitele decenței, bineînțeles ; femeia „trecută prin viață”, care a suferit „din amor” și a învățat — concomitent și în consecință — să aprecieze bunurile lumești, asociate însă, de preferință, cu o doză de „sentiment sincer” ; bărbatul „dur”, „rău”, care știe să joace femeile pe degete și să-și asigure, totodată, o existență comodă, fără a fi obligat să se „încadreze” ; juna romanțioasă „pe invers”, amatoare de cafele, de mahorcă și de băuturi tari, care nu se dă în lături să vineze un soț automobilist, dar neapărat și plin de fantezie... Toate — tipuri a căror dominantă unificatoare a caracterizat-o perfect însuși creatorul lor, într-un interviu din care este reprodus un fragment și în caietul-program al spectacolului : „*Viața interioară (...) devine un mijloc de transport rapid spre succese sentimentale, profesionale...*”

Cu o sensibilitate antrenată pentru a sesiza acest gen de impostură, regizorul Adrian Lupu a mers pe urmele textului în indicarea acuzatoare, cu minuție, precizie și umor, a tarelor vizate, supralicitînd, însă, în caricarea „eroilor” și în împingerea la absurd a situațiilor (oricum absurde, dintr-o perspectivă normală), prin dinamitarea tramei, și așa fragile, a plesei. Tentativa are, cum se spune, două tășuri. Căci aparițiile desprinse de un timp și spațiu anume, ce populează scena ticsită de obiecte, mai ales de mobilier — adorația față de lucruri fiind o altă temă recurentă la Mazilu —, pot sugera deplo-



rabila perenitate a specimenelor incriminate; dar, totodată, în lipsa posibilității de a le situa altfel decît prin intermediul replicii, pot mina credibilitatea tipurilor satirizate și, deci, incisivitatea critică. De asemenea, scindarea personajului pozitiv (unicul, dealtfel) Manole în trei personaje, care rostesc alternativ replicile respective, fără ca prin asta să rămînă „pozitive”, lipsește spectacolul de necesara contrapondere (fie ea întrucîtva simplistă), soldîndu-se, în mod paradoxal, cu același efect de estompare a conturilor „negativilor”, gravate de autor în *aqua forte*. Întregul are însă ritmul și pregnanța vizuală datorate torentului de inventivitate sarcastică și bogăție de scene scenice cu care ne-au obișnuit montările semnate de Adrian Lupu.

Beneficiază, în același timp, de o excelentă scenografie, semnată de Carmen și Gheorghe Raszovski, și de jocul scilipitor, plin de dăruire și convingere, al tuturor interpreților : Rudy Rosenfeld, Bebe Bercovici, Lucia Cosmeanu-Maier, Tricy Abramovici și (din „triada” Manole) Eli Constantin Măguleanu.

**Data premierel :** 16 februarie 1982.  
**Regla :** ADRIAN LUPU. **Scenografia :** CARMEN și GHEORGHE RASZOVSKI. **Traducerea :** Ș. RUBINGER.

**Distribuția :** RUDY ROSENFELD (Domnul Gherman) ; LUCIA COSMEANU-MAIER (Mătușa Cleo) ; TRICY ABRAMOVICI (Gabriela) ; BEBE BERCOVICI (Ogaru) ; ELI CONSTANTIN MĂGULEANU, DAN MIHAI SCHLANGER, NORBERT HAUSER, NICOLAE MACOVEI (Manole).

Alice GEORGESCU

**TEATRUL DE NORD  
DIN SATU MARE —  
SECȚIA ROMÂNĂ**

# EXISTĂ NERVI

**de Marin Sorescu**

O piesă despre o psihoză (în speță — cea a suspiciunii), sau o piesă despre nocivitatea arbitrarului. S-a glosat mult pe marginea problematicii din *Există nervi*, și — doar în aparență surprinzător — majoritatea interpretărilor au avut

**Data premierei : 3 decembrie 1981.  
Regia: IOAN GEORGESCU. Scenografia : KATALIN MOLDAVAY.  
Muzica : ANAMARIA MANFREDI.  
Distribuția : IOAN GEORGESCU (Locatarul); LAURENȚIU LAZĂR (Prietenul); CORNEL RĂILEANU (Profesorul); ADRIAN ANA (Vizitatorul); CRISTINA PARDANSCHI (Femeia necesară); DANA TALOȘ (Femeia în plus); RADU SAS (Copilul).**

și au drept la validitate. Căci, în această piesă de debut a celui care a devenit între timp reputatul dramaturg Marin Sorescu, se pot depista nu puține dintre temele circulând în literatura modernă, ea fiind, în ultimă instanță, un fel de dosar, de inventar (lotuși incomplet, în ciuda proporțiilor sale) al angoaselor și obsesiilor lumilor contemporane, al motivelor care fac să „existe nervi”. Fără să fiu un adept al citatelor, nu mă pot opri să-l invoc de data aceasta pe Edgar Papu, care vedea descris în piesă „haosul și confuzia vieții moderne, care obliterează identificarea justă a lucrurilor și adevărata comunicare între oameni”.

Haosul există — ca stare omniprezentă, în lucruri și în relațiile dintre personaje — și în spectacolul sălămărean. Dar, mai presus de haos, există în această montare și un alt factor malign, a cărui acțiune este facilitată tocmai de proliferarea necontrolată a dezordinei și derutei; este vorba de agresiunea morală, care converge încetul cu încetul — prin acțiunile personajului Profesorul — spre instaurarea unui climat de teroare. Regia a supralicitat această idee — ușor detectabilă în textul sorescian — imaginînd, în final, o scenă în afara replicilor: Profesorul va fi ucis, într-un moment (tot dezordonat) de revoltă a celorlalte personaje, după care va fi urcat — cu toate onorurile — pe catafalc, pentru a reapărea, cîteva clipe mai tîrziu (același interpret — o mască dictatorială cu mult mai somptuoasă). Finalul propriu-zis se reîntoarce la litera autorului, prin meditația gravă și responsabilă a Locatarului. „În fața stihilor oarbe trebuie să ții ochii deschiși. Să-ți păstrezi luciditatea și demnitatea”

Scena imaginată este, desigur, discutabilă, în raport cu alcătuirea propriu-zisă a operei lui Sorescu (mai deschisă, mai ambiguă în rezolvări). Dar este, neîndoios, coerentă logic cu întreaga perspectivă propusă de regizor.

Nu este, dealtfel, singura libertate pe care și-a îngăduit-o regia; un întreg „prolog” al spectacolului este format din versuri extrase din volumele de poezie ale autorului. Poezii întregi ale acestuia sînt introduse și în corpul spectacolului. Sînt însă alese cu grijă, nu distonează, chiar întregesc atmosfera lui.

Această atmosferă este, între altele, unul dintre atu-urile principale ale montării de la Satu Mare. Se joacă cu nerv (nu „cu nervi”!), se punctează cu umor paradoxurile soresciene, se joacă cu aplicație, în cheie realistă, absurdul situațiilor

**„Se joacă cu nerv, se punctează cu umor paradoxurile soresciene...”**





din text. Sigur, se poate discuta abundența de semne teatrale tautologice (cum ar fi motivul gratiilor, sau al statuii); se poate discuta gratuitatea unora dintre „traducerile” scenice, ca și incifrarea excesivă a altora. Se pot discuta (aprobind sau negind) o mulțime de aspecte ale acestui travaliu teatral. Important însă este că — în ansamblul său — el rezistă, captivează. Și nu este puțin lucru, dacă ne gândim că autorul lui este foarte tânărul actor Ioan Georgescu, care și-a asumat și sarcina interpretării unuia dintre rolurile-cheie, Locatarul. Este un tur de for-

ță de aplaudat, realizat grație și participării entuziaste a unui grup de actori din cea mai proaspătă pleiadă a Teatrului de Nord, grup unitar stilistic, în cadrul căruia doar argumentul preferințelor subiective poate propune o ordine. A mea ar fi: Ioan Georgescu, Laurențiu Lazăr, Adrian Ana, Cristina Pardanschi, Dana Taloș, Cornel Răileanu, Radu Sas.

Decorul spectacolului a funcționat cit trebuia, dar fără să strălucească.

**Dinu KIVU**

## ALTE PREMIERE

**TEATRUL „NOTTARA”**

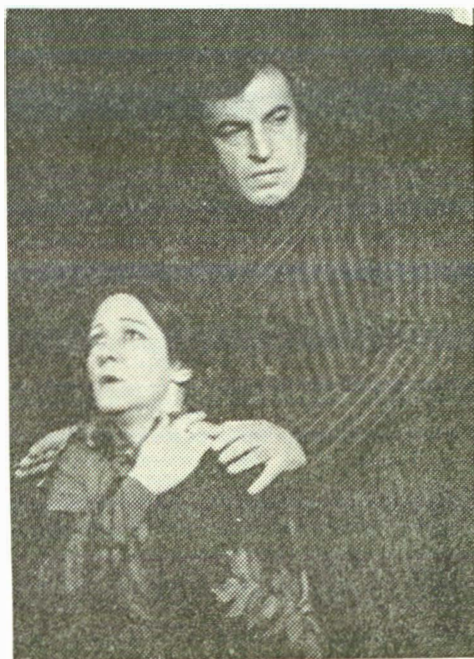
### **COPIII SOARELUI**

**de Maxim Gorki**

Există, în lumea atât de divers structurată sufletește a piesei *Copiii soarelui*, o mare neliniște. Freamătul mut și abia simțit dinainte de ridicarea cortinei la un act final. Personajele, marcate, unele mai mult, altele mai puțin, de această neliniște, presimt, în lumea de dincolo de zidurile casei în care se zbat fără rost, o schimbare, pe care o văd, însă, ca printr-un geam acoperit cu flori de gheață, nedistingând decât umbre și contururi vagi. Prin pereții, oricât de groși, ai casei, răzbat sunete nedesluite, ca o îndepărtată bătaie de tobe — un semn al destinului dintr-o simfonie beethoveniană. Sunt chiar momente când o parte dintre cei de aici doresc și visează, la fel de tulbure și de nedefinit, această schimbare, pentru care nu schițează însă nicio un gest, ca într-un vis în care vrei să strigi și gura îți este încheștată, vrei să fugi și picioarele îți sunt paralizate.

O sete de ideal și de puritate morală abstractă înflăcărează și stăpânește mințile unora dintre acești oameni, care, trăind pe piscuri învăluite în nori de

argint, privesc cutremurați la abisul de la picioarele lor; dar, așa cum constată chiar un personaj al piesei, sunt preocupați mai mult de descoperirea frumosului decât de aceea a adevărului — adevăr care i-ar putea scoate, însă, din apatie și indiferență lor. Pentru că e mai ușor să filozofeze, să rostească discursuri ce ademenesc și imbată, decât să privească adevărul în față. Singurul personaj care a văzut acest adevăr, cu riscul și urmarea de a fi fost orbit de lumina lui rece, tăioasă ca o lamă de oțel, singurul care „a pătruns pînă în adîncul lucrurilor” —



**Elena Bog și Ștefan Sileanu**



**Data premierei: 10 februarie 1982.**

**Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.**

**Distribuția: ȘTEFAN RADOF (Pavel Fedorovici Protasov); ELENA BOG (Liza); MARGARETA POGONAT (Elena Nikolaevna); DORIN VARGA (Dmitri Sergheevici Vaghin); ȘTEFAN SILEANU (Boris Nikolaevici Cepurnoi); RUXANDRA SIRETEANU (Melania); CONSTANTIN GURIȚĂ (Nazar Avdeevici); MIRCEA JIDA (Mișa); VALENTIN TEODOSIU (Egor); ANCA BEJENARU (Avdotia); VAL SÂNDULESCU (Iakov Troșin); ELENA NICA DUMITRESCU (Antonovna); CATRINEL PARASCHIVESCU (Fima); PAUL NADOLSKI (Roman); DANIEL CONSTANTINESCU (Doctorul).**

așa cum va spune același personaj pe care l-am citat mai sus este Liza, sora lui Protasov.

Această „tragedie pe care o poartă în suflet” Liza pare să fie cheia de boltă a întregii piese. În spectacolul Ancăi Ovanetz-Doroșenco, toate temele, subtemele și motivele dramei par a converge către această tragedie. În calmul aparent, cu automatismul preocupărilor cotidiene, banale, printre perorațiile care se înalță în jurul samovarului, odată cu aburul ceaiului, ca o ofrandă adusă unui zeu al nepuinței, drama Lizei pare să domine totul, ca un *remember* a ceea ce este grav, important, ce poartă o semnificație adâncă, cuprinzătoare. În decorul laconic, dar sugestiv conceput de George Doroșenco, regizarea a fost preocupată de o desfășurare riguros gradată a „scenelor”, cu accente bine distribuite. Sunetul unei pendule, care, înainte de rostirea primei replici, bate încet și rar orele, va marca, abia luat în seamă, trecerea timpului, pe tot parcursul spectacolului, pentru că, în final, pe măsură ce se apropie deznădămintul (plecarea și sinuciderea lui Cepurnoi, panica și larma mulțimii, pe străzi și în curte, înnebunirea Lizei), aceeași pendulă să sune la intervale din ce în ce mai dese, mai tare, dezordonat, repede, cu desperare, ca bătăile unei inimi bolnave, iar în final, aceleași bătăi de pendulă să se metamorfozeze în sunete de clopot, ca o adevărată cortină sonoră.

Elena Bog, în rolul Lizei, lasă să se întrevadă, dincolo de atitudinile statutare, de eroină de tragedie antică, un freamăt interior inefabil. În privirea ce plutește în gol se pot descifra din când în când, în scurte străfulgerări, reproșuri, teamă,

speranțe, toate durerile și chinurile unei lumi în pragul prefacerii. Ștefan Sileanu, în rolul scepticului Cepurnoi, o secondea-ză discret, drapându-și, în umbra ei, tristețea și însingurarea unui ratat, în reflecții cinice și malițioase, menite să inтриge, dar dezvăluind, în unele momente, printre alte vorbe aruncate la întâmplare, ca un *raisonneur* al piesei, adevăruri incontestabile și judecăți exacte asupra personajelor.

Ștefan Radof a interpretat pe cercetătorul care încearcă să deslușească tainele adinci ale existenței, biologul cu capul în nori și nasul în retorte, Pavel Protasov, cu o intuiție clară asupra esenței personajului, mai degrabă ca pe un poet decât ca pe un savant, un poet care se mișcă stângaci, ușor distrat, stingherit parcă de prezența mobilelor și a celorlalți din jur. Declarațiile sale despre dragostea pentru oameni în general, rostite cu emoție, au accente de mare sinceritate. Margareta Pogonat, interpretează Eleni, soția sa, a căutat să confere demnitate revoltei în genunchi (sau eșecul acestei revolte), sugerind că sub crusta înghețată a înstrăinării ei de Pavel se mai află rezerve încă nebanuite de afecțiune — amestec de dragoste, prețuire, admirație, pentru acest „copil al soarelui”, un copil mare, cu părul alb, asupra căruia trebuie să mai vegheze încă ochiul veșnic deschis al dădacei Antonovna, pe care Elena Nica a interpretat-o nu numai ca pe un fel de infirmieră sifititoare și bombănitore, ci dezvăluind autoritatea de neprețuit a bunului-simț. În înfruntarea cu Protasov, lăcătușul Egor capătă, în interpretarea lui Valentin Teodosiu — masiv, aspru, întunecat — semnificația revoltei unui „umilit și obidit”. Pagina de dragoste pe care încearcă s-o scrie pictorul Vaghin — purtător al unor concepții estetice elitariste — nu depășește (dar nu din vina lui Dorin Varga, interpretul acestui personaj) livrescul și convenționalul. Ruxandra Sireteanu a interpretat cu înțelegere și cu ironie bine cîntărită rolul Melaniei, sora doctorului Cepurnoi, îndrăgostită ca o fetiță de pension de Pavel Protasov, situind rolul la granița dintre comic și tragic. Personaj complementar, Fima, fata în casă (pe care Catrinel Paraschivescu o schițează cu talent), reeditind destinul Melaniei, aruncă parcă o lumină asupra trecutului acesteia.

Cîteva compoziții ce poartă amprenta tipologică a dramelor gorkiene realizează Val Sândulescu (Iakov Troșin), cu un aume pitoresc și umor amar, Constantin Guriță (Nazar Avdeevici) și Mircea Jida (Mișa), pe o linie satirică acuzatoare, Paul Nadolski (Roman).

**Ilie RUSU**

# MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ

de Shakespeare

**Data premierii : 19 februarie 1982.**  
**Regia : MIHAI LUNGEANU.** Scenografia : DRAGOȘ GEORGESCU.  
**Traducerea : N. ARGINTESCU-AMZA.**

**Distribuția : ION ROXIN (Ducele Vicentio) ; SORIN ZAVULOVICI (Angelo) ; ION FOCȘA (Escalus) ; CRISTIAN TUTZĂ (Luclo) ; ION LUPU (Claudio) ; PETRE DUMITRESCU (Varrus) ; AUREL DUMINICĂ (Gentilomul 1) ; DAN CRISTICI (Gentilomul 2) ; PETRE DINULIU (Smirc) ; FLORIN PRETORIAN (Pompey) ; VALERIU BUCIU (Temnlicerul) ; DUMITRU DRĂGAN (Abhorson) ; EMILIAN CORTEA (Cot-Lung) ; RADU CORIOLAN (Barnardin) ; DUMITRU DIMITRIE (Fratele Peter, Fratele Thomas) ; ANGELA RADOSLAVESCU (Isabela) ; WILHELMINA CĂTA (Mariana) ; MIHAELA MITRACHE (Julietă) ; CRISTINA RADU (Francisca) ; ANDREEA RAICU (Doamna trecută).**

**În alte roluri : MARIN ALEXANDRESCU, PETRE TANASIEVICI, GEORGE CÎRSTEA, STANCU GONȚ, RUDI CREȚU, DOINA DRAGNEA, ANY NAGY, AURORA SPANACHE.**

Montarea pieselor lui Shakespeare în „haine” mai mult sau mai puțin moderne nu a încetat încă să suscite — deși fenomenul a apărut de vreo două decenii — uimirea, nedumerirea sau, chiar, indignarea. Căci regizorii caută — și, adesea, descoperă — în opera clasicului englez, sugestii și puncte de reper apte să-l ajute în a apropia această operă de sensibilitatea contemporană, de frământările și temele de meditație ale prezentului, recurgînd, uneori, la reinterpretări ce răsfoarnă complet, cel puțin în aparență, sensul „literal” al textelor.

Din acest punct de vedere, *Măsură pentru măsură* nu numai că nu face excepție, ci devine un exemplu reprezentativ. Scrisă în 1604 — precedată, la oarecare distanță, de *Hamlet*, și urmată îndeaproape de *Othello*, *Macbeth* și *Regele Lear*, plasată în categoria „comediilor amare” (*dark comedies*), dar, conform shakespeareologiei tradiționale, nu și în aceea a lucrărilor dramatice „de vîrf”, piesa reia motivul, drag autorului, al conflictului dintre puritate și viciu, în contextul mai larg al relației (antagonice) dintre individ și societate. Firește, citită doar în lumina semnificației etice imediate, ca apolog, piesa ar apărea publicului de azi ca vetustă, înșesată de năivități, ba chiar de incongruențe. Dar, în întreaga lume, spectacologia înregistrează azi numeroase montări ale acestui text, sensurile lui secunde incitînd mari directori de scenă la lecturi noi, deschizătoare de perspective.

Semnele acestei preocupări se fac simțite și în teatrul românesc ; un important jalon l-a marcat versiunea scenică semnată, acum un deceniu, de Dinu Cernescu.

Este ceea ce încearcă și tinărul regizor Mihai Lungeanu în spectacolul piteștean, iar descifrarea propusă de el se impune — s-o spunem din capul locului — prin coerență și verosimilitate, în raport cu posibila „cheie” ascunsă a textului.

Regizorul a efectuat două operații majore. Prima — esențială — constă în redistribuirea „vinei” și a „nevinovăției” personajelor. Astfel, bunul duce Vicentio nu mai este suveranul luminat, dornic a îndrepta — într-un fel cam ciudat, ce-i drept — moravurile decăzute ale cetății, ci omul politic lipsit de scrupule și abil, care încearcă (și reușește) o dublă lovitură : „strîngerea chingii” supușilor printr-un intermediar care-și ignoră adevăratul rol, și înlăturarea unui virtual rival (Angelo îi este văr), personaj oricum incomod prin rectitudinea sa morală. Încă mai interesantă devine evoluția acestuia din urmă : intelectual sobru, străin de intrigile Curții și de venalitatea curtenilor, sincer convins de misiunea sa purificatoare, Angelo cade victimă nu atît forței corupătoare a Puterii, cît unui moment de simplă și firească slăbiciune omenească. Atracția bruscă și pătimașă pe care Isabela o exercită asupra lui își are sorgintea nu numai în darurile fizice ale fetei, ci și în distincția ei spirituală. În Isabela, Angelo intuiește *une âme soeur*, iar autentica lor înrudire psihică și intelectuală este recunoscută, în final, și de către aceasta. Iar ceea ce „tiranul Angelo” va plăti, mai întîi prin impusa căsătorie cu Mariana, apoi cu viața (și, aici, regizorul modifică, fără a interveni în text, sfîrșitul piesei), pare a fi nu



**Scenă din spectacol: Valeriu Buciu, Cristian Tutza și Ion Lupu**

faptul că ordonă uciderea — neînfăptuită — a lui Claudio, deși primise „prețul” cerut pentru iertarea vinovatului, ci faptul că, prin însăși această mișcare, dovedește că a înțeles funcționarea subtilului mecanism ce-i fusese cedat temporar și că l-ar putea, eventual, prelua. În funcție de redefinirea statutului etic al celor doi poli ai acțiunii (ducele și Angelo), capătă valențe caracterologice noi și celelalte personaje: Escalus, sfetnicul de taină al ducelui, se vedește o adevărată eminență cenușie ascunsă sub o mască bonomă, Mariana, nefericita logodnică părăsită a lui Angelo — o femeie de moralitate dubioasă, Claudio, „sărmanul condamnat” — un flăcău lipsit de simțul onoarei, cei doi smeriți călugări — unelte harnice ale tenebrosului complot etc. Practic, întreaga societate din fața noastră este un furnicar de vicii și mari sau mărunte trădări; cei ce i se opun, fie direct, ca Angelo, fie indirect, ca Isabela, trebuie să fie, într-un fel sau altul, anihilați.

Cea de-a doua operație pe care o înfăptuiește regizorul, nu neapărat criticabilă, dar discutabilă, este deplasarea acțiunii în timp: dacă spațiul geografic al tramei rămâne cel ales de Shakespeare (Viena), epoca se schimbă: ne aflăm în Viena celei de-a doua jumătăți a secolului XIX, Viena lui Franz-Josef și a valsurilor lui Strauss. Dacă transferul temporal poate fi acceptat din punct de vedere istoric — se știe că Imperiul habsburgic excela în ieșuite jocuri de culise, iar cercetări mai noi au descoperit, se pare, un sumbru substrat politic până și în drama pasională de la Mayerling — pe de altă parte, însă, el are dezavantajul de a circumscrie prea rigid evenimentele, restrângând semnificațiile viziunii, scurtându-le, deci, „bătăta”.

Dincolo de această rezervă și de o anume senzație de trenare a ritmului, în prima parte, spectacolul impresionează prin precizia și claritatea viziunii regizorale, prin rigoarea și eleganța transpunerii ei scenice și, nu în ultimul rând, prin expresivitate plastică. Scenograful Dragoș Georgescu a imaginat un decor simplu și sugestiv, de o discretă poezie, reducând la strictul necesar elementele menite să creeze atmosfera epocii. Fundalul scenei este dominat, în momentele cheie, de un cadru de lemn, stilizat, sugerind un mare portal; spre el, dar și spre lațul de frînghie care atîrnă deasupra, urcă, în final, Angelo...

Regretabil este faptul că nu toți actorii au părut conșinși de temeinicia demersului regizoral, ezitînd să-l urmeze pînă la capăt cu egală angajare. Păcat!... I-am reținut, din numeroasa distribuție, pe Sorin Zavulovici, un Angelo frămîntat, onest și vulnerabil; pe Angela Radoslavescu, o Isabelă nu atât inocentă, cît pură, sensibilă și cultivată; pe Ion Focea, un jovial și veninos Escalus; pe Cristian Tutza, un spontan și derutant Lucio; pe Ion Roxin, evoluînd cu evident profesionalism, mai ales în deghizamentul călugăresc al ducelui, dar debitînd complet ininteligibil unele pasaje din text (dealtfel, rostirea deficitară a verbului shakespearian e o scădere a majorității interpreților); pe Florin Pretorian, un savuros Pompey. Semnează izbutite schițe de portret Ion Lupu, Valeriu Buciu, Petre Dinuliu și Emilian Cortea.

Semnalăm, de asemenea, frumosul program-afiș al reprezentației, realizat de Mircea Bîrloiu, după o idee a regizorului.

**Alice GEORGESCU**



# MUȘTELE

de Jean Paul Sartre

Data premierii: 18 februarie 1982.

Regia : LAURENȚIU ULICI. Scenografia : arh. VLADIMIR POPOV. Muzica : DINU PETRESCU. Traducerea : NICOLAE MINEI și ANY FLOREA.

Distribuția : PAUL CHIRIBUȚĂ (Oreste); CORNELIA BLOOS (Electra); CORNEL NICOARĂ (Jupiter); EUGEN APOSTOL (Egist); CARMEN PETRESCU (Clitemnestra); ION MUȘCĂ (Pedagogul); AVRAM BIRĂU, GHEORGHE BIRĂU, LIVIU TIMUȘ, RADU DOBÂNDĂ (Muștele); CONSTANTIN GHENESCU (Prima strajă); EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (A doua strajă); MIRELA BUSUIOC, VIORICA HODEL, GEORGETA CACEVSCHI, MIRUNA BIRĂU, CONSTANTIN GHENESCU, EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Erinile); ȘTEFAN MUȘCĂ (Copilul); FLORIN MĂCELARU (Idiotul); MIRELA BUSUIOC, VIORICA HODEL, CONSTANTIN GHENESCU, ROMEO TUDOR, EUGEN CRISTIAN MOTRIUC, GEORGETA CACEVSCHI, MIRUNA BIRĂU, LEONARD BOICU (Oameni din Argos).

De mulți ani, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț ne-a obișnuit cu inițiative artistice îndrăznețe, cu fixarea stachetei la înălțime, și numeroasele succese înregistrate s-au sprijinit, cel mai adesea, tocmai pe dificultatea misiunii asumate. Această laudabilă, fertilă ambiție profesională se confirmă și în cazul ultimei premiere prezentate — *Muștele* de Jean-Paul Sartre, text important, marcând un moment de referință pentru evoluția teatrului european postbelic.

Scrisă în 1942 și reprezentată un an mai târziu, sub conducerea scenică a lui Charles Dullin, *Muștele* constituie debutul în dramaturgie al scriitorului, cel dintâi dintre textele gândite, toate, ca intrupare, ca proiecție în spațiul scenei, a ideilor vehiculate în opera filozofică. Re-luare a mitului Atriziilor într-o interpretare modernă, trecută prin filtrul concepției existențialiste, piesa e o meditație gravă, de o poezie aparte, punctată de

elemente simbolice, despre rosturile omului pe pământ, despre condiția lui de creator al propriului destin. În piesa lui Sartre, Oreste nu mai urmează cu resemnare calea fixată de hotărîrea divină, uciderea Clitemnestrei și a lui Egist fiind aici un act de voință, expresia unei opțiuni. El alege unul dintre „drumurile libertății”, poate cel mai important dintre ele — luciditatea, asumarea responsabilă a propriilor fapte și hotărîri, o existență oricît de dureroasă, dar cu ochii deschiși. Oreste devine liber atunci cînd descoperă că este liber, cînd are curajul de a înțelege și de a accepta absența unei forțe dominatoare, deci și a unui posibil sprijin.

Spiritul analitic, exercițiul descifrării în adîncime și al interpretării nuanțate a unui text își pun în mod limpede amprenta pe spectacolul realizat la Teatrul Tineretului, de criticul literar Laurențiu Ulici. Ideile sînt decupate cu fină precizie, gîndul are întotdeauna un ascendent clar asupra gestului, se creează o tensiune intelectuală favorabilă confruntării de atitudini, de opinii. Această tendință spre abstractizare — modalitate dificilă, dar deloc lipsită de interes — conferă înălțime și vibrație dezbaterii, dar răpește în bună măsură tensiunea dramatică, estompează substanța poetică a textului. În perimetrul unei construcții unitare, se observă totuși și unele inconsecvențe, dintre care cea mai evidentă ni se pare a fi introducerea unor personaje mute figurînd muștele, prezente în textul lui Sartre doar ca o amenințare invizibilă, simbol al chinului — sau voluptății — ispășirii, pe care-l trăiesc toți cetățenii Argosului, după asasinarea lui Agamemnon. În sine, această concretizare nu este, desigur, eronată, dar într-un spectacol esențializat, conceput ca un joc al ideilor și nu al imaginilor (în care și imaginile sînt tot idei), păcătuiește prin inadecvare. Foarte bine găsit, cu totul în spiritul sartrian, este finalul, de asemenea inexistent în piesă. Distrugîndu-le idolii, Oreste nu reușește să-i elibereze pe oameni de spaima, de servitute : libertatea sau înrobirea viețuiesc în fiecare dintre ei, iar neputința își va confecționa imediat un alt idol de care să se teamă, a cărui îndurare s-o implore.

Pentru actori, textul lui Sartre, ca și viziunea scenică a lui Laurențiu Ulici au constituit un examen destul de greu, dar și posibilitatea, oriînd binevenită, de a ieși din registrul interpretativ obișnuit. Atent, concentrat (poate chiar prea concentrat), cenzurînd cu grijă orice posibilă exteriorizare, Paul Chiribucă a realizat un rol bine echilibrat, „fixat” pe înțelesurile adînci ale personajului. Evoluția lui Oreste, drumul către revelația, dureroasă aproape, a propriei libertăți, se desenează cu limpezime, într-o continuă, fin controlată potențare a tensiunii dramatice ; rolul

este perfectibil, în multe dintre detalii, dar pe datele deja trasate. Cu unele momente de scădere a tonusului, dar și cu creșteri remarcabile, Cornelia Bloos dă Electrei contururi pregnante, un foarte omenesc amestec de asprime și neputință, de căldură și rigiditate. Mai puțin definit, ezitant, este portretul scenic datorat lui Carmen Petrescu; precis, dar parcă insuficient adăncit, acela semnat de Eugen Apostol. Un joc suplu, mobil, mai „așezat” și mai puțin „temător” decât al celorlalți interpreți, am remarcat la Cornel Nicoară, al cărui Jupiter are consistență și forță de expresie. O siluetă discretă, vădind o bună apreciere a locului deținut de personaj în economia piesei, se datorează lui Ion Muscă. Surprinzător, în dezacord cu tonul general al spectacolului, genul de umor promovat de Constantin Gheneșcu. În roluri de mai mică întindere, se rețin evoluțiile Mirelei Busuioc și Vioricăi Hodel.

O contribuție substanțială, un merit important revin muzicii realizate de Dinu Petrescu; foarte greoi, deși corect ca semnificații, decorul lui Vladimir Popov.

**Cristina DUMITRESCU**

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# TURNUL DE FILDEȘ

de Viktor Rozov

Încă de la premiera pe țară (în 1981, la Teatrul de Comedie din Capitală), au devenit evidente interesul pe care avea să-l suscite, și succesul de care avea să se bucure, în fața publicului românesc, piesa lui Viktor Rozov. Ca și alte scrieri din dramaturgia sovietică, *Turnul de fildeș* obține simpatia și adeviziunea spectatorilor, atât prin valoarea semnificațiilor cât și prin calitatea literară, precum și prin suflul de omenie care străbate piesa.

Nu vom reveni asupra analizei textului\*. Vom sublinia doar bogăția de resurse a conflictului, acuitatea observației dramaturgului asupra consecințelor dezacordului dintre aparențe și esență, dintre

**Data premierei: 21 ianuarie 1982.**

**Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: DOINA ANTEMR. Traducerea: IOAN CHIRILĂ.**

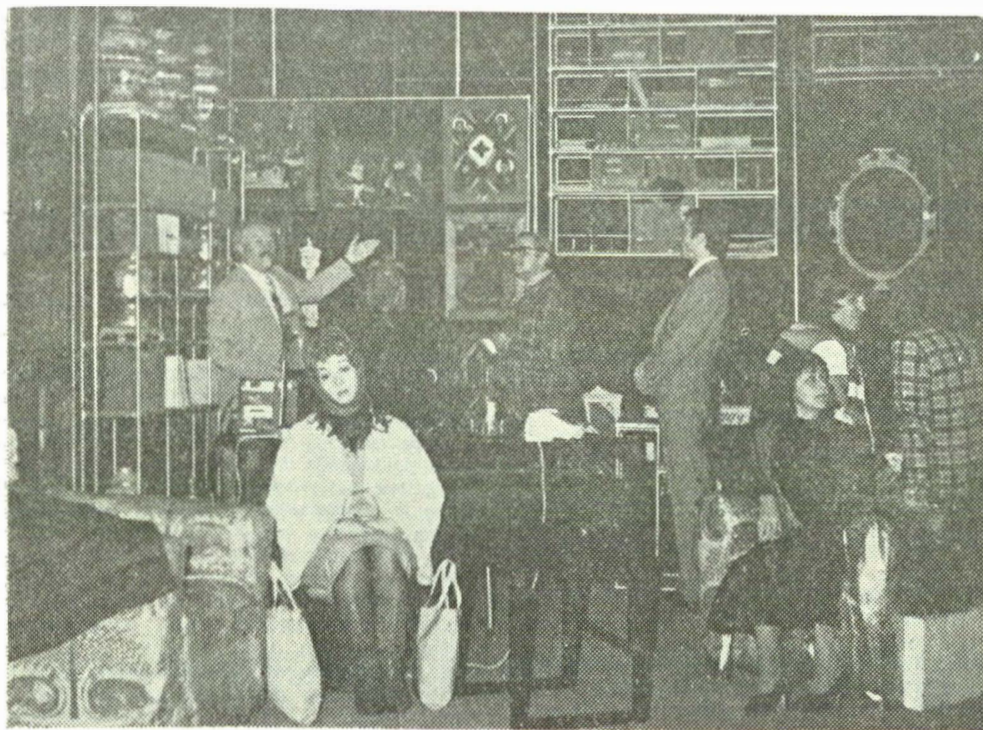
**Distribuția: ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Sudakov); MAYA INDRIES (Natalia Gavrilovna); VICTORIA COCIAȘ-SERBAN (Iskra); NICOLAE MANOLACHE (Prov); RADU NEGOESCU (Iasiunin); NINA ZĂINESCU (Koromislova); GETA GRAPĂ (Valentina Dmitrievna); GEORGE FERRA (Zirelii); VIRGINIA ITTA MARCU (Iulia); SIMONA TAMARA CIOCIU (Zola); C. VOINEA DELAST (Zolotareev); ZOE MARIA ALBANI (Vera Vasilievna); OLGA BACALĂM (Sonia); GHEORGHE BRATU (Negrul I); IOAN ZAHARIUC (Negrul II).**

principiile doar enunțate și adevărul vieții.

Condusă abil, cu incisivitate satirică și cu real dramatism, acțiunea *Turnului de fildeș* dezvăluie, cu bune efecte teatrale, procesul de degradare care are loc în „cuibul cocoșului de munte” — fostul revoluționar Sudakov. Arivismul, tendința de parvenire, compromisiunile de tot felul, lășitatea, conformismul și nepăsarea distrug viața întregii sale familii. De sub aparențele trandafirii ale bunăstării, se ivește treptat amara realitate a dezagregării morale.

În contrast cu spectacolul bucureștean, în care se punea accentul pe ironie, versiunea brașoveană tratează degringolada familiei Sudakov într-o viziune profund dramatică. Regizorul Eugen Mercus a privit cu mai multă gravitate faptele ce se petrec în scenă. Deliberat, umorul, satira au fost estompate. O viziune interesantă, care a determinat apariția unui spectacol tensionat, cu multe momente care rețin atenția. Rezultate și mai bune s-ar fi obținut, însă, dacă regizorul ar fi cerut interpreților să aprofundeze caracterele personajelor. Principala calitate a piesei lui Viktor Rozov rezidă în faptul că nu „demască” brutal păcatele indivizilor, că hiatusul dintre idealurile societății și rămânerea în urmă a conștiinței, contradicția dintre nivelul de trai ridicat și mentalitatea retrogradă sînt examinate în întreaga lor complexitate, avîndu-se în vedere întrepătrunderea dintre bine și rău, cu multiple sensuri și nuanțe tragicomice. Evidențiind drama celor trei membri ai familiei (alienarea Iskrei, nefericirea soției, deruta și neliniștea fiului), regizorul nu a conturat la fel de convingător faptul care provoacă această dramă: vinovăția tatălui și mai ales a ginerei.

\* „Teatrul”, nr. 4/1981.



**„O viziune interesantă, un spectacol tensionat...”**

Intransigența satirică a autorului față de ticăloșia — diferențiată pe grade — care-l unește și pînă la urmă îi desparte pe cei doi, înalți funcționari în aparatul unui minister, este convertită, în spectacolul brașovean, într-o anume blîndețe. Actor experimentat, Ștefan Alexandrescu a interpretat cu mîrgălașă cuvenință rolul șefului familiei; totuși, elanurile ridicole ale personajului, semeția lui găunoasă s-ar fi cerut jucate mai expresiv. Dotat cu inteligență și suplețe profesională, tînărul Radu Negoescu, după ce s-a făcut remarcat la Teatrul Național din Craiova, n-a dat, la debutul pe scena brașoveană, întreaga măsură a posibilităților sale.

Foarte bun, deplin convingător, a fost Nicolae Manolescu în rolul fiului. Cu candoare și farmec, interpretul a susținut și elanurile romantice, și aspirațiile și dezamăgirile adolescentului, observator lucid al evenimentelor. Am reținut cu interes compoziția realizată de Virginia Itta Marcu în rolul translațoarei; acțița a

descoperit surprinzătoare accente tragicomice pentru a descrie o femeie tracasată, obosită, sătulă de rutină, de repetarea, la nesfîrșit, a aceluiași vorbe. În scurta sa apariție, Geta Grapă a sugerat, cu patetism reținut, o biografie complicată. Bune efecte teatrale a știut să utilizeze Victoria Cociaș-Șerban pentru a reda progresiva alienare a Iskrei, subliniind desperarea personajului aflat într-o situație fără soluție. Am apreciat jocul simplu și discret al Mayei Indrieș. Interesante crochiuri au oferit și Nina Zăinescu, Zoe Maria Albani, George Ferra.

Ingenioasă, scenografia tinerei Doîna Antemir. Prin fantezie, deși cu soluții extrem de simple (țevi subțiri de aluminiu, îmbinate geometric, fundal de perdele negre, un perete de sîrmă cu cîteva obiecte — tablouri, icoane, măști), decorul a reușit să confere montării un aer modern.

**Valeria DUCEA**



# ADIO, STUDENTIE

## de Aleksandr Vampilov

Data premierei : 11 iunie 1981.  
Regia : CALIN FLORIAN. Scenografia : V. PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția : CRISTIAN DRĂGULĂNESCU (Kolesov) ; AUGUSTIN BRÂNZAȘ (Bukin) ; GEORGE CUSTURĂ (Frolov) ; GRIGORE ALEXANDRESCU (Zolotuev) ; GHEORGHE VILCEANU (Repnikov) ; VALENTIN IVANCIUC (Boris) ; GEORGE DRĂGULESCU (Safranski) ; GABRIELA CUC (Tania) ; ADRIANA TRANDAFIR (Mașa) ; CONSTANȚA STOIA (Svetlana) ; CRISTINA MOLDOVAN (Irina) ; ZENO BALINT (Vadim) ; ECATERINA TOTH-CRISTEA (Nina) ; FLORENTINA DINESCU (Alla) ; VALENTINA COLOTELO-IVANCIUC (Olga) ; FLORIN TIMPU (Milițianul).

Brusca dispariție a tânărului dramaturg sovietic Aleksandr Vampilov a reactualizat problema gloriei postume. Într-adevăr, deși publicase prima lui piesă (*Rămas-bun în iunie*) în revista moscovită „Teatr”, în anul 1966, pînă în 1973 Vampilov era aproape un necunoscut, ca atîția alții. La 35 de ani — printr-o absurdă întimplare — se inecă în Baikal. Astăzi, Vampilov este jucat cu un neobișnuit succes în majoritatea țărilor socialiste, i s-au consacrat întinse exegeze, este socotit nu simplu autor de piese, ci făuritor de teatru, comparat cu Cehov, de pildă, față de care s-ar deosebi în special prin rolul deosebit acordat intrigii și prin tenta regeneratoare pe care o imprimă îndemnul reîntoarcerii la natură („ca răspuns la mizeria mediului provincial — comentează un critic — personajele lui Vampilov aleg soluția evadării în natură”).

Profesind cultul adevărului, Vampilov este un moralist violent. Mijloacele sale de expresie sînt, chiar în această primă

piesă, *Rămas-bun în iunie* (tradusă în românește cu titlul *Adio, studentie*), mai puțin neobișnuite. Ieșit din comun este, în cele mai bune scrieri ale sale, nu stilul, nu organizarea materialului dramaturgic, ci discursul subteran, tăișul acela de stilet care desparte categoric abiectul de frumos.

Dacă în *Vinătoarea de rațe*, în piesele reunite sub titlul *Anecdote provinciale*, în *Vara trecută la Ciulimsk*, putrefacția morală este stigmatizată cu o precizie a loviturii amintind tehnica scrimei, în textul de debut mina dramaturgului tremură cu emoția debutantului.

Interesant, în această poveste cu studenți naivi care se căsătoresc și se despart în aceeași zi, este faptul că aici își găsesc nașul dramatic o serie de motive principale din piesele care au urmat. Zolotuev, de pildă, „floricultorul amator” care îl adăposteste în vila sa de la marginea orașului pe eroul principal Kolesov, este un fost măcelar închis „pe nedrept”, pentru încercare de mită ; a strîns acum 20.000 de ruble și aleargă cu ei într-o geantă după revizorul cu pricina. Acesta, reîntîlnindu-l după zece ani, îi răspunsese la întrebarea „cît ar fi trebuit să-ți dau mită atunci ?” că în nici un caz mai puțin de 20.000 de ruble. Zolotuev vrea să-i dea acești bani acum, după ce făcuse amar de închisoare, preținzînd în schimb o singură frază, și aceasta spusă fără martori : „Sînt o canalie. Am băgat omul la închisoare degeaba”. Pe acest incredibil Zolotuev îl regăsim, cu transformările de rigoare, în cetățeanul filotim din 20 de minute cu *îngerul*.

Și exemplele nu se opresc la Zolotuev.

Fata acostată de Kolesov pe stradă (procedeu cu care își declanșează intriga și piesa *Întoarcerea fiului risipitor*, alias *Fiul cel mare*) se dovedește a fi una și aceeași cu fiica rectorului Repnikov. Acesta din urmă calcă în picioare cele mai elementare norme etice, pentru a împiedica relația lui Kolesov cu Tania. Este motivul moralității îndoielnice a celor cocoțați, fără merite, în ranguri.

Apare și un fel de violoncelist, căruia Kolesov, într-o neînțelegere ce s-a lăsat cu bătaie, i-a rupt mina. Acest Safranski reprezintă, în sine, un principiu al răului. El va trebui plătit de urgență cu 500 de ruble, pentru a-și retrace plîngerea și a-l scuti astfel pe Kolesov de pedeapsa cu închisoarea. Bineînțeles, suma va fi plătită de Zolotuev, care, intervenind, rupe din cei 20.000 de ruble destinați revizorului, pentru a face un bine.

Scîrbit de atitudinea rectorului (care-i aranjase să se prezinte totuși la ultimul

examen, deși își stricase „dosarul” fiindcă fusese arestat), Kolesov aruncă diploma și, zvirlind banii strinși de către studenți pentru escrocul Safranski, declară în final că vrea să fie dus la pușcărie. Zolotuev îl anunță că suma a plătit-o el. „Ce idiot! — exclamă Kolesov. Ce mi-ai făcut, omule?” Această replică subliniază intențiile lui Vampilov și motivează teza afinității lui spirituale cu Cehov.

Regia lui Călin Florian (care semnează și traducerea), sprijinită de scenografia lui V. Penișoară-Stegaru, a produs un spectacol original, într-o modalitate aproape tradițională.

Mizind pe calitatea tehnicii dramatice a lui Vampilov, Călin Florian și-a propus să se oprească în special asupra caracterelor. Personajul Kolesov este o reușită distinctă a regizorului. Nu e mai puțin adevărat că actorul Cristian Drăgulănescu dovedește o justă intuiție scenică, replicile sale modelindu-se parcă pe gest, privire, mișcare, potrivit unui subtil cod psihologic. Grigore Alexandrescu a surprins cu minuție mecanismul mental al personajului Zolotuev. Valentin Ivanciuc ne-a prezentat o variantă credibilă de student care nu știe să bea vodcă. Adriana Trandafir (Mașa) a șarjat simpatic, dar în afara concepției regizorale. Zeno Balint, interpretând un student sobru, ne-a obligat să-l remarcăm. Atît despre actori.

Cît privește scenografia, ea este o nouă reușită a lui V. Penișoară-Stegaru. Soluțiile artistului sînt plastice, încărcate de sens și sensibilitate, slujind din plin expresivității spectacolului.

*Adio, studenție* este un moment valoros în activitatea teatrului reșitean.

**Paul TUTUNGIU**

**TEATRUL DE STAT  
DIN SFÎNTU GHEORGHE**

## SUFLET VITEAZ

de Tamási Áron

**Data premierei : 12 decembrie 1981.**

**Regia : TOMPA MIKLÓS.** Decorurile și costumele : **KEMÉNY ARPÁD.** Ilustrația muzicală : **HORVÁTH KÁROLY.**

**Distribuția : BALINT PÉTER (Balla Péter); DARVAS LÁSZLÓ (Lázar); ZSOLDOS ÁRPÁD (Ambros); VÁRADI MÁRIA (Boróka); KIRÁLY JÓZSEF (Nikita); KIRÁLY ILONA, MOLNÁR GIZELA (Sarl); DOBOS IMRE (Kristof); NÁSZTA KATALIN (Rozalia); BALÁZS ÉVA (Panna); ORBÁN KÁROLY (Csorba); KÖMIVES MIHÁLY (Büllents); DEBRECZY KÁLMÁN (Cigány); KATONA MIHÁLY (Copllul).**

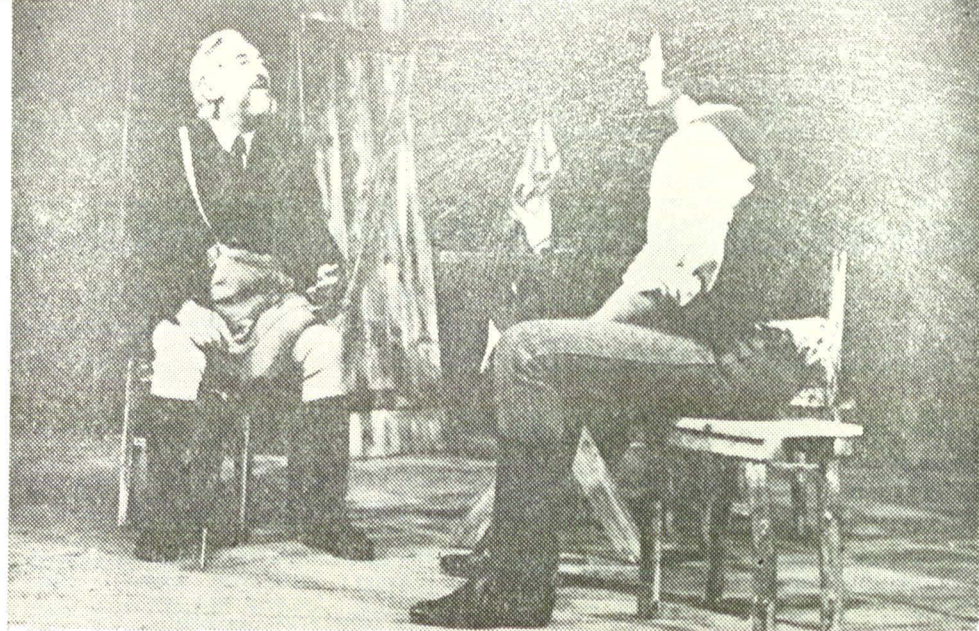
Un mai vechi și ambițios proiect al teatrului din Sfîntu Gheorghe propunea reprezentarea integrală a operei dramatice aparținînd lui Tamási Áron: *Suflet viteaz* fiind cea de-a șasea premieră din această serie (după *Pasărea cîntătoare*, *Curcubeul înșelător*, *Jeromos strălucitorul*, *Piriu de munte* și *Logodnicul nehotărît*), mai rămîn trei piese de pus în scenă, în stagiunile viitoare. Este o grea întreprindere, ținînd seama de particularitățile dramaturgiei lui Tamási, care

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

● *A apărut, în editura „Cartea Românească”, volumul „Eseuri critice” de prețuitul dramaturg Alexandru Sever.* ● *La Teatrul de Stat din Sibiu se află în repetiții avansate Omul cu mîrtoaga de Gh. Ciprian, în regia lui Gh. Miletimeanu, și Camino Real de Tennessee Williams, în regia lui Iulian Vișa.* Secția germană a teatrului pregătește un recital de poezie și muzică săsească, în regia lui Christian Mau-

rer. ● *Institutul italian de cultură din București a găzduit expoziția de scenografie a Elenei Forțu, la spectacole cu piese din dramaturgia italiană* ● *A încetat pretimpuriu din viață Puiu Neagu, prețuit actor al Teatrului de Stat din Turda.* ● *Teatrul Tineretului din Piatra Neamț are în pregătire următoarele spectacole* Hardughia de Mircea Radu Iacoban, în regia lui Călin Florian,

Burghezul gentilom de Molière, în regia studentului la I.A.T.C. Iulian Ursulescu și Cară-te, moarte ! de dramaturgul lituanian S. Saulis, în regia Irenei Bucjene, de la Teatrul Național din Vilnius (R.S.S. Lituaniană). ● *Radiodifuziunea italiană a transmis O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, în traducerea, adaptarea și regia reputatului om de teatru Carlo Di Stefano.* ●



**Zsoldos Árpád și Bálint Péter**

pretinde un stil cu totul specific, unitar și colorat, îngăduind transmiterea unui mesaj clar și puternic, prin mijlocirea unor metafore complicate, sinuoase.

Recenta premieră cu *Suflet viteaz* ne întărește convingerea că Tamási Áron este unul dintre marii dramaturgi ai perioadei dintre cele două războaie mondiale; el a știut să îmbine elementul fantastic cu filonul viguros al dramei de esență populară, într-o replică spumoasă, cu reale virtuți literare. Este vorba, aici, despre o ciudată dragoste, o dragoste statornică și fierbinte, pe care Balla Péter o închină unui ideal inaccesibil: fiica lui Ambrus a murit de mult, pe când era doar o fetiță. Dar, în închipuirea tatălui ei, fata trăiește, este prezentă prin spirit, prin fiecare gând, prin fiecare gest imaginar, atât de vie încât nu numai Balla, care acceptase să-i rămână credincios toată viața, ci chiar spectatorii li simt prezența, ca o boare caldă, plăcută. Dar Balla Péter o întâlnește pe Boroka, fiica lui Lázár, pădurarul, de a cărei făptură — deși credincios idealului — se simte atras irezistibil.

Deznodământul apare, la prima vedere, melodramatic: Boroka este una și aceeași ființă cu dispăruta; suflet și trup se reunesc într-o unică dragoste. Lázár, pădurarul, care nu avea copii, o întâlnise pe micuța fiică a lui Ambrus pe când aceasta avea patru ani, și, lăsînd să se creadă că a fost sfîșiată de fiarele pădurii, o crește cu o egoistă dragoste părintească. Tamási scapă de capcana melodramei prin simplitatea cu care rezolvă conflictul, prin umorul popular de bună calitate, prin forța cu care conturează portretele viguroase ale unor oameni diferiți ca structură, într-o remarcabilă galerie tipolo-

gică. Este exact ceea ce a înțeles regizorul Tompa Miklós, și ceea ce demonstrază prin acest spectacol: autorul simte teatrul, el imaginează jocuri îndrăznețe, mereu inedite, neașteptate, amestecînd în această joacă eroii, cuvintele, acțiunea. Dar spectatorilor li se adresează cu toată seriozitatea; privită astfel, nu numai această piesă, ci întreaga dramaturgie a lui Tamási Áron ne apare ca un imn închinat muncii, iubirii, omeniei.

În rolul lui Balla, actorul Bálint Péter reușește să redea zbuciumul tînărului măcinat de îndoieli, cu o remarcabilă sobrietate a mijloacelor de expresie; Zsoldos Árpád (Ambrus) este aureolat de resemnată suferință și de puternica lui credință față de imaginea fiicei dispărute, dar veșnic prezentă în gândurile și visurile sale. Forța sălbatică, dragostea egoistă permit lui Darvas László (Lázár) realizarea unui personaj, tăiat în linii dure. Váradi Mária (Boroka) aduce în scenă și tinerețe și gingășie, dar mai ales nerv și grațioasă mobilitate. Király József (Nikita) și Király Ilona (Sari) nu sînt doar *raisonneur*-i, ei întruchipează bunul-simț popular, înțelepciunea și bună-tatea specifice omului simplu. Vom mai cita, pentru contribuția la acest spectacol, pe Dobos Imre, Nászta Katalin, Balázs Eva, Orbán Károly, Kömives Mihály, Debreczy Kálmán, și pe copilul Katona Mihály — dintr-o numeroasă și omogenă distribuție.

Decorurile lui Kemény Árpád sînt funcționale, oferind generoase spații de joc, aerate și sugestive, iar muzica lui Horváth Károly punctează, fără ostentație, dar pregnant, acțiunea.

**Mihai CRIȘAN**

TEATRUL DE STAT  
DIN REȘITA

## CENUȘĂREASA

de Emil Lițu

Data premierei : 27 septembrie 1981.

Regia : CORNEL MANOLESCU.  
Scenografia : ERIKA CERCEGA-MANOLESCU.

Distribuția : CONSTANȚA TARAULEA (Cenușăreasa) ; IULIANA DORU (Mama) ; CRISTINA MOLDOVAN (Ileana) ; COCA MIHALACHE, MARINELA ȚEPUȘ (Maria) ; ECATERINA TOTH-CRISTEA (Zina) ; CRISTIAN DRAGULĂNESCU (Crâișorul) ; ZENO BALINT (Iepurașul 1, Sfetnicul 1) ; FLORIN ȚIMPU (Ursul, Sfetnicul 4) ; GEORGE URLICĂ (Sfetnicul 2, Iepurașul 2) ; VASILE BALU (Sfetnicul 3, Crâișorul).

Mărturisesc că nu știu cine este autorul de basme Emil Lițu. Cunosc însă bine — din copilărie, desigur — basmul *Cenușăreasa*, care, nu, n-am greșit, nu este al lui Emil Lițu. Ce-i aparține, așa, acestui scriitor, pe care — este vina mea — nu-l cunosc ? Versificarea. O versificare modestă, fără intenția de a ne uimi prin virtuozitatea și noutatea imaginilor artistice. Dar de ce acest autor semnează pur și simplu un basm care nu-i aparține, în loc să se prezinte în ipostaza firească, de adaptor-versificator ?

Spectacolul pus în scenă de actorul Cornel Manolescu este mediocru. Altădată mai atent cu uneltele regizorale, de data aceasta Cornel Manolescu a vrut să fie cuminte, ca personajele dintr-un basm, care nu fac nimic, nimănui...

Au evoluat artistic actorii Zeno Balint (Iepurașul 1) și George Urlică (Iepurașul 2).

Paul TUTUNGIU

P.S. În micuța foaie-program — întocmită de secretarul literar al teatrului, Petre Călin — am citit cu plăcere cum se numește „Cenușăreasa“ la alte popoare : la italieni *Cenerentola* ; la francezi : *Cendrillon* ; la spanioli :  *Cenicienta*  ; la sirbi :  *Pepeliuga*  ; la germani :  *Aschenbröbel*  ; la maghiari  *Hamupipőke* .

## CARNET I.A.T.C.

### ÎNȚRE ETAJE

de Dumitru Solomon

Clasa prof. univ. AMZA PELLEA ;  
lector univ. ȘTEFAN VELNICIU.

Nimic din ceea ce se petrece în teatru nu este și nu poate fi „ca în viață“. Cei nouă studenți din anul patru actorie intră în scenă, în scena „absolut goală“, așa cum arată ea doar în vacanță, așa cum nu a văzut-o poate nici un specta-

tor“ — așa cum cere autorul, în sală lumina e aprinsă, se încearcă un exercițiu de coordonare gest-cuvînt, tinerii fac abstracție de spectatori, își văd de treburile lor — nu sînt personaje din distribuție, sînt studenți, cu numele lor de pe buletinul de identitate, sînt firești, sînt naturali exact în măsura în care toate acestea se pot realiza cînd ești ținta tuturor privirilor. Deci, dincolo de hazul exercițiului tehnic, pe care cei de pe scenă se prefac că-l fac, există tensiunea reală a căutării stării de libertate în spațiul de joc, a firescului, a naturalului, a mijloacelor prin care se dobîndesc, introducîndu-se astfel una dintre temele principale ale piesei „eu joc și nu sînt în realitate ceea ce joc“. Apariția profesorului — în viață și pe scenă, Amza Pellea — dă autoritate, co-