

# CRONICA DRAMATICA

Bogată în acțiuni reprezentative, cu manifestări teatrale și parateatrale variate și substanțiale, cu un așis interesant, luna ce-a trecut ne oferă, la bilanț, în primul rînd fapte pozitive, demne de a fi consemnate. S-a confirmat din nou „dynamica scenelor din țară”, inițiativa competitivă a unor colective teatrale care au polarizat o îndreptățită atenție. Scenele din Botoșani, Brașov, Petroșani au reînnoțat o tradiție — citva timp neglijată —, aceea a confruntării globale cu opinia critică de specialitate, eficient mijloc, pare-se, de prevenire a unor posibile „maladii” derivate din spirit rutinier, sau din placide stări de confortabilă mulțumire. Microstagioni, suite de reprezentații alese cu grijă din producția curentă, oferite criticilor și publicului, au devenit prilejul unor autoverificări, și mai ales al trăsării unor linii de perspectivă. O acțiune de răsunset a lunii a fost cea organizată de Teatrul Național din Cluj-Napoca, împreună cu secția de critică teatrală a A.T.M.: „Antologia spectacolelor cu piese românești contemporane”, bun prilej, pentru publicul din acest oraș și din alte cîteva centre județene din zonă, de a se întîlni cu montările reprezentative a șase teatre bucureștene și ale altor scene din țară, răspunzîndu-se în acest fel interesului pentru teatrul de calitate al unor mase tot mai largi de spectatori. Alt public, la fel de pasionat de scenă ca și de problemele ei, a urmărit la Focșani — oraș fără teatru profesionist permanent, dar cu o bogată activitate de amatori și cu spectatori avizați —, „Zilele teatrului pentru copii”: festival și dezbateri care au readus, în discuția specialiștilor și în atenția mișcării teatrale, starea nemulțumitoare în care se află literatura dramatică destinată celor mai tinere generații, ca și statutul, uneori incert profesional, al unor reprezentații păpușărești. La aceste acțiuni se pot adăuga „Zilele dramaturgiei românești” organizate de Teatrul popular din Buzău (cu participarea altor cîteva teatre populare), „Săptămîna teatrului politic”, la Pitești, numeroasele spectacole omagiale prilejuite de aniversarea mișcării revoluționare a țăranilor din 1907 și a încheierii cooperativizării agriculturii, ca și de aniversarea U.T.C., care au demonstrat, prin munca și entuziasmul profesioniștilor din teatre, activismul cultural ce-i animă, coordonată fundamentală în viața colectivelor artistice.

Aruncînd o privire peste afișele, numeroase, ale premierelor din aceste săptămîni, reținem varietatea lor, evantaiul larg de autori și de opere reprezentate. Din biblioteca de literatură universală, s-au ales scrieri mai puțin cunoscute sau mai puțin jucate; iată, de la clasicul Goethe, cu Ifigenia în Taurida, la spaniolul, contemporan cu noi, A. Buero Vallejo și al său Velázquez, sau introducerea în circuit a unor scriitori mai puțin cunoscuți, Peter Hacks, Armen Zurbabov, Bohumil Hradek sau Örkény István, cu scrieri înedite pentru publicul nostru. Piesa originală domină firesc afișul, autorii favoriți au fost de astă dată Baranga, Mazilu, cu spectacole elocvente și în lecturi proaspete. Au reapărut, de asemenea, la rampă, cu noi lucrări, Gh. Vlad, Nelu Ionescu, Cristian Munteanu și Constantin Munteanu. Demnă de luat în seamă este și prezența impetuoasă a tinerilor regi-zori; ei girează majoritatea montărilor despre care va fi vorba în aceste pagini: Alexandru Tocilescu, Mircea Marin, Aureliu Manea, Florin Fătuțescu, Nicolae Scărlat, Iulian Vișa, Nicoleta Toia, Ioan Ieremia, Valeriu Paraschiv și mai tinerii, chiar foarte tinerii lor colegi, Radu Dinulescu, Liudmila Szekely-Anton. Nu lipsite de slăbiciuni, de scăderi artistice, cu minusuri în variate registre ale materializării scenice, spectacolele construite de aceștia rămîn în majoritatea lor importante. Fiindcă deslușim, în aceste opțiuni repertoriale, ca și în montările respective, aspirația spre un program, acuitatea unor idei, coerența unor viziuni, toate raportate la comandamentele majore ale Cartei ideologice și estetice, ce definește teatrul românesc în această etapă.

# ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

## ■ PAIELE ȘI MĂGARII de Gheorghe Vlad

Gheorghe Vlad, scriitor poporan, cum ar fi spus Hasdeu, prin faptul că scrierile sale poartă marca spirituală a satului nostru, a devenit, tocmai prin această calitate intrinsecă a lor, popular. Umorul său, mai bine zis al personajelor sale (căci autorul, nu de puține ori, pare să fie depășit de ele), așa cum se întâmplă să fie, când gros, când mai subțire; niciodată, însă, subtil, are naturalețe și respiră sănătate morală. Este umorul țaranului; vorbele de duh, vorbele în doi peri, vorbele cu perdea, întrebările șirețe, răspunsurile subînțelese, hazul de necaz, poveștile cu tilc etc., tot acest arsenal al umorului frust îi este foarte bine cunoscut acestui autor, deocamdată unic în spațiul artei dramatice ruraliste (nu rurale). L-am fi asemuit cu un Creangă devenit dramaturg, dacă un ilustru critic, care ne-a premers, n-ar fi făcut greșeala să-l asemuiească acestuia pe un alt scriitor, tot oltean, nu într-un totuț ne semnificativ, a-nume, pe Ion Marin Iovescu. Credem, însă, că Gh. Vlad păstrează dreapta cumpă-

nă între cei doi poli ai comparației, și nu e puțin.

Pentru un public care a invadat orașul, ieșind, nici de o generație, „din neagra țărănie” — din rindul căreia face parte și subsemnatul —, Gh. Vlad este scriitorul ideal. E scriitorul unei lumi ce-și privește trecutul sau se autocontemplă rîzînd. Acest ris, ca să utilizăm expresia unui mare estetician, nu este cu împotrivire, ci „pentru”, să citim: cu simpatie. Acesta e motivul principal, dacă nu singurul, pentru care piesele lui Gh. Vlad fac săli pline în teatrele noastre, contrariindu-i pe acei spectatori și critici cu o estetică mai „subțire”, sau mai profund citadinizată. O astfel de sală am văzut și la teatrul din Brașov, plină de oameni veniți să se amuze fără răutate, pe seama alor lor. Căci acest sentiment prezidează în scrierile acestui autor, anume al apartenenței la starea socială țărănească, printr-o participare mai distanțată, dar cald conciliatoare, a umorului.

În *Patele și măgarii*\*, patru tăietori de lemne duc, în creierii munților, o viață de asceți, în așteptarea nevestelor, care urcă, la luna de zile, să le aducă mîncare și haine de primeneală. Ar sucomba de plictiseală sau s-ar sălbătici, dacă nu s-ar distra unii pe alții, și cum altfel, decît făcînd glume unii pe seama altora, toți pe seama unuia, unul pe seama tuturor, sau pe seama lui, ca să ridă ceilalți. Uneori, gluma își schimbă adresa, către șefii de sindicat, care catadicesc rar să urce la ei, pentru a le asculta doleanțele. Iată

\* „Teatrul”, nr. 7—8/1981.

„Un spectacol  
truculent,  
plin de  
savoare...”



**Data premierei : 25 februarie 1982.**

**Regia : FLORIN FĂTULESCU.**  
**Scenografia : DOINA ANTEMIR.**

**Distribuția : GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Ilie Parpală); PAUL LAVRIC (Paraschiv Susai); NAE CRISTOLOVEANU (Mitrică Susai); E. MIHAILĂ-BRAȘOVEANU (Dumitru Dobindă); GABRIEL SÂNDULESCU, FLAVIUS CONSTANTINESCU (Traian Sfințitu); GETA GRAPĂ (Glaflira); ZOE MARIA ALBANI (Florica); MELANIA NICULESCU (Titina); CONSTANȚA COMĂNOIU (Ioana); SAVU RAHOVEANU (Ghiță Pițigoi); VICTOR IONESCU, NICOLAE ALBANI (Mihai Roibu); C. VOINEA DELAST (Doru Polenaru); IOAN ZAHARIUC (Un spectator); LULI CRĂCIUN (O spectatoare).**

că, pe o vreme ciinoasă, ajunge în bara-ca lor un activist cultural, pentru a face, nici mai mult nici mai puțin decât o formație de teatru, conform indicațiilor. De aici, o seamă de peripeții și confuzii... peripeții în artă și confuzii în viață. Dar rostul nostru nu este să povestim piesa, ci să observăm că unele momente (cum ar fi reacțiile celor patru femei cind văd rochiile-recuzită de teatru pentru un travesti) sînt mai puțin motivate psihologic și, de aceea, se păstrează într-un oarecare schematism, și că apariția ciobanului iubitor de a se da în spectacol, pitorească în sine, nu e cerută de economia comediei. Aceste erori nu strică ansamblul, care, în ciuda tăieturilor de replici hazlii, făcute de o voință și mină mai puțin pricepute, păstrează încă destule pentru a crea un spectacol plin de savoare. Iată un cuvînt care exprimă ceva din imageria lucrată de tînărul regizor Florin Fătulescu, fericit posesor al cîtorva premii, într-un răstimp atît de scurt cum, cred, nici un alt regizor, la noi sau aiurea, nu s-a putut bucura. Spectacolul e truculent, uneori cam prea truculent, și există în el primejdia unor îngroșări care n-ar fi de dorit, mai ales în momentele travestiului, sau ale apariției ciobanului. Unele s-au și arătat; de pildă, în mișcarea femeilor, plecarea lor din scenă în pas de marș ar trebui să lipsească. Totuși, rămîn destule scene bune, realizate mai cu seamă de către actori, cu naturalețe și cu o bună intuiție a continuului dintre replică și gest. E. Mihailă-Brașoveanu e un actor experimentat și un comic de vocație care de mult face deliciile publicului brașovean. El a știut să dea rolului (Dumitru Dobindă), sub aparență încetineală mentală,

un aer bufon și șolitic. În Ilie Parpală, G. M. Gridănușu are atitudini ponderat înțelepțite de o presupusă experiență, și derute repede ascunse, cerute de psihologia personajului, pe care actorul le dozează cu finețe. Paul Lavric face din Paraschiv Susai o prezență greoaie, nepăsătoare și binevoitor morocănoasă. Nae Cristoloveanu, în rolul lui Mitrică Susai — tînăr datat la carte, amator de poezie și un bun cunoscător al lumii culturalizate a satului (uneori, el însuși; alteori, în rol) este o prezență simpatcă și sportivă, iar în travesti arată fandoseli și grații burlești, așa cum cere nepriceperea actricească a entuziastului său personaj. Să mai amintim pe Gabriel Săndulescu, în rolul activistului cultural Traian Sfințitu, de un activism nu atît grav, cit precipitat și grijuliu, așa cum se cade celui coplesit de sarcini sociale, și, dintre actrițe, pe Melania Niculescu, care realizează cîteva momente de bună comedie, în rolul Titinei. Ceilalți actori au fost utili, dar nu creatori.

## ■ NIMIC DESPRE SÎNZIENE

de Constantin Munteanu

Cu piesa *Nimic despre sinziene*\* de Constantin Munteanu, Teatrul Dramatic din Brașov și-a inaugurat a doua sală de spectacole, numită, din lipsă de alte criterii, calendaristic, Studio '82. E amenajată chiar sub podul clădirii teatrului și are, de pe acum, o capacitate de 60 de locuri, acestea mai putînd încă să fie înmulțite, credem, fără să afecteze prea mult spațiul de joc. Poate că situarea sălii i-a condus pe regizorul Florin Fătulescu și pe scenografa Doina Antemir să imagineze spațiul de joc ca fiind un pod, în care mobile vechi și desprecieate stau în vecinătatea unor baloturi de nutreț și maldăre de fin. E podul unei case de țară, care, după stilul pretențios-burghez

\* „Teatrul“, nr. 1/1978.

**Data premierei: 23 februarie 1982.**  
**Regia : FLORIN FĂTULESCU.**  
**Scenografia : DOINA ANTEMIR.**  
**Distribuția : NINA ZĂINESCU, VICTORIA COCIAȘ-SERBAN (Virginia); RADU NEGOESCU, ANDREI RALEA (Costin).**

**Nina Zăinescu  
și  
Radu Negoescu,  
intr-o scenă  
de tensiune**



al mobilierului, trebuie să aparțină unei familii înstărite sau, poate, în curs de înăvuiere. E un decor prin care se încearcă — în limitele impuse și de recuzita teatrului — caracterizarea locatarului, nu atât în privința statutului social, cât, mai profund, a sorgintei sale, pe care autorul nu a avut-o în vedere; așa că, atunci când protagonista intră în scenă, în ținută ecvestră, îmbrăcată adică în pantaloni strinși pe picior, cu cizme și cu o scurtă pe talie, jucându-se cu o cravașă, nu ne mai surprinde; mai degrabă ne surprinde apariția protagonistului, când iese dintr-un sac de dormit, îmbrăcat într-un costum cum nu se poate mai banal. Începe, apoi, discuția, din care aflăm și statutul social al celor doi, dar și câte ceva din psihologia lor, ceea ce simt, adică, în intimă relație cu ceea ce reprezintă pe plan social. Ea este directoare la o fermă de vite; femeie singură, energică, autoritară, cu reușite în muncă, recunoscute oficial (e posesoarea unei medalii); el, un tânăr reporter, cu studii de fizician și cu veleități de scriitor, om liber din vocație, pentru care motiv face lungi excursii în țară, înarmat cu un magnetofon, pentru a cunoaște oamenii și locurile. Ea, la început trufașă, distantă, cu ideile unei tehnocrate, se descoperă, până la urmă, doritoare de a avea o familie și se lasă cucerită de pateticul tânăr, în care vede un posibil soț. El îi dezvăluie drama sa personală, suferința de a fi neînțeles, lupta sa pentru a arăta oamenilor adevărul despre condiția lor, înfrigerile și izbânzile sale etc. Dar legătura lor sufletească durează atât cât se descoperă unul pe celălalt; viața și specificul muncii fiecăruia, care le-a modelat adânc firile, îi leagă de locurile și rosturile lor. Ea nu se desprinde din celulă sa socială, pentru a pleca cu el; el nu poate rămâne, pentru că nu poate

renunța la ceea ce crede că este menirea sa.

Drama ar fi oștigat, poate, în tensiune și forță, devenind convingătoare, dacă autorul n-ar fi întors-o către unul dintre poli, anume, spre cel al tânărului, dintr-un nestăpinit sentiment de narcisism. Atitudinea narcisistă merge atât de departe încât personajului îi sînt atribuite amintiri din viața autorului însuși. Această încărcătură sufletească, ce-i drept, îi acordă oarecare substanță psihologică; în schimb, femeia este palid descrisă, iar unele dintre reacțiile ei sînt greu de crezut (de pildă, amenințarea că o să-l împuste la o „jignire“, în fond, nevinovată). Există destulă naivitate în privința motivației atitudinilor personajelor. Partea mai vie, mai sinceră, ar rămîne confesiunea tânărului, dacă n-ar fi presărată, și aceasta, cu niște cugetări, de un romantism desuet, despre rosturile literaturii.

Regizorul Florin Fătuțescu și actorii Nina Zăinescu și Radu Negoescu s-au străduit să dea fluentă și dinamism acestei construcții dramatice șubrede și cam statice și, de asemenea, forță și tensiune unor relații motivate neconcludent, căci nu e de ajuns ca personajele să se autonumească „felis tigris“ și „felis pardus“, pentru ca ele să și devină astfel. Așadar, actorii au șarjat; spectacolul place, dar elanul jocului, precar sprijinit pe semnificațiile, și ele precare, ale textului, i-a condus la exces, actrița frizînd, către final, melodramaticul, iar actorul făcînd exces de mișcare. Și, fie-ne iertat jocul de cuvinte, în artă, ca și în viață, de la exces la eșec nu e decît un pas.

**Constantin RADU-MARIA**



TEATRUL DE NORD  
DIN SATU MARE  
— secția română

## INTERESUL GENERAL

de Aurel Baranga

Data premierei : 26 ianuarie 1982.  
Regia : BOGDAN ULMU. Scenografia : OLIMPIA și BOGDAN ULMU.

Distribuția : LAURENȚIU LAZĂR (Toma Hrisanide) ; MARCEL MIREA (Plătică Vasile) ; LERIDA BUCHOLTZER (Tanțil) ; CRISTINA PARDANSCHI (Luca-Felicia Popescu-Hrisanide) ; RADU SAS (Sfințescu Jean) ; CORNEL FRIMU (Linte Gogu) ; CORNEL RĂILEANU (Ion Carapetrache) ; CAROL ERDÖS (Bocloacă Ion) ; AL. MIȚEA (Solicitantul, Participantul la înmormintare).

Recitită astăzi, *Interesul general* nu mai pare o farsă atât de „atroce” (citește și „feroce”), cum îi plăcea autorului să o caracterizeze, la data scrierii, în urmă cu zece ani. Nu pentru că obiectul satirei nu ar mai fi de actualitate, sau pentru că scrisul său ar fi într-atât de dependent de scurgerea timpului, încât un singur deceniu să fie suficient pentru a-l decolora și prăfui. Cred, mai degrabă, că obișnuindu-ne cu operele comediografilor din anii '70 — la fel de virulente, de incisive, de incendiare ca și aceea a lui Baranga — receptăm, astăzi, mai puțin uimiți, cu mai puțin entuziasm acest travaliu demolator de poncife, atât de important totuși, de necesar, într-o anumită epocă a dramaturgiei contemporane. Pieseile unor Mazilu, Everac, Băieșu, Tudor Popescu (și nu numai ale lor) au diversificat, între timp, aria și modalitățile satirice, într-o măsură nebanuită, altădată. Inventarul înfățișărilor ticăloșiei este mult mai detaliat în comedia contemporană și — după opinia mea — stigmatizarea racilelor se face astăzi cu o înverșunare pe

care scrisul lui Aurel Baranga — acest de netăgăduit predecesor — nu o cunoștea.

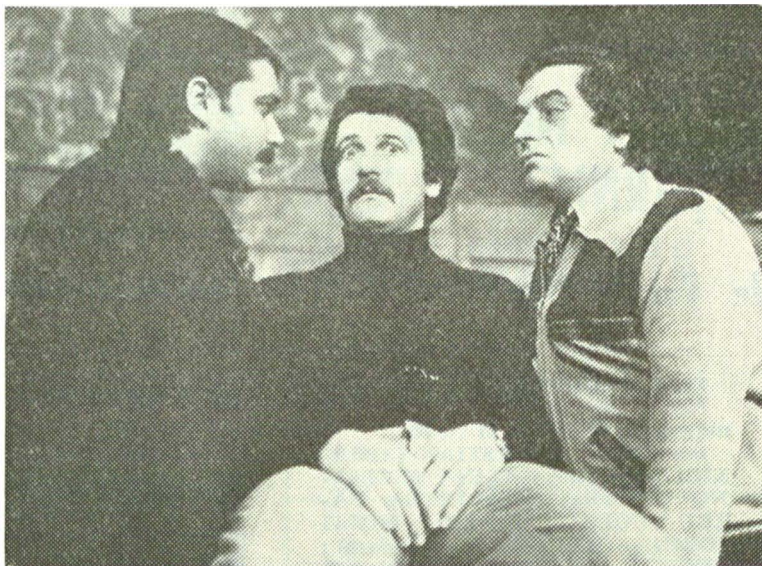
Iată, spre exemplu, *Interesul general*; deși, aici, autodezvoltarea răului este analizată pînă la ultimele consecințe (corolarul mîrșăviei cuplului Hrisanide-Carapetrache este crima), dramaturgul simțea nevoia — sau, poate, asculta de cine știe ce sugestii — să edulcoreze, într-o oarecare măsură, concluzia. Și atunci a încadrat întreaga poveste într-un chenar nevinovat (totul este, de fapt, doar o repetiție la televiziune), care aproape că anulează efectul moralizator, terapeutic. Mă întreb cîți dintre bunii autori de satire de astăzi ar mai proceda așa.

La Satu Mare, regizorul Bogdan Ulmu a simțit caducitatea acestei soluții; în consecință, în montarea sa, „cadrul” care salva aparențele nu mai există. Intriga își are începutul și sfîrșitul ei firesc, logic. Resurecția (de o secundă) a lui Bocloacă, din final, are o funcționalitate strict comică, fără nici o semnificație în planul parabolei. Probabil că este singurul fel în care poate fi evitat convenționalismul piesei; ceea ce justifică intruziunea în text.

Intriga fiind clară, iar construcția personajelor, fără echivoc (două caracteristici ușor recognoscibile ale scrisului lui Baranga), orice bună înscenare trebuie să țină în primul rînd seama de aceste date, și să le potențeze la maximum. Diferă doar mijloacele.

Bogdan Ulmu a ales cheia burlescă. Pornind de la un decor-hiperbolă (scenografia, Olimpia și Bogdan Ulmu): un uriaș birou, cu o mulțime de sertare și ușițe, prin care se foiesc continuu personajele, și care — chiar dacă de o execuție cam ternă — are avantajul de a crea nu numai o multitudine de spații de joc, dar și un interesant sistem de relații actor-obiect, regizorul și-a dorit spectacolul o cascadă de gaguri. Că această abundență de „poante” putea fi mai sever drămuțată, ar fi o primă obiecție, totuși minoră. „Preambulul” duce întotdeauna la somnolență; nu aceasta a fost, bănuiesc, intenția regiei. Mai derutantă pentru spectator mi se pare a fi plasaarea lor, cu tot dinadinsul, peste tot, cu și fără rost. În operele marilor maeștri, în teatru, ca și în film, gagul izvorăște dintr-o anumită stare de spirit, care-l favorizează apariția și îi condiționează accesul spre public. Poate că nici un alt tip de mișcare scenică nu trebuie atât de riguros motivată și corelată cu contextul, cum o cere gagul. Or, în montarea săt-

**Laurențiu Lazăr,  
Carol Erdős  
și  
Marcel Mirea**



măreană, arbitrariul apare destul de des. E păcat, mai ales pentru că o serie dintre invențiile comice ale lui Bogdan Ulmu sînt realmente de bună calitate (vezi mai ales scenele dintre Carapetrache și Hrisanide, în garsoniera lui Bocioacă), și meritau să fie decupate cu mai multă grijă, să fie puse în valoare, și nu pierdute într-un nolan de „bancuri” scenice fără importanță. Lipsa de măsură definește, din păcate, și acest spectacol.

Bogdan Ulmu a știut să-și aleagă o distribuție echilibrată, rolurile principale fiind asigurate de actori cu virtuți scenice evidente. Se detașează Laurențiu Lazăr (Hrisanide), singurul personaj cu adevărat „feroce” al montării sătmărene. Un actor cu vervă, improvizînd cu poftă și aderînd cu vădită plăcere la stilul regizoral, căruia îl adaugă — și el — mai mult sau mai puțin premeditat, partea sa de invenție. Cornel Frimu (Linte) și Marcel Mirea (Plătică) — cuplul nedespărțit de intriganți și, totodată, adulatori zeloși — sînt omniprezenți, cu prompti-

tudine și eficacitate. Al. Mitea (Solicitantul — personaj imaginat de regizor, o idee perfect armonizată cu spiritul textului) este un soi de nou Cetățean (ne)turmentat, dar la fel de nepoftit și de ignorat ca și ilustrul său antecesor. Am descoperit-o (mărturisesc, cu surprindere), într-un rol în care parodia subtil „femeia fatală” (Lucia-Felicia), pe Cristina Pardanschî, actriță ce părea destinată mai ales partiturilor interiorizate, dramatice. Sînt — cum s-ar spune — „ceea ce trebuie în rol”, dar fără să depășească această condiție, Cornel Răileanu (Carapetrache) și Carol Erdős (Bocioacă). Dacă rolul celui de-al doilea este mai ingrat (soarta, din totdeauna, a „pozitivului” în comedie !), pe primul l-aș fi vrut mai dezinvolt, mai puțin timorat de accentele cabotine ale eroului său. Și Radu Sas (Sfințescu), și Lerida Bucholtzer (Tanți) se înscriu în aceeași notă, de acomodare doar relativă la stilul montării.

**Dinu KIVU**

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

După premiera piesei O șansă pentru fiecare de Radu F. Alexandru (regia, Geirun Țino; scenografia, Gloria Iovan), Teatrul Bacovia pregătește spectacolele cu Casa cu țoape de Dumitru Dinulescu (regia, Dumitru Dinulescu; scenografia, Tudor Ghimeș) și Reparații capitale de

Pierre Chesnot (regia, I. G. Russu; scenografia, Mihai Tofan). La Studioul aceluiași teatru se repetă Ciuleandra, dramatizare după Liviu Rebreanu, și Sizwe Bansi a murit de Athol Fuggard. ● În Editura „Univers” a apărut un volum cu piesele lui Eschil Rugătoarele, Perșii,

Cei șapte contra Tebei și Prometeu înălțuit, toate în traducerea lui Alexandru Miran. Dacă adăugăm și Orestia, apărută în volum anul trecut, avem tipărită întreaga operă dramatică rămasă de la Eschil. Este rîndul teatrelor să-și spună cuvîntul, montîndu-i piesele. ●

TEATRUL „MIHAI EMINESCU”  
DIN BOTOȘANI

# ACEȘTI NEBUNI FĂȚARNICI

de Teodor Mazilu

**Data premierei : 24 martie 1982.**  
**Regia, scenografia și ilustrația muzicală : MIRCEA MARIN.**

**Distribuția : SEBASTIAN COMĂNICI (Iordache) ; ALINA SECUIANU (Camelia) ; MARINELA PĂTRU-BUGEAC (Silvia) ; MIHAI SORIN VASILESCU (Adam) ; GEORGE ȚOROPOC (Dobrișor) ; MIHAI PĂUNESCU, ION LIGI (Sublimul în caz de forță majoră) ; GEORGE MARIN (Bărbatul cu capu-n nori) ; FLORIN ZĂNCESCU (O lichea întirziată) ; OLIVIA PROCA (Femeia din rai).**

„Tragicomedie (...) semănând cu o moralitate medievală“, numea criticul Valentin Silvestru această piesă — observație aplicabilă, dealtfel, unei bune părți a dramaturgiei maziliene. Căci personajele, pe care autorul le așază sub lupa lucidității necruțătoare, cu greu ar putea fi clasificate conform tipologiei uzuale ; ele există, trăiesc sub zodia unei singure dimensiuni morale (mai exact, i sau amurale) lășitate, lichelism, perfidie, fătărnicie, pe care o întrupează în feluritele ipostaze posibile. Personajele lui Mazilu se află dincolo — sau dincoace — de cla-

sicele „dramatis personae“ ale teatrului tradițional ; sint, mai degrabă, cu un termen utilizat de critica structuralistă, actanți : nu trec de la o trăsătură de caracter la alta, nu evoluează, din punct de vedere psihologic pe parcursul acțiunii piesei, înrundindu-se — înrundire *sui generis*, desigur — cu eroii beckettieni sau ionescieni. Singura lor modalitate de evoluție este aceea a trecerii prin diferitele grade ale unei aceeași „stări“ etice ; ticălosul nu devine niciodată bun, sau drept, sau onest, el devine doar, sub ochii noștri, „mai“ ticălos... Marea artă de scriitor și moralist a lui Mazilu constă, cred, tocmai în această aptitudine de a întregi în permanență — adăugind mereu noi detalii, mereu alte și alte particule semnificative — portretul a ceea ce, în mod curent, este botezat „defect de caracter“. Traseul evenimential pe care îl parcurge vehiculul acestor „calități în negativ“ (personajul) poate fi mai mult sau mai puțin accentuat ; acțiunea pieselor (și a acestei piese) este cel mai adesea liniară, de circumstanță, subordonându-se necesităților de manifestare, în formă perceptibilă, a moravurilor incriminate.

Plecând, poate, de la o astfel de constatare, Mircea Marin a recurs, în montarea *Nebunilor fătărnici*, la o anumită „adaptare“ a textului, dispunând diferit unele segmente ale fabulei, dar reușind unul dintre cele mai autentice „maziliene“ spectacole văzute pînă acum. Regizorul a intuit perfect că orice supraîncărcare, prin mizanscenă, a intențiilor satirice ale scrierii nu ar fi fost decît tautologică și, deci, s-ar fi autoanihilat. Dimpotrivă, descompunind cu minuție și recompunind cu precizie mecanismul fiecărui personaj în parte, demersul regizoral dezvăluie întreaga profunzime a „studiilor de caz“ întreprinse de Mazilu. Protagonistii au aparențe normale și aspect obișnuit, intonații firești și gesturi cotidiene ; printre ei, Sublimul în caz de forță majoră și Bărbatul cu capu-n nori, purtînd ciudate cos-



**Moment  
din spectacol,  
cu  
George Marin,  
Alina Seculanu,  
Mihai Păunescu**

tume eteroclitice (cel de-al doilea pare să-l evoce, citeodată, pe Oedip, așa cum îl știm din reprezentări plastice, în celebra confruntare cu Sfînxul) și măști, sînt apariții neliniștitoare, stranii, sugerînd transgresarea piesei în zona filozofiei și a moralei. Admirabil este rezolvată întreaga secțiune ce se petrece în „rai” mobilele, obsedantele mobile maziliene, simbol tangibil al meschinăriei și lăcomiei agresive și „ajunse”, se ridică, suspendate de frînghii, deasupra scenei; privind spre pămînt, eroii „condamnați la eternitate” privesc, de fapt, în sus, amplasamentul convențional al paradisului; zeii pe care îi invocă iau forma scrinului „Louis Quinze” sau a bufetului Biedermeier. Acolo, printre ele, se află fericirea adevărată, acolo unde poți minți, fura, înșela și uri. Ceea ce, întorși pe pămînt, Iordache, Camelia, Silvia și Dobrișor vor continua să facă. Nu pentru multă vreme, însă. Finalul spectacolului (sensibil modificat față de cel al textului) este fără echivoc: toți „nebunii fătarnici” — inclusiv Sublimul și Bărbatul cu capu-n nori — se închid unul pe celălalt, sau intră singuri, în siriile transparente, asemănătoare carcaselor de sticlă ce protejează exponatele muzeale, care străjuiesc, de la început, spațiul de joc (scenografia aparține tot regizorului), așteptîndu-și, parcă, prada. Instalațiile de alarmă de deasupra lor îl fulgeră pe Dobrișor, activul subaltern al lui Iordache, pe cînd acesta încearcă să fugă, strîngînd la piept butelia de aragaz...

O excelentă trupă actoricească evoluează în acest veritabil spectacol-eveniment al teatrului botoșănean, meritul regizorului în omogenizarea ei fiind evident. Sebastian Cîmănici, izbutind unul dintre cele mai bune roluri ale sale, realizează un Iordache plin de sine, dar și veșnic temător că ar putea să „rateze” experiența fiorului metafizic. Marinela Pătru-Bugeac, o actriță foarte tină, dar deplin formată, stăpînind cu autoritate și dezinvoltură datele personajului, este o Silvie al cărei sentimentalism interesat și persuasiv depășește în nocivitate „demonismul” Cameliei, interpretată cu talent și inteligență de Alina Secuianu. Despre aceste două actrițe, cum se spune, „vom mai auzi”. Florin Zăncescu și Mihai Sorin Vasilescu dau viață, convingător, cuplului „incoruptibililor”, pe care ambiția practicării în competiție a virtuții îi transformă în deplorabile instrumente ale corupției. Corect, ușor crispat, pe alocuri, George Țoropoc (Dobrișor), Mihai Păunescu și George Marin interpretează cu expresivitate, sobrietate și umor reținut bizarele lor personaje.

Un spectacol riguros ca o demonstrație matematică, limpede și fin cizelat; un spectacol important.

**Alice GEORGESCU**

**TEATRUL DE STAT  
„VALEA JIULUI”  
DIN PETROȘANI**

## **ARCA BUNEI SPERANȚE**

**de I. D. Sîrbu**

**Data premierei: 24 noiembrie 1981.**

**Regia și scenografia: BOGDAN ULMU.**

**Distribuția: FLORIN PLAUR (Noe); ȘTEFANIA DONCA (Noah); MIHAI CLITA (Sem); FELIX ANTON RIZEA (Ham); ADRIAN ZAVLOSCHI (Jafet); MIRELA CIOABĂ (Ara); VALENTIN VLĂDĂREANU (Protos).**

„Nu se poate trăi fără speranță” este mesajul simplu și etern al acestei piese-parabolă, de la a cărei primă reprezentare se împlinesc doisprezece ani. Este vorba de arca legendarului Noe, cu care s-au făcut destule asimilări pînă acum? Da' de unde! „Sufletul omului este o arcă, plină de fiare”. Este vorba, așadar, de sufletul omului, unde se zbat și se înfruntă sentimente contradictorii, tendințe, instincte, tărîm etern dramatic și etern revelator pentru trecerea noastră prin ființă, fără de care n-am exista, și arta n-ar avea nici o semnificație vie. O „arcă”, deci, care nu-i deschide autorului poarta de speculații — și cîte s-ar fi putut face! —, ci îl îndeamnă la o construcție strînsă pe o parabolă, pe o poveste cu tîlc, simplă și pilduitoare ca o pagină din *Scriitori persane* de Montesquieu. Sem, Ham și Jafet, fiii lui Noe, concurează la cucerirea unui simbolic act de proprietate, încredințat femeii — Ara, și nici unul



dintre cei trei nu pare a avea un ascendent real asupra celorlalți. Sem e despotic, Ham, viclean, Jafet, răătăcit în alcool. Cind sorții se arată nefavorabili cu primii doi, ei nu pregetă să periclitizeze securitatea arcei, amenințându-se cu moartea, numai pentru a pune mîna pe act. În fața acestei rivalității fratricide, mama lor, Noah, moare, și trista dispută se dovedește fără obiect, întrucît actul e simbolic. Ara îl preferă pe Jafet, dar un glonte ucigaș îl atinge pe ales și piesa se termină într-un strigăt, într-un apel „oameni buni, salvați sufletele noastre!...”

Semnatar al regiei și al scenografiei, Bogdan Ulmu dă parabolei o transpunere scenică marcată prin elementele de contrast, bine tensionate, cel puțin în prima parte a montării. Desenul fiecărui personaj e rotund și corect, anunțînd o dezvoltare mai amplă, pe măsura diversificării acțiunii și a alternativelor de înfruntare. Florin Plaur și Ștefania Donca au, în esență, trăsăturile grave ale părinților, cu accente de înțeleaptă asprime la Noe, cu o blîndețe generoasă la Noah. Mihai Clita, Felix Anton Rizea și Adrian Zavloschi conturează din cîteva linii sigure dominantă fiecărui personaj felul de a fi autocratic, al lui Sem, disimularea lui Ham, abandonul lui Jafet. Ara este o apariție luminoasă și energică, Mirela Cioabă domină prin seninătatea privirii, prin gest, prin tonul clar și hotărît. Doar Protos iese din parabolă, aici și mai tîrziu, dată fiind înclinația interpretului Valentin Vlădăreanu spre genul revuistic. În cele ce urmează, tensiunea scade, trecerea fiecărui pretendent prin fața Arei nu mai dezvoltă ceva nou, partea expozițională pare să-și fi epuizat culorile, și scenele trec, dar nu decurg. Un moment emoționant se mai iveau la moartea mamei, și unul de tensiune adevărată, în final, cînd pistolul, pe care nu-l auzim, frînge într-un strigăt de desperare pe alesul Arei, alesul vieții și al continuității. Bogdan Ulmu a lucrat eficient și economic, a tras linii sigure de demarcație, dar s-a oprit înainte de a fi obținut ritmul și gradația, care i-ar fi oferit mai mult, dacă stăruia.

**Constantin PARASCHIVESCU**

**TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI”  
DIN IAȘI**

## **PREFERAM SĂ MOR DE RÎS**

de **Nelu Ionescu**

**Data premierei : 20 februarie 1982.**

**Regia : EUGEN TODORAN. Decorul : VASILE ROTARU.**

**Distribuția : CONSTANTIN POPA (Eu) ; SERGIU TUDOSE (Meta) ; VALERIU BOBU (Parlaglul) ; MONICA BORDEIANU (Fata prea tină-ră) ; DIONISIE VITCU (Nebunul) ; LIANA MĂRGINEANU (Femela speriată) ; PUIU VASILIU (Bătrînul) ; SILVIA POPA (Bătrîna) ; VIRGILIU COSTIN (Veteranul) ; TEOFIL VĂLCU (Personalitatea).**

O „comedie inumană însă foarte contemporană”, își caracterizează Nelu Ionescu propria-i piesă, iar formula este în același timp paradoxală și exactă. „Comedie”, *Preferam să mor de ris* este, într-adevăr, în cîteva situații și cîteva replici ; în rest, însă, accentul cade pe ceilalți termeni : piesa e tristă, dar de o tristețe umană și foarte, foarte contemporană. Tema nu este, din păcate, nouă ; cunoaștem destule piese, romane, filme, în care eroii sînt confrunțați cu boli teribile și cu spectrul sfîrșitului iminent. Temă greu de tratat, toamai fiindcă a fost tratată în fel și chip, de la melodramatismul *Damei cu camelii* pînă la dramatica simplitate a filmului realizat de Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*. Am ales două exemple-limită, dar gama modalităților de transpunere literară, teatrală și cinematografică a temei este mult mai largă și mai nuanțată. Nu „originalitate”, prin urmare, va trebui să căutăm în piesa lui Nelu Ionescu. Dramaturgul optează, dealtfel, pentru o soluție simplă și eficientă : reunește, în sala de așteptare a unei clinici de oncologie, un număr de nouă personaje, obligate, din cauză că doctorul e reținut la o ședință, să rămînă împreună timp de două ore. Avem de-a face cu un „truc” consacrat, ce funcționează ireproșabil pînă și în „filmele-catastrofă” americane, de unde nu lipsește niciodată grupul eteroclit de persoane puse în fața unor evenimente excepționale. Numai că, în *Preferam să mor de ris*, nu e vorba nici

de prăbușirea unei cabine de teleferic, nici de incendiul ce cuprinde un zgîrie-nori, nici de defectarea motorului unui avion supersonic; ci de un banal diagnostic, de care se leagă speranțele de viață ale fiecăruia dintre cei prezenți. Piesa are accente de impresionantă sinceritate. Comportarea celor mai multe dintre personaje este normală, omenească; nu se aluneacă nici în melodramă facilă, nici într-o viziune „tonică” de paradă. Dramaturgul are, așa cum au dovedit-o și textele sale anterioare, harul autenticității, știința de a surprinde și observa cotidianul, și de a-i da drept de existență teatrală. El confirmă și acum abilitatea-i de bun profesionist, la care se adaugă vibrația gravă și patetică pe care o investește în confruntarea dintre destinele eroilor săi.

Trebuie spus însă că nu toate elementele mecanismului funcționează ireproșabil. Ideea de a aduce pe scenă „dublul” protagonistului, de a-i pune față în față pe Eu și pe Meta este și cam prețioasă, și cam neconvingătoare; în fond, se introduce în chip forțat în text un... metadiscurs, a cărui funcționalitate e îndoielnică. În partea a doua a piesei, personajul Bătrîna recită un monolog foarte „artistic” scris, foarte poetic, dar care, în context, sună fals. În fine, nu toate personajele au aceeași credibilitate. Sînt scăderi care ne readuc în minte faimoasa observație, și astăzi perfect valabilă, făcută odinioară de Boileau: „ceea ce este adevărat poate, citeodată, să nu fie și verosimil”.

Spectacolul e realizat de aceeași echipă care a contribuit la marele succes de public al *Catincăi...* Scenograful Vasile Rotaru a compus un cadru neutru, rece, redus la două culori sau mai bine zis la două nuanțe ale aceleiași culori: albul indiferent al pereților și alb-verzuiul turbure al elementelor de mobilier. Regia lui Eugen Todoran a pus în evidență valențele poetice și grave ale textului, punctînd, prin efecte sonore și de lumină, momentele de tensiune. Mai toți interpreții contribuie la atingerea acestui nivel onorabil — și citeodată mai mult decît onorabil — al spectacolului. Unii dintre ei — Dionisie Vitcu, Teofil Vîlcu — sînt serviți și de un text mai generos, cu mai mare „priză” la public, text pe care își pun, la rîndu-le, amprenta personalității lor. Am impresia că regizorul a urmărit tocmai o nivelare a interpretării, întîind faptul că factura piesei permitea un spectacol de „numere” actoricești, memorabile, fiecare în parte, dar minînd unitatea ansamblului. Iar fiecare personaj e obligat să se situeze în raport cu o idee pe care, reluînd o replică din piesă, o putem rezuma astfel: dacă ni se întîmplă să trăim puțin, măcar să încercăm să nu trăim meschin.

**Alexandru CALINESCU**

**TEATRUL „ION VASILESCU”  
DIN GIURGIU**

## **CORIGENȚĂ LA DRAGOSTE**

**de Cristian Munteanu**

**Data premierii : 9 martie 1982.**

**Regia : CONSTANTIN DINI-SCHIOTU. Decorul : VASILE ROTARU. Costumele : RUXANDRA BÎRSAN.**

**Distribuția : DORU ANA (Sandu) ; ION NICIU (Iftode) ; ANCA LEDUNCA (Mama) ; IRINA BÎRLĂDEANU (Ilina) ; CĂTALINA BĂRCA (Lia) ; MIRCEA STOIAN (Marin) ; GEO DOBRE (Inginerul) ; IULIAN MARINESCU (Meșterul) ; AUREL TUNSOIU (Un muncitor) ; DUMITRU FEDOREAC (Alt muncitor) ; MARELA JUGĂNARU (Femeia).**

Noua etapă deschisă în existența Teatrului „Ion Vasilescu”, de constituirea sa ca instituție profesionistă de spectacole a județului Giurgiu, a fost inaugurată, după cum era și firesc, cu o piesă originală contemporană: *Corigența la dragoste* de Cristian Munteanu, piesă a cărei premieră absolută a avut loc, sub titlul *Veghea*, la Bîrlad, în stagiunea trecută. Prefațînd evenimentul, directorul teatrului, regizorul Radu Boroianu, a explicat că alegerea acestei lucrări, pentru debutul giurgiuvean al scenei pe care o conduce, se datorează adevărului ei tematic la realitatea cotidiană a orașului: în Giurgiu se construiește, azi, mult, iar textul este inspirat tocmai din viața muncitorilor constructori. Cu observația că, din acest punct de vedere, el ar putea „răspunde” actualității din oricare alt oraș al țării, nu vom insista asupra piesei, analizată într-un număr anterior al revistei\*, calitățile și defectele ei rămînd aceleași.

Surprinzător este faptul că remarcă de mai sus se aplică — practic, în întregime — și spectacolului. Căci, deși realizatorii montării bîrlădene s-au prezentat, și aici, în aceeași formație (regia: Constantin Dinischiotu, decorul: Vasile Rotaru;

*\* Teatrul, nr. 7—8/1981.*

costumele : Ruxandra Birsan), ar fi fost de dorit ca adagiul „alte măști, aceeași piesă” să nu funcționeze, cel puțin în cazul acesta, al unui spectacol inaugural. Desigur, numărul regizorilor preocupăți până la obsesie de o anume operă dramatică nu e mic ; de obicei, însă, mizanscenele succesive aduc, dacă nu îmbunătățiri, oricum modificări — esențiale, adesea — concepției prime, spectacolele „trase la xerox” neaducând nimănui nici un folos (estetic). Or, Constantin Dinischiotu a produs, la Giurgiu, o montare identică, până la detaliu, cu cea de la Birlad, deși dispunea de o echipă de interpreți mult diferită, de o echipă alcătuită din numeroși și talentați tineri, dornici să pună în practică tot ce au învățat în institutul de curînd absolvit. Tocmai de aceea, spre a evita riscul unei relatări asupra spectacolului, aidoma celei din cronică amintită, ne vom opri doar la comentarea realizărilor actricești.

În rolul Sandu (întreprinderea tinereții acuzatoare a meșterului Sandu Iftode), Doru Ana vâdește forță și precizie în relevarea nuanțelor de comportament, dicțiune clară și o dezinvoltă mișcare scenică, refăcînd, astfel, echilibrul dramatic (compromis, la Birlad) cu antagonistul său. Pe acesta din urmă îl întruchipează, cu unele ezitări în prima parte a reprezentației, dar cu (re)găsirea, ulterior, a tonului just, Ion Niciu, un Iftode mai puțin „masiv”, dar credibil frământat de posibilul eșec al vieții sale. Cătălina Bărca (Lia) are sensibilitate și un umor discret, care face — paradoxal, poate — mai verosimil personajul său. Cu vibrație lirică, dar și cu prea apăsător „dramatism”, Anca Ledunca (de la Teatrul Național din Craiova) dă viață scenică Mamei. În rolul Ilincăi, fragila și nefericită soră a lui Iftode, Irina Birlădeanu realizează o compoziție corectă, dar emisiunea vocală prea scăzută (și, ce-i drept, acustica de-



Scenă din spectacol, cu Irina Birlădeanu, Ion Niciu și Anca Ledunca

fectuoasă a sălii) o dezavantajează adesea. În apariții episodice, Mircea Stoian (Marin, un „băiat bun, dar cu lipsuri”) și Geo Dobre (Inginerul) creionează cu precizie portretele încredințate, reușind (lucru deloc lipsit de importanță) să sugereze personalități mai complexe decît lasă textul să se întrevadă. Restul distribuției evoluează în limitele corectitudinii și profesionalismului; nu mai mult.

Alice GEORGESCU

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

● *Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad are în pregătire spectacolul Europa, aport, viu sau mort! de Paul Cornel Chitic, în regia tînărului Matei Varodi, decorul — Mircea Tofan, costumele — Adriana Raicu Petre.* ● *Teatrul birlădean a mai prezentat spectacolul Cîntec de om bătrîn de Valentin Munteanu, spectacol care omagiază răscoalele țărânești din 1907.* ● *Cu prilejul manifestării clujene*

*„Antologia spectacolelor cu piese românești contemporane”, în holul Casei de cultură a studenților a fost organizată o expoziție a cărții de teatru. Bogată, variată, expoziția a arătat că în ultima vreme se publică tot mai multe volume ale dramaturgilor români contemporani, ca și volume de critică, teorie și istorie teatrală. Ne-am bucurat să regăsim, în două vitrine cu-prinzătoare, revista „Tea-*

*trul”, deschisă la paginile cu piesele publicate de-a lungul anilor.* ● *Două apariții editoriale care nu au fost cuprinse în această expoziție, pentru că... nu intraseră în librării : Teatrul obiectelor de Paul Cornel Chitic și Privitor ca la teatru, vol. III, de Ion Cocora.* ● *La Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu a avut loc premiera piesei Joc dublu de Robert Thomas, în regia lui Constantin Dinischiotu.* ●



TEATRUL „BULANDRA“

## ■ TARTUFFE

de Molière

## ■ CABALA BIGOȚILOR

de Mihail Bulgakov

Data premierel : 25—26 februarie  
1982.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU.  
Decorul : DAN JITIANU. Co-  
stumele : DANIELA CODARCEA.  
Coregrafia : MIHAELA GAGIU.

„Cabala bigoților împotriva piesei *Tartuffe*“, sau înscenarea materialului dramatic al scriitorului obsedat de *Viața domnului de Molière*, așa s-ar cuveni, cred, intitulată reprezentația Teatrului „Bulandra“, diptic scenic în două seri consecutive, cuprinzând *Tartuffe* de Jean-Baptiste Poquelin de Molière, capodoperă creată în 1664 și interzisă în 1667,

și *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov, („una dintre cele mai mari piese ale secolului“ \*), lansată pe scena M.H.A.T. în 1936 și scoasă de pe afiș după șapte spectacole.

Inițiativa culturală a teatrului reunește într-o singură montare, indivizibilă stilistic, piesa lui Bulgakov, rod al minuțioasei sale documentări asupra vieții creatorului Comediei Franceze, și *Tartuffe*, capul de acuzare din dosarul Molière, continuând familiarizarea publicului nostru cu opera marelui scriitor rus, aureolat de o glorie postumă. „Momentul Bulgakov“ pe scenele noastre (însoțit de pertinente exegeze literare, cărora li se adaugă, acum, și admirabilul caiet-program al spectacolului, cu micromonografiile celor doi scriitori — redactor, Tudor Steriade, prezentarea grafică, Klara Tamas Blaier) capătă o nouă expresie, substanțială, se extinde, oferind publicului noi teritorii de cunoaștere, într-o zonă de o veșnică actualitate : raporturile Artistului cu Lumea și cu Autoritatea. După o perioadă, cam prelungită, de incertitudini stilistice și tatonări repertoriale, Teatrul „Bulandra“ revine azi triumfător în centrul atenției. Afișul ambițios (originalelor, adăugându-li-se nu mai puțin valoroasele traduceri — transpunerea, în cadențată și strălucitoare proză, a versului molieresc, de către Romu-

\* Leonida Teodorescu, „Dramaturgia lui Mihail Bulgakov“, „Teatrul“ nr. 10/1981.

„Un joc la frontiera dintre artificial și natural, dintre mimesis și realitate...“





## TARTUFFE

**Versiunea scenică în proză : ROMULUS VULPESCU.**

**Distribuția : TAMARA BUCIU-CEANU-BOTEZ (Doamna Pernelle); VALENTIN URITESCU (Orgon); VIOLETA ANDREI (Elmira); RĂZVAN TEODORESCU (Damis); MARIANA BURUIANĂ (Mariana); GELU COLCEAG (Valer); ADRIAN GEORGESCU (Cléant); OCTAVIAN COTESCU (Tartuffe); LUMINIȚA GHEORGHIU (Dorina); AUREL CIORANU (Domnul Loyal); ION LEMNARU (Laurent, un polițai).**

Ius Vulpescu, și tălmăcirea românească a replicii bulgăroviene de către Leonida Teodorescu) e semnat de o inspirată baghetă regizorală și alătură unor mari și reputați actori un grup de tineri talentați, integrându-i în spiritul Teatrului „Bulandra”.

...Prin voința Regelui-Soare, care are o nețărmurită grijă de toți supușii săi, Impostorul este demascat. Trîmbițele sună, draperiile se înalță, descoperind oglinzile și candelabrele, fastul orgolios al Curții. Strivit parcă de clanul dezleznăuit al lui Orgon, domnul Tartuffe rămîne nemișcat, efigie a pedepsei binemeritate. Acesta este cunoscutul final din *Tartuffe*, reprezentînd „versiunea aprobată”. Final jucat cu grație ipocrită și disimulat avînt comic de trupa Comedianților lui Monsieur, de la Palais Royal — așa cum ne sugerează cu maliție interpretii pe de scena Studio de la Grădina Icoanei. Apoi, comedianții se înșiră la rampă, cu spatele la public, înclinîndu-se cu umilință și studiată venerație în fața balconului-baldachin — loc sacru unde se află, firește, suveranul cel iubitor de teatru. Peste cuvintele lingușitoare ale lui Jean Baptiste, ce susură mulțumiri Augusteii Prezențe, răsună tăios verdictul : interzicerea spectacolului *Tartuffe* ! Un mărinimos adagiu îi permite lui Molière reprezentarea comediilor sale vesele, ca trupa să nu-i moară de foame... Octavian Cotescu, interpretul lui Tartuffe și creatorul rolului Molière, arată publicului un chip marcat de suferință, trăsături descompuse de o jucată stupefacție : „De ce, Majestate ? De ce ?” Acesta este finalul primei părți, *Tartuffe* — scenă care ne trimite direct la *Cabala bigoților*.

Partea a doua a montării reia, într-un racord cinematografic, același moment al prosternării comedianților în fața Ludovicului-Soare. Actorii năvălesc în scenă,

își aplaudă Suveranul, care, la rîndul său, i-a aplaudat, și directorul trupei de la Palais Royal, „comediant regal, tapișier și valet de cameră”, improvizează o odă, răsplătită mărinimos cu o pungă de galbeni.

Întîlnirile dintre Molière și Rege, puține, dar decisive, totdeauna tensionate de o fascinantă atracție-repulsie, sînt „rimele”, punctele fierbinți ale acestui spectacol, care ne propune, prin sensibilitatea adesea ultragiată a lui Bulgakov, filtrată azi de distanțarea teatrală a regizorului Alexandru Tocilescu, un eseu pe tema creatorului confruntat cu circumstanțele epocii ; un eseu care ne demonstrează perenitatea operei geniale și a spiritului cutezător, în pofida accidentelor biografice și a avatarurilor din mica istorie, care, raportată la istorie, se uită.

Teatrul, actul sau „delictul creației” (Leonida Teodorescu), constituie tema fundamentală a montării. Un joc complex, desfășurat pe mai multe niveluri, ne plasează în miezul problemei : arta și condiția omului de artă, raportate la mizeriile și splendoarea unei existențe. Artistul nu este cruțat, vicisitudinile vieții sale sînt etalate, compromisurile — dezvăluite, caracterul — demitizat : *Cabala bigoților*. Dar iată și genialitatea creației sale, îndrăzneala spiritului, forța cuvîntului de a modela și zgudui conștiințele, subminînd dogmele unei puteri anacronice : *Tartuffe*. De aici, densitatea montării, guvernată deopotrivă de plăcere ludică și spirit polemic, de joc și idee, într-un

## CABALA BIGOȚILOR

**Versiunea românească : LEONIDA TEODORESCU.**

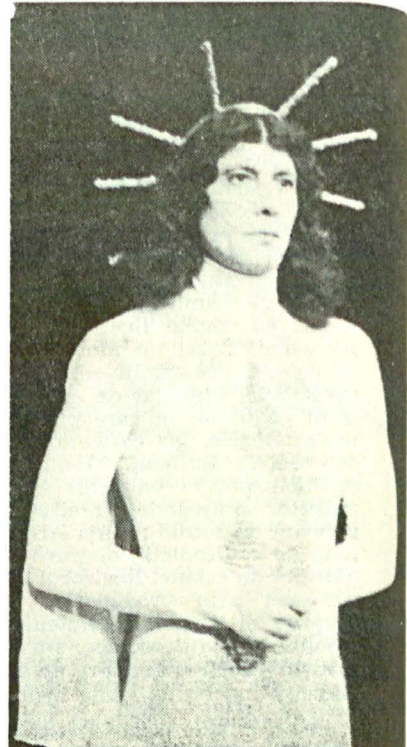
**Distribuția : OCTAVIAN COTESCU (Molière); VIOLETA ANDREI (Madeleine Béjart); MARIANA BURUIANĂ (Armande Béjart); LUMINIȚA GHEORGHIU (Marlette Rlevale); VALENTIN URITESCU (de La Grange); GELU COLCEAG (Zacharie Molron); ADRIAN GEORGESCU (du Croisy); MIHAI MEREUȚĂ (Bouton); FLORIAN PITTIS, AUREL CIORANU (Ludovic cel Mare); CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Marchizul d'Orsigny); MARCEL IUREȘ (Arhiepiscopul Charron); RĂZVAN IONESCU (Marchizul de Lessaque); PETRE LUPU (Cizmarul cel drept); MIRCEA GOGAN (Șarlatanul cu clavecinul); ILEANA MINDRILĂ (Renée, Necunoscuta cu mască); OVIDIU SCHUMACHER (Părintele Bartolomeu, Fratele Putere); ION COCIERU (Fratele Credință).**

echilibrat balans. Intreaga distribuție imbracă haina unor personaje care joacă alte personaje, într-un dialog ce poate reverbera la nesfârșit... Identitățile se pulverizează, pentru a se recompune, configurând categorii, detaliile de „epocă” au o subtilă nuanță parodică, comportamentul personajelor e stilizat, dar emoțiile sînt a-dinci, trăirile — violente, înfîmplările — grave. Joc, joc neconținut: savurăm miracolul nașterii Comediei (Franceze!!!); nasul și masca lui Sganarel, clisturul și latineasca stîlcită a doctorilor, scufia lui Argan ne trimit la vremea acelor comedianți cu nume ilustre, înscrise azi în panteonul Casei lui Molière; jocul trupei se reflectă, ciocnindu-se, în jocul Curtii, ceremonial înghețat de etichetă, alt spectacol continuu, în care primul actor este însuși Regele, iar caricatura sa, cîzmarul cel drept, Bufonul. Îndărăitul formelor strălucitoare, al baletelor grațioase și al măștilor se ascunde o realitate, dureroasă, neferită de sordid: viața Artistului, măcinată de contradicții, distrusă de „pigmei”, hăituită de cabale. Regizorul Al. Tocilescu, cunoscut prin prodigioasa, debordantă-fantezie și prin capacitatea de-a realiza insolite asociații scenice, s-a supus acum, într-un remarcabil efort de fidelitate, lui Bulgakov și viziunii sale lucide.

Contrastante, cele două părți ale reprezentației comunică printr-un fluid subteran, realizînd o tulburătoare acoladă peste timp. Unitatea formală este dată de decor, același. Scena-pinten de la Studio, înconjurată din trei părți de spectatori (și chiar de jur-împrejur, în scena reprezentării *Bolnavului închipuit*, unde „publicul” de la Palais Royal participă activ la comedia, transformată brusc într-o dramă, pe care nu o înțelege), dotată cu nenumărate elemente fixe, conține și cîteva semnificative modificări, de la partea întii la a doua. (Decor, arhitect Dan Jitianu.) Decor de o extremă simplitate, implicit, de maxim rafinament, bogat în repere ce ne trimit la prețiozitatea epocii, la stilul palatelor pictate în *trompe l'oeil*, cu sumptuoase candelabre și oglinzi, și la convenția teatrală, în formula ei limită: teatrul lui Molière, fie el la Petit Bourbon, la Vaux sau la Royal, e simbolizat prin cutiile (truse de machiaj) ce formează rama scenei! Sugestiile spirituale ale decorului sînt preluate și accentuate de costume (Daniela Codarcea), care au un rol determinant în picturalitatea montării; și ele impun convenția, „citează” tradiția, „comentează” personajele (cu excepții, e adevărat), și dinamizează scena prin exploziile coloristice și fantezia materialelor, ce se combină în neașteptate linii și forme.

**CABALA BIGOȚILOR** se joacă într-o tonalitate surdă, înăbușită; reprezentația e tratată în clar-obscur și conține puternice elemente de contrast. Se înfiripă, încet, cu tristețea unei evocări dureroase, o lume ciudată, fantasmagorică, pestriță și mai ales misterioasă. O lume în care mișună curteni înzorțonați și mușchetari ca în Dumas-père, bufoni stranii ca în romanele lui Hugo, călugări iezuiți, cu chip contorsionat, ca în tablourile lui Zurbarán, și comedianții, cei din afara legii, omagiați cînd amuză, dar interziși înmormintărilor creștinești. În lumea culiselor, unde se consumă mari patimi, suflă vîntul retoricii, dar mai cu seamă se aude șuierul melodramei; în acest stil se înfruntă cinstitul La Grange (Valentin Uritescu) cu Armande Béjart, „la fameuse comédienne” (Mariana Buruiană); și, la fel; se ceartă Molière cu îmbătrînită Madeleine Béjart (Violeta Andrei).

Punctul fix al acestei lumi este tronul. Aici stă țeapăn, frumos și inaccesibil, tînărul Ludovic (interpretat cu o remarcabilă expresivitate de Florian Pittiș, care izbutește să sublimeze, în persoana monarhului, principiul monarhiei absolute de drept divin). Alteori, pe tron stă Bufonul (Petre Lupu), sau chiar Bouton (Mihai Mereuță), servitorul lui Molière, un adevărat Sancho Panza al rătăcitorului Cavalier al practicabilelor. Nu e important cine ocupă scaunul Puterii, ci faptul că el există și stabilește regula jocului, strîvindu-l în cele din urmă pe Artist. Tiranul devine obsesia funestă a Scriitorului, dominîndu-i existența și preocupările. Scena morții lui Molière este apogeul, jalnic și glorios totodată, al unei vieți hrănite din patima creației, dar secătuite de frică. Octavian Cotescu întruhidează cu o extraordinară forță scenică acest sentiment obscur, insidios, paralizant, care-l covîrșește pe Molière, distrugîndu-l definitiv în seara de 17 februarie 1673, la cel de-al patrulea spectacol cu *Bolnavul închipuit*. Eroul lui Bulgakov ni se confesează fără menajamente, recunoscîndu-și inutila slugărnicie față de cel căruia, toată viața, „i-a lins pîntenii”. Cotescu urcă febril scările tronului, menționînd că „protestează”, solicițînd dreptul „la protest”. Un protest ce sună nițel caraghios, cam penibil, în violent contrast cu opera (*Tartuffe*). Incendiară capodoperă! Cu cîtă finețe și ce pătrunzător ne dezvăluie actorul limitele alcătuirii omeniești a Geniului! Acest Molière, încarnat de Octavian Cotescu, comedian bătrîior, cu un costum roșu, de saltimbanc, care nu poate ascunde ravagiile timpului asupra trupului, sau cu veșminte de curtean care nu i se potrivesc, purtate fiind cu stînghereală, acest Molière arțăgos, dar fermecător, curajos și laș, nefericit și impunător, își trăiește cu simplitate condiția de muritor, traver-



**În ipostaza actorului, jucînd „Bolnavul închipuit”, și în aceea a dramaturgului, Mollère (Octavian Cotescu) așteaptă mereu verdictul Regelui-Soare (Florian Pittig)**

sînd toate avatarurile ei. „Vicleanul și fascinantul gal” ne este înfățișat fără teamă de derizoriu (obiecția fundamentală a lui K. S. Stanislavski !), așa cum l-a descris Bulgakov în fragmentul dramatic și în densele pagini de proză. În această simplitate a interpretării, în transparența jocului, care refuză cu austeritate efectele, descoperim secretul nobleții personajului.

În fața noastră, Molière își dă duhul. Reprezentația *Bolnavului închipuit* se întrerupe. Spectatorii de la Palais Royal, înfierbîntați, își reclamă banii. Actorii, înnebuniți, alungă publicul, cel din scenă și pe noi. Sala se golește.

Opera, însă, a rămas. Ea a fost interzisă, e corp delict, subiect de anatemă, motiv de excomunicare. Titlul ei e rostit doar în șoaptă. Un călugăr iezuit face ocolul sălii, întrebîndu-ne muștrător : ați văzut *Tartuffe* ?

**FORMAT** la „școala de la Port-Royal”, cum a denumit, atît de spiritual, un critic Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Alexandru Tocilescu ne prezintă un *Tartuffe* strălucitor, tăios, virulent, un spectacol ardent și polemic, care justifică întru totul furia iezuiților de ieri, a celor din Confreria Sfintei Scripturi, ca și a

celor contemporani cu Bulgakov. Neatîns de ceea ce Brecht numea „efectul de intimidare produs de opera clasică”, efect rezultat „dintr-o concepție falsă, superficială, despre clasicismul unei opere”, Tocilescu eliberează personajele de prejudecata regulilor unei lecturi tradiționale, declanșîndu-le cu frenezie stările interioare. Regăsim cu bucurie viața operei, adevărul personajelor, care redevin convingătoare, autentice. Ele apar în pas de dans, și încep jocul pe un gazon verde, luminos, sclipitor. Un teren care anunță convenția teatrală și impune iluzia, norme estetice pe care aceleași personaje se grăbesc să le desfidă, prin forța trăirilor realiste. Acest joc, la frontiera dintre artificial și natural, dintre *mimesis* și realitate, dintre teatru și viață, dintre adevăr psihologic și distanțare ironică, dă o dimensiune superioară montării, statormicîndu-i valoarea.

Se rîde din plin la acest *Tartuffe*. Comicul molieresc este exploatat cu o inventivitate ce se sprijină, solid, pe solul textului. Dacă secolul XIX a șters, cu înecet, risul la comediile „primului farceur al Franței”, și multă vreme s-a încetăținit tradiția unei interpretări grave, redescoperirea inepuizabilei forțe a comicului molieresc este uneori o sarcină difi-





### „Redescoperirea inepuizabililor forțe a comicului molliresc...”

cilă, ce trebuie să învingă șabloanele bastonadelor și bufoneriilor de gradul I. Există bastonade și bufonerii și în acest spectacol, adesea pe deplin justificate de text, dar risul e declanșat în primul rind de replică, de contrastele dintre aparențe și esență, de situații.

Prima parte a piesei, cea care pregătește apariția Impostorului, se desfășoară într-un ritm năucitor, cu o vervă amețitoare, ce devine, pe nesimțite, stil de joc. Ramele demonstrației comice închid percutante observații asupra caracterelor; La Bruyère pare să fi fost conspectat de către comedianți. Din câteva trăsături, rapid, se desenează o galerie de portrete pregnante, în care recunoaștem tipuri mollierești și trăsături etern-umane. Iată-le: Madame Pernelle (Tamara Buciuceanu-Botez), bigotă falnică, cu aere de Jourdain în fuste, aspirind și la statutul „prețioaselor”; Cleant (Adrian Georgescu), „omul de bine”, eternul confident, gâgăuț și ineficient; tinerii, Mariana și Valer (Mariana Buruiană și Gelu Colceag), prototipuri ale cuplului de amorozi, cu falsele lor mărturisiri și manierele de rigoare, de sub care izbucnesc, în jerbă, mici sentimente necontrafăcute; Damis (Răzvan Ionescu), fiu turbulent, apăsător de autoritatea paternă, pe care o contestă, duelind cu invizibile umbre: Dorina (rol care-i prilejuiește Luminiței Gheorghiu o veritabilă creație), subreta deșteaptă foc, care le învîrte pe toate, o carteziană „avant la lettre”; cu o prezență scenică magnetică, actrița realizează adevărate arii de vir-

tuozitate: scena cu Orgon despre „bietul” Tartuffe, sau lecția dată amoretzilor, de la catedră, la o nouă „școală a îndrăgostiților”; Elmira (Violeta Andrei), femeia inteligentă, cu spirit și tot atât bun-simț, care însă nu regretă prilejul de a-și etala farmecele, și chiar de a juca o partidă periculoasă, ce-i mai poate înviora existența placid burgheză; Orgon (Valentin Uritescu), imagine dilatată comică a unui *pater familias* molliresc, un Orgon sătul până peste cap de membrii familiei sale turbulente și dorind, mai presus de orice, „să-i scoată din pepeni”. Pasiunea sa devastatoare pentru „bietul om Tartuffe” mărturisește — dincolo de aspirația către conformism (vina Frondei din tinerețe trebuie compensată prin supralicitare) — un impuls obscur de vindictă asupra familiei, de sfidare a pretențiilor ei, dezmoștenind-o *in corpore*, în favoarea celui detestat de întregul clan. Comicul lui Uritescu e patetic, compoziția sa — originală.

Registrul spectacolului se modifică simțitor în partea a doua. Veselia se stinge, tonul glumeț dispare, jocul Impostorului devine din ce în ce mai amenințător, mai primejdios, catastrofa e iminentă. Tartuffe și-a lepădat masca. Comedia a devenit atroce. Domnul Loyal (Aurel Cioranu), cu o impecabilă și cuceritoare expresie de bunăvoință politicoasă și autoritate elegantă, alungă familia din casa și drepturile ei. Strigătul lui Orgon e revelatoriu și sfîșie dureros atmosfera: „Omul e o fiară ticăloasă!” Finalul îl cunoaștem.



Marea creație îi aparține lui Coteșcu. Ipocritul e jucat într-o expresie netă, sintetizatoare, cu câteva impresionante accente ce definesc categoric personajul. În compoziția acestui Tartuffe, în trăsăturile, gesturile și atitudinile lui, găsim decantate câteva experiențe literare și, implicit, istorice. Octavian Coteșcu a amalgamat aici procedeele teatrului mazilian, de dezvăluire a sincerității în ticăloșie, îl recunoaștem și pe Edek din *Tango*, cu agresivitatea lui grosolană și sinistă, întrezărim și umbra „incendiatorului” lui Biedermann, toate aceste sugestii contopindu-se într-un personaj memorabil. Un Tartuffe veșnic la pîndă, în gardă, un Tartuffe greu de demascat, chiar pus în fața evidenței; despuat de sutană, în îmbrăcăminte sumară, dar atât de sugestivă, a atleților de bîlci, el e cel care stăpînește situația, semnificînd triumful lipsei de scrupule.

Firește, o asemenea ambițioasă antrepriză nu e scutită de neîmpliniri, de momente nerealizate, de contradicții: roluri soluționate în chip neadecvat sau în mod rutinier (Marcel Iureș — Charron sau Mihai Mereuță — Bouton); excese în dezvoltarea gagurilor, pierderi de ritm, rezolvări false (scena Cabalei). Dar toate detaliile supărătoare pe moment se estompează în raport cu întregul. Opera teatrală Molière-Bulgakov rămîne un moment de virf al stagiunii.

Mira IOSIF

## TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

# CUM VĂ PLACE

## de Shakespeare

Că simpla prezentă a unei piese de Shakespeare pe o scenă românească este, în sine, un eveniment, e foarte adevărat; dar că, adesea, un astfel de eveniment cultural nu reușește să fie, în același timp, și un eveniment teatral, e la fel de adevărat. Spectacolul ieșean *Cum vă place* confirmă ambele adevăruri. Nu este locul — și ar fi, de altfel, o mult prea temerară încercare — a încerca să descifrăm aici, în spațiul tipografic de care dispune cronicarul, semnificațiile simbolice ale acestei fermecătoare piese; exegeza shakespeariană, mai veche și mai recentă, a făcut-o, și a fă-

cut-o în chip strălucit. Unora, piesa li s-a părut limpede, grațioasă, tonifiantă; altora, dimpotrivă — tulbure, echivocă, fals optimistă; unii au reținut cu deosebire tema dragostei, a cuplului, cuplu ce pare a se multiplica, de parcă s-ar răsfrînge în niște oglinzi deformante, într-un lung șir de ipostaze; alții au fost impresionați mai ales de figura enigmatică a lui Jacques Melancolicul, acel „trouble-fête”, condamnat la luciditate și inadaptare. Problema e de a vedea care a fost opțiunea regiei, modul în care ea a apreciat că piesa — dincolo de frumusețea intrinsecă a textului, prezentat, acum, în versiunea fluidă, sensibilă, poetică a lui Alexandru Sincu — vorbește spectatorului de astăzi. Or, Nicoleta Toia (ale cărei opinii le aflăm în programul de sală, opinii pe care nu le putem ignora, căci ele sint asemenea „prefeței” prin care un scriitor simte nevoia să-și motiveze și să-și explice cartea) consideră, mai întii, că „partitura” lui Jacques Melancolicul e mai curînd banală, convențională. Mă rog, Jacques nu e Hamlet, zice mai departe regizoarea: bineînțeles, dar asta nu justifică împingerea personajului, în spectacol, într-un plan cu totul secundar, de unde discursul lui se aude anemic, neconvingător. În al doilea rînd, regizoarea declară tranșant: „Cine spune că *As you like it*? este o naivă comedioară bucolică din perioada de tinerețe a lui Shakespeare? Eroare!” — și continuă: „*Cum vă place* este mai curînd o parabolă filosofică traducînd în infinite nuanțe și profunzimi spirituale și psihologice ecuația absolutului din dramele istorice (antinomia tiranie-libertate) și mai ales din sonete... Intensitatea trăirii compensînd limitele duratei. Perenitatea iubirii suplinind caducitatea vieții”. Toate bune, numai că, pe scenă, *Cum vă place* apare tocmai ca o... comedie bucolică, în care celelalte sensuri au fost estompate. N-am regăsit mai nimic nici din „parabola filosofică”, nici din „ecuația absolutului”, nici din „antinomia tiranie-libertate”. Mai mult: personajul (episodic) Jacques du Bois, fiul mijlociu al lui sir Roland, este suprimat, ceea ce duce, firește, la eludarea apariției lui (convenționale, e drept) din final, cînd povestește cum uzurpatorul Frederick, pornit cu gînduri dușmănoase, renunță în ultimul moment la planurile sale, își repune în drepturi fratele și se călugărește. Așa se face că, în viziunea scenică a Nicoletei Toia, nimic nu mai vine să abată de la cursul ei viața paradisiacă a comunității din pădurea Ardenilor. Totul se reduce la facerea, desfacerea și refacerea legăturilor amoroase; o joacă grațioasă, agreabilă, și atât.

Astfel conceput (oarecum împotriva, ori cît de paradoxal ar părea, propriilor idei

## VELÁZQUEZ

de Antonio Buero Vallejo

Data premierei : 4 februarie 1982.  
Regia : NICOLETA TOIA. Deco-  
ruri : CONSTANTIN RUSSU. Co-  
stume : MARIETA PAMFIL. Muzi-  
ca : VIRGIL POPESCU. Traduce-  
rea : ALEXANDRU SINCUL.

Distribuția : VIRGIL RAICIU  
(Ducele surghiunit) ; VALERIU  
BURLACU (Ducele Frederick) ; VA-  
LENTIN IONESCU (Le Beau) ; VIR-  
GILIU COSTIN (Amlens) ; SERGIU  
TUDOSE (Jacques Melancolcul) ;  
CONSTANTIN AVĂDANEI (Oliver) ;  
MIRCEA DASCALIUC (Orlando) ;  
MUGUR VINTILĂ (Charles, luptă-  
tor) ; PUIU VASILIU (Adam, ser-  
vitor) ; PETRU CIUBOTARU (To-  
cică, bufon) ; EMIL COȘERU (Sil-  
vius) ; ADRIAN TUCA (Corin) ;  
GELU ZAHARIA (William) ; DAN  
ACIOBĂNȚEI (Primul lord) ; VA-  
LERIU BOBU (Al doilea lord) ;  
MIHAELA ARSENEȘCU (Rosallin-  
da) ; DOINA DELEANU (Cella) ;  
SILVIA POPA (Audrey) ; DESPI-  
NA MARCU (Phebe).

despre piesă ale regizoarei), spectacolul „curge” fără surprize, fără momente penibile, dar și fără strălucire. Primele scene, din palatul ducal, se desfășoară sub o lumină meschină și într-un decor pauper și tern. Restul acțiunii se petrece în codrii Ardenilor, iar aici, pentru contrast, se mizează pe explozia de lumină și de culoare. Dar spațiul în care evoluează actorii este astfel amenajat, încât aduce a arenă de circ sau a țarc de joacă pentru copii : mărturie (palpabilă) sînt trapezurile și toboganele. Muzicii l se acordă un rol foarte important : compozițiile lui Virgil Popescu sînt (e o simplă părere, emisă de un nespecialist) plăcute și melodioase, dar unele momente muzicale ne-au readus în minte prestațiile televizate ale grupului „Song”. Dintr-o distribuție în care nimeni nu strălucește, am notat elanul și dăruirea lui Mircea Dascaluic (cu mențiunea că actorul începe, totuși, să se cam repete, poate și fiindcă rolurile pe care le are sînt construite cam în aceeași tonalitate exultant-romantică), sinceritatea și discreția Mihaelei Arsenescu (actriță experimentată, debutantă pe scena ieșeană), efectele comice realizate de Emil Coșeru (pe care nu l-am mai văzut, de mult, într-un rol de genul acesta). În rest, nimic care să rețină atenția în mod deosebit, iar întreg spectacolul e, dealtfel, dintre acelea care se uită repede.

Alexandru CALINESCU

Această foarte ambițioasă partitură dramatică a lui Buero Vallejo este, poate fi, ceea ce însuși autorul ei a dorit-o : o operă deschisă interpretărilor, dar fidelă unui singur crez : cultul adevărului, pe care Vallejo îl profesează cu o pasiune demnă de invidiat, și care, trebuie să subliniem, îmbracă, în drama de factură istorică *Meninele* (jucată de Naționalul timișorean sub titlul *Velázquez*), mai multe veșminte, ca un simbul cu cîteva eterogene învelișuri. Întîlnim aici teme cu perpetuă valabilitate, de la condiția artistului în lume, la aceea a efemerului tiran absolut.

Considerînd renumita pînză *Meninele* a lui Velázquez o *ars poetica* cu foarte multe foloase pentru teatru (în treacănt fie spus, doar comentariile care s-au făcut pînă acum la unul singur dintre tablourile lui Velázquez, *Las Meninas*, sînt atît de numeroase încît ar putea constitui o bibliotecă), Buero Vallejo a încercat o dramatizare a acestei opere plastice, făcînd din atitudinea pictorului de la curtea Spaniei un model civic (valabil nu numai pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea) al artistului în lume. Este în această întreprindere polemică și un neîndoiios tezim, la care cititorul — sau spectatorul — *consimte*, în numele unei morale a demnității. Înfruntarea dintre personajul Velázquez și personajul Filip al IV-lea duce la formularea unui cod al eticii în artă ; în plus, scena are, în ea, atîta frumusețe de limbaj și de gînd, încît — păstrînd desigur proporțiile — gîndul ni se îndreaptă spre dialogurile *Bhagavattgitei*. Vreau să spun că piesa lui Buero Vallejo conține trimiteri la cîteva dintre cele mai importante cărți ale lumii. Pe firul acțiunii dramatice, se deschid numeroase „trape”, care ne reamintesc atît de Hamlet (atunci cînd Velázquez încearcă să afle cine l-a denunțat Inchiziției că a îndrăznit să picteze nudul unei femei), cît și de alte modele ale conștiinței culturale.

**Data premierei : 26 februarie 1982.**  
**Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV. Traducerea: CRISTINA ISBAȘESCU-HAULICĂ.**

**Distribuția : ALEXANDRU TERNOVICI (Martin) ; ȘTEFAN SASU, GHEORGHE PĂTRU (Pedro) ; OVIDIU GRIGORESCU (Reprezentantul Sfintului Oficiu) ; ANA IONESCU (Dona Maria Augustina Sarmiento) ; SIMINA IVAN (Dona Isabela de Velasco) ; MIHAELA MURGU (Dona Marcela de Ulloa) ; DANIEL PETRESCU (Don Diego Ruiz de Azcona) ; IRENE FLAMANN CATALINA (Dona Juana de Pacheco) ; CRISTIAN CORNEA (Juan Bautista del Mazo) ; MIRCEA BELLU (Don Diego Velázquez) ; DAMIAN OANCEA (Juan de Pareja) ; ANGELA IOAN (Prințesa Maria Tereza) ; MIRON NETEA (Don Jose Nieto) ; CAMIL GEORGESCU (Don Angelo Nardi) ; VLADIMIR JURASCU (Marchizul) ; MARIUS GALTAR (Nicholasillo) ; ADRIAN BERZESCU (Mari Barbola) ; ȘTEFAN MĂRII (Regele Filip al IV-lea) ; MIRIAM CUIBUȘ (Regina Maria Ana) ; ION OLARU (Alcadele) ; VICTOR O. CIMBRU (Alguazilul) ; IOANA CATALINA (Infanta Margarita) ; DUMITRU CRIȘAN, VASILE KRISKA, NICOLAE KRISKA (Călugări și soldați).**

Dar nu aceste din urmă calități ale piesei — între altele, aceea de a implica valori literare universale — l-au interesat în primul rînd pe regizorul Ioan Ieremia, ci, mai ales, calitatea textului, de a exprima, într-un cadru istoric precis, idei și năzuințe contemporane. Personajul Velázquez nu vrea să renunțe la libertatea de a gândi și crea în formele pe care le crede apte să-l reprezinte. Ghidînd personajul lui Buero Vallejo pe muchea de cuțit a ambiguității, Ioan Ieremia îl impune cu originalitate. Fără să contrazică spiritul piesei, personajul Velázquez din spectacolul creat de Ioan Ieremia este o prezență nouă: el înfruntă — nu ostentativ eroic, ci cu bunul-simț al lucidității — hotărîrile arbitrare ale marchizului și clerului. Soluția calmului imperturbabil, aleasă de regizor, dă argumentelor lui Velázquez puterea de a zdruncina „obi-ceiul locului”: pentru un moment, desigur, dar acest moment îi salvează viața. Lectura scenică a lui Ioan Ieremia relevă ideea că artistul, dator să nu rămînă indiferent la reacțiile celor ce dețin puterea, este, în același timp, și mai dator să le impună acestora existența operei de artă. Acesta este „prim-planul” ideologic

subliniat de regizor. „Calitatea individua-lă — ni se destăinuie directorul de scenă în caietul-program — scapă întîmplător de rugul flămînd al Sfintului Oficiu, a cărui predilecție antropofagă a fost și a rămas omul de spirit”.

Producția timișoreană rămîne — ca miză și mesaj — o izbită încercare de a stabili echilibrul între faptele din trecut și semnificațiile prezentului scriitorului. Directorul de scenă nu supralicitează pitorescul istoric, dar nici nu-și interzice referirile la viața trăită de dramaturgul spaniol. Să ne reamintim că Vallejo a luptat alături de comuniști în războiul civil din 1936, că a fost condamnat la moarte... Reprezentația oferă spectatorului libertatea de a se instala într-unul dintre cele două planuri, sau de a le recepta concomitent. Din păcate, punctul forte al acestei mizanscene nu-l reprezintă elementul actor. Poate că regretul este și al regizorului. Distribuția, realizată desigur în cunoștință de cauză, nu satisface întru totul.

Despre Mircea Bellu, în rolul lui Velázquez, vom spune mai întîi că a primit dese aplauze la scenă deschisă; dar, parafrizînd un critic de la începutul secolului, vom adăuga că personajul Velázquez l-a interpretat pe Mircea Bellu. Vladimir Jurăscu ne-a arătat un Marchiz suficient de machiavelic, trădînd totuși o anumită osteneală. Ștefan Mării a fost un Filip al IV-lea mai puțin supus sistemului său monarhic. Miriam Cuibuș, de data aceasta, a îmbrăcat numai hainele reginei Maria Ana. Angela Ioan a dovedit îndrăzneală și tact, dorind să facă din prințesa Maria Tereza un spirit bătaios, dar nelipsit de grație. Daniel Petrescu s-a remarcat, cu un Don Diego Ruiz de Azcona, trecător ca un fulger. Irene Flamann-Catalina a schițat un profil tipic spaniol. Gheorghe Pătru s-a străduit să exprime identitatea bătrînului Pedro. O surprinzătoare și adevărată apariție a infantei Margarita ne-a dăruit copilul Ioana Catalina.

Cadrul scenografic al Emiliei Jivanov a fost supus obligației (nu atît de dificile), pe de o parte, de a reproduce vestita pinză a lui Velázquez, pe de alta, de a sugera cînd un interior, cînd spațiul unei piețe.

Spectacolul *Velázquez* de la Timișoara materializează numai parțial crezul înzestratului regizor Ioan Ieremia.

**Paul TUTUNGIU**

# FLUTURI... FLUTURI...

de Aldo Nicolaj

**Data premierei : 30 Ianuarie 1982.**  
**Regia : REMUS MĂRGINEANU.**  
**Scenografia : SORIN NOVAC.**  
**Distribuția : IOSEFINA STOLA**  
**(Edda) ; VALENTIN MIHALI (Elio) ;**  
**SMARAGDA OLTEANU (Foca).**

Aldo Nicolaj scrie un teatru al reacțiilor patologice ale individului la realitatea socială capitalistă, dezumanizantă prin fetișizarea banului. Ideologia autorului o apropiem de aceea a psihanaliștilor contemporani de tip Lacan, sau a unor psihosociologi ca Marcuse, care încearcă să pună în relație de necesitate teoriile freudiste ale alienării, cu motivații sociale de sorginte marxistă: „Văzute” ca ilustrări ale teoriilor sus-amintite, piesele sale ne apar oarecum teziste, dar autorul are în-deajuns spirit de observație și destulă aplicație pentru concret, așa încât cazurile de alienare, prezentate de el, să aibă pregnanța fragmentului de viață. Când pronunțăm fragment de viață sau felie de viață, ne ducem cu gândul și la neorealismul italian, de care literatura lui Aldo Nicolaj nu e străină. Din păcate, dramele sale împrumută în rezolvarea intrigii (in-

deajuns de sărace) lovitura de teatru, cu finalitate străină psihodramei, urmărind să surprindă un spectator mediocru, format la școala teatrului de bulevard. Este punctul slab al acestui dramaturg, care, după câte știm, este extrem de prolific.

În *Fluturi... fluturi...*, dramă pe care am văzut-o pe scena mică a studioului teatrului craiovean, autorul nu s-a arătat altfel decât l-am cunoscut din alte întâlniri, așadar, luându-ne cu o mină ceea ce ne-a dat cu cealaltă. Astfel, ni se prezintă, cu destulă abilitate și destul de convingător, cazul unei bătrîne mitomane, ce divaghează la nesfârșit, în fața unei slujnice, despre unele închipuite succese erotice la bărbați cu înalte funcții în stat (miniștri, generali, maharajah), construindu-și un trecut fals, din fantasmă și dorințe inculcate de o întreagă mitologie socială frivolă, întreținută de o artă și o literatură la fel de frivole, ale începutului de secol. Întrevedem, aici, teza mistificării eroticului, la femei, ca atracție pentru strălucirea bogăției și puterii; rătăcirea acestei femei are însă și o motivație socială. Lovitura de teatru o constituie întâlnirea bătrînei cu fiul ei, un tânăr care pătrunde în casă în postura de comis-voiajor, și despre care aflăm că bătrîna l-ar fi părăsit la un orfelinat, de unde ar fi fost cules și crescut de tatăl său, un meseriaș sărac. Desigur, acestea le aflăm mai târziu, tinărul mascîndu-și identitatea o vreme, atîta cît să cunoască sufletul denaturat al mamei, întreaga mistificare a existenței ei. Momentul mărturisirilor e declanșat de eventualitatea unui incest, pe care mama, în ignoranța sa, l-ar putea comite. Urmează o descojire sufletească



„Spectacolul,  
condus cu  
rigoare,  
atinge tensiuni  
proprii tragcului...”  
(Valentin Mihali,  
Smaragda Olteanu,  
Iosefina Stola)



penibilă, mama încercând, cu disperare, să-și salveze, în fața recii oglinzi a ade-vărului pe care i-o întinde fiul, minciuna și contrafacerea vieții sale. Plin de scribă, fiul o păcărește. Rămasă cu slujnica, mar-tor aproape mut, mama va încerca să-și remonteze trecutul mincinos, căutând să reintre, după zguduirea sufletească, în delirul său egoist.

Insatisfacția noastră provine din incapa-citatea autorului de a depăși cazul, de a-l ridica, adică, la generalul uman. Goethe spunea că penibilul nu poate fi obiect al artei ; or, patologicul ține de penibil. Așa-dar, întreprinderea lui Aldo Nicolaj, ori-cât de interesantă ar fi, nu este artistică. Dacă artisticul mijlocește între particu-larul naturii și generalitatea moralei, ter-menul ultim lipsește, într-o proporție nu mică, dramei psihopatologice a lui Aldo Nicolaj. Morbidul, fie el sufletească sau tru-pesc, nu poate fi fapt de artă, și nici de gândire, ci doar de observație, fiindcă el nu afirmă și nici nu infirmă generalita-tea vreunei legi, pentru simplul fapt că nu exprimă necesitatea.

Inteligent, regizorul Remus Mărgineanu a încercat să dea textului ceea ce îi lip-sea, sugerind, în final, că minciuna, ca stil de a trăi, poate fi contagioasă. Deci, în spectacol, slujnica va prelua modul de viață și atributele deznădăjduitei bătrîne. Nu aceasta a fost în intenția autorului, și intruziunea se simte. Spectacolul este însă condus cu rigoare, și ținut în registrul realismului, cu simțul măsurii. Ar fi pu-tut exista tentații de a apăsa pe grotescul propriu personajului principal (bătrîna), pe straniul unor situații, (textul le con-ține). Regizorul nu s-a lăsat sedus de modă. Spectacolul se desfășoară puternic și sobru, atingînd, către final, tensiuni proprii tragicului. Un mare merit, pen-tru această puternică impresie pe care ne-a lăsat-o spectacolul, îl are și prota-gonista, Iosefina Stoia. Actriță experi-mentată, ea și-a asumat dificila sarcină de a interpreta rolul lung și de ajuns de monoton, cel puțin în prima parte, al bătrînei. Mai întîi, a preferat compozi-ției, instalarea în rol cu propria-i făptură, din dorința de a acorda personajului mai multă autenticitate. Așa că bătrîna devine o femeie între două vîrste, într-o luptă dramatică cu bătrînețea. Delirul nu mai apare ca rod al decrepitudinii, ci ca o evadare dintr-o viață ce nu i-a oferit nimic bun, căpătînd, astfel, o motivație morală mai profundă. Să mai subliniem, aici, jocul puternic colorat afectiv, și care cîștigă în forță, pînă la zguduitorul scenă a mărturisirii, cînd asistăm la o autentică sfîșiere sufletească, actrița reu-șind să ne capteze într-atît, încît partici-păm, printr-o reală compasiune, la drama personajului său.

Smaragda Olteanu, în rolul slujnicei, este morocănoasă și laconică, insinuînd prin jocul său. făcînd din tăceri reproba-tive și vorbe în doi peri, o repulsie cen-zurată de unele gînduri ascunse. În fine, Valentin Mihali, în rolul fiului, se înscrie, dezinvolt și sigur de sine, în acest trio de actori care au reușit să ridice expunerea unui caz și a unei întîmplări surprinză-toare la nivelul dramatismului autentic, așadar, la rangul faptului de artă.

**Constantin RADU-MARIA**

## TEATRUL FOARTE MIC

# DOI PE UN BALANSOAR

de William Gibson

**Data premierel : 18 februarie 1982.**

**Regla : LIUDMILA SZEKELY  
ANTON. Decorurile : arh. VIRGIL  
LUSCOV. Versiunea românească :  
RADU NICHITA.**

**Distribuția : MARIA PLOAE  
(Gittel Mosca) ; DAN CONDURA-  
CHE (Jerry Ryan).**

După optsprezece ani, Teatrul Mic reia, la sala sa foarte mică, *Balansoarul* lui William Gibson.

Părerii diametral opuse întîmpinau, a-tunci, premiera pe țară : o piesă de dra-goste, frumoasă, caldă și gravă ; sau, dim-potrivă : o piesă mărunță, facilă, de bu-levard... Independent de ele, însă, specta-colul a fost un triumf, și a ținut afișul șapte ani încheiați. Ca pretutindeni în lume, unde a fost jucată, succesul piesei nu poate fi despărțit de interpretarea unor mari actori, care au înnobilit-o și i-au dat strălucire.

Revăzută acum, piesa și-a mai pierdut din puterea de seducție. Între timp, am văzut destule piese mai grave și mai pro-funde, care evocă drama singurătății omu-lui în lumea occidentală, nevoia lui de comunicare și de solidaritate. Totuși, așa, mărunțică, *Doi pe un balansoar* mai poa-te spune ceva și spectatorilor de azi. In-



**Maria Ploae și Dan Condurache**

tegrată în complexitatea existenței, și condiționată de ea, dragostea care-i unește și-i desparte pe cei doi eroi rămâne un sentiment viu. Există un așa-numit spațiu sufletesc, al trăirilor, al reacțiilor profunde individuale, pe care actorii îl pot explora în continuare, fără a se lăsa intimidați de aura creațiilor predecesorilor.

Teatrul Mic are, la ora actuală, actori tineri foarte buni, individualități puternice, creatoare, și bine face că-i încearcă în diferite registre interpretative. Pentru acest exercițiu în „gamă minoră”, partiturile au revenit Mariei Ploae și lui Dan Condurache, dirijați de o și mai tină regizoare, Liudmila Szekely-Anton.

Urmărind materializarea scenică a mediului sufocant în care trăiesc eroii, regizoarea a cerut scenografului un decor stilizat, dar cu multe detalii de recuzită; arhitectul Virgil Luscov a construit, în capetele opuse ale sălii, două odăi înțesate de obiecte cu funcție caracterizantă, legate printr-o punte îngustă ce trece prin mijlocul spectatorilor. Plimbându-și eroii în cele două odăi și pe spațiul strimt al punții, oprindu-i din când în când din drum pentru a-i lăsa să-și rostească replicile esențiale, regizoarea a expus acțiunea simplu și cursiv. Preocupată însă

prea mult de mișcare, de logica măruntelor întâmplări cotidiene, ea a neglijat ceea ce era mai important: viața interioară a personajelor, stările lor sufletești. Insuficient îndrumați pe linia reliefării nuanțate a dinamicii sentimentelor, cei doi actori au rămas la suprafața rolurilor, înfățișându-ne povestea banală a unei legături ratate.

Frumoasă, delicată, feminină, Maria Ploae s-a angajat în interpretarea eroinei cu o stare de libertate și de bucurie a jocului demnă de relevat. Subțirică și fragilă, cu mici artificii de cochetărie și răsfăț, puțin excentrică, Maria Ploae a corespuns datelor evidente ale personajului, însă a rămas datatoare în ce privește fața „nevăzută” a acestuia: capacitatea de a-și trăi iubirea profund și demn, tulburătoarea sa nevoie de sinceritate, puterea de a primi, deopotrivă, și darurile, și loviturile vieții.

Cunoscând temperamentul tumultuos al lui Dan Condurache, resursele sale de sensibilitate, am fost bucuroși să-l vedem, și de data aceasta, bine așezat în pielea personajului, dar și surprinși de anume nedorite înclinații spre efecte exterioare.

Am văzut spectacolul la a șaptea reprezentație — 21 martie 1982. S-ar putea ca pe parcurs interpretarea să câștige în profunzime, montarea vădind semne de viață lungă.

**Valeria DUCEA**

## **TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI” DIN PETROȘANI**

# **IFIGENIA ÎN TAURIDA de Goethe**

Cu prilejul zilelor omagiale Goethe, organizate la Petroșani (21—22 martie a.c.), a fost prezentată premiera dramei în cinci acte *Ifigenia în Taurida*, jucată la noi până acum doar într-o vechă montare în 1932, și, mai recent, la Bacău și la Sibiu. Piesa este, cronologic, a doua din seria dramelor „italiene”, cum au fost numite cele trei scrise în perioada rodnică a călătoriei a lui Goethe la Roma — *Egmont*, 1787, *Ifigenia*, 1787, *Torquato Tasso*, 1789. Ele sînt expresia puternicei înrîuriri pe care au avut-o asupra autorului cultura italiană și,

mai cu seamă, descoperirea armoniei antice, a bogăției spirituale a omului, în lupta lui pentru desăvârșire, începută cu secole în urmă. Goethe a fost impresionat, desigur, de tulburătoarea evocare tragică, în marmora vibrantă a versului lui Euripide, a sacrificiului eroinei, dar, om al secolului luminilor în cultura europeană, n-a mai admis teroarea zeilor, fatalitatea oricărui act pământesc, hotărît de o voință superioară și exterioară. Ifigenia lui se eliberează de astfel de determinări, drama coboară Olimpul în sufletul omenesc, acolo se află divinitatea adevărată și măreția pilduitoare a omului.

*Ifigenia în Taurida* a și fost denumită, de altfel, „dramă sufletească” (Mihai Ișbășescu: *Istoria literaturii germane*), iar unii istorici o consideră „cea mai desăvârșită construcție dramatică a lui Goethe”. Scrisul — și traducerea impecabil-poetică a lui Al. Philippide — emană seninătate și liniște interioară, ca în fața unei mări fără orizont, unde valurile dau să tălăzuiescă, dar puterea nemaipomenită a spiritului le stăpânește, le întoarce la mișcarea lor ritmică, egală. De altfel, lăcașul Ifigeniei este acum templul Dianei din Taurida, chiar în fața mării, și întinderea nesfârșită a apelor, în relație directă cu eroina, devine nostalgie și ecou. Acțiunea e concentrată în câteva linii simple și fundamentale. Oficiind aici ca preoteasă a zeiței care a salvat-o de la sacrificiul impus de tatăl său, Agamemnon, Ifigenia izbuteste să împiedice săvârșirea unei jertfe barbare, dictate de legile tărimului stăpînit de autoritatea regală a lui Thoas — și anume, sacrificarea oricărui străin care ar atinge țărmurile Tauridei. Ea își caută patria în zare, și-o simte în suflet. Impresionat de frumusețea, virtutea și puritatea ei, regele Thoas o cere de soție, în momentul cînd în Taurida poposesc doi străini greci, Oreste și Pilade, alungați de pe meleagurile lor de un cumplit genocid. Ifigenia și Oreste sînt frați. Cum eroina refuzase demn propunerea regelui Thoas, acesta hotărăște uciderea celor doi străini și reinstaurarea vechii legi barbare acolo unde guvernaseră, o vreme, rațiunea și omenia. Bătăioși, aprigi, Oreste și Pilade vor s-o



**Interpreta rolului principal, Mirela Cioabă, împreună cu Adrian Zavloschi**

smulga cu forța armelor pe Ifigenia din captivitate, și să fugă cu o corabie, ei sînt gata să se înfrunte și cu Thaos, dar ea respinge această soluție. Eroina preferă mărturisirea sinceră și, în fața bărbatilor îndirjiți, povestește totul și apelează la judecata înțeleaptă a regelui. Momentul e dramatic: cu un cuvînt, regele le va dărui libertatea sau li va condamna la moarte. Învinge rațiunea, hotărîrea cea dreaptă; e mesajul emoționant pe care ni-l transmite autorul peste secole. Biruința Ifigeniei este semn al înaltei moralități, al virtuții și demnității, al armoniei atotbiruitoare a sufletului față de pornirea neînfrînată.

„Proba de foc va fi un spectacol fanatic cu actori tineri — scrie regizorul Aureliu Manea în caietul-program. Piesa marelui Goethe va primi hlamida grea și arzătoare a secolului XX”. N-am văzut toate spectacolele acestui înzestrat regizor, dar înclin să cred că niciodată, poate, un spectacol de-al său n-a fost mai puțin „fanatic” și mai puțin copleșit de o „hlamidă” de conotații „contemporane”. Actorii tineri au fost disciplinați și corecți, în jocul lor am descifrat deopotrivă măsură și efort spre măsură, expresivitatea lor a avut limpezime și un ton rațional, numai uneori tulburat de stridență și poză, atunci cînd, poate, mijloace încă nedesăvârșite nu au reazemul gîndului și al sentimentului. Ifigenia a fost, desigur, un examen greu pentru Mirela Cioabă, ac-triță cu multilaterale resurse dramatice, dar ea l-a trecut cu bine, convingător și

**Data premierei: 21 martie 1982.**

**Regia: AURELIU MANEA. Scenografia: ELENA BUZDUGAN. În românește de AL. PHILIPPIDE.**

**Distribuția: MIRELA CIOABĂ (Ifigenia); ALEXANDRU ANGHELESCU (Thoas); ADRIAN ZAVLOSCHI (Oreste); VALENTIN VLĂDAREANU (Pilade); MIHAI CLITA (Arkas).**

sigur, cu o distincție marcată a interpretării, care, de multe ori, a dat rolului grandoare tragică. Sînt stridentele pe care actrița încă nu le poate evita, și mai sînt adîncimi poetice asupra cărora nu stăruie — nici ea, nici regizorul; dar, în linii generale, interpretarea ei impune și poate fi considerată o reușită, într-o carieră care, iată, se deschide generos. Pași mici spre Oreste a încercat tînărul Adrian Zavloschi, dînd personajului concentrare dramatică și rost meditativ, dar oprindu-se la o poză care nu-i dezvăluie profunzimea. Mihai Clita și Alexandru Anghelescu joacă, în timbru diferit, două partituri de referință, cu rezultate multumitoare — Arkas și regele Thoas. Valentin Vlădăreanu nu e bine distribuit în Pilade, reacțiile sale comice, neavenite, produc un recital inexplicabil.

Ce se putea sugera scenografic, pe actuala scenă improvizată de la Petroșani? Poate, marea. Elena Buzdugan plantează ca element dominant fațada unui templu, care covîrșește prin expresie și masivitate, și poate că asta e ceva din acea „hlamidă grea” pe care o preconiza regizorul, și care trece, astfel, peste vreme și spațiu. În coordonatele secolului XX sună, mai ales, „hlamida” ilustrației muzicale (Ovidiu Cosac).

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL DE STAT  
DIN ORADEA  
— secția maghiară

## CONSOLARE STRĂMOȘEASCĂ

de Tamási Áron

Această piesă, mai puțin cunoscută, a unuia dintre clasicii literaturii de expresie maghiară din România, Tamási Áron (de la a cărui moarte s-au împlinit anul trecut 15 ani), deși se petrece în timpuri relativ moderne, are ceva din aura halucinantă a marilor iubiri romantice. Raportarea continuă a realității cotidiene la istorie și legendă, infiltrarea unor motive care țin de ethosul popular, ritualul implicat în scene cu o desfășurare, altfel, realistă — toate aceste elemente fac din *Consolare strămoșească* o operă cu largi deschideri metaforice, cu o simbolică nu întotdeauna limpede, dar fertilă în posibilități de interpretare. O eventuală referire la repere ale literaturii dramatice ro-

mânești ar putea o situa lângă *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga (prin subtextul mistic al predestinării), dar și alături de *Năpasta* de I. L. Caragiale (de care se apropie prin schema anchetei justițiare, pusă în mișcare de același sentiment al inexorabilului); dar, desigur, este o situație riscantă, căci originalitatea scrierii lui Tamási Áron, chiar dacă presupune și „alianțe literare” (în sensul definit de Tudor Vianu), îi conferă și o identitate aparte, în contextul literaturii europene din prima jumătate a secolului XX.

„Crima nu poate rămîne nepedepsită”, sau, altfel spus, o moarte se purifică prin alta; în această concluzie rezidă morala acestei *Consolări*... (pe care însuși titlul o evocă lapidar). Și, dacă prima moarte s-a petrecut mai aproape de mit și legendă, ispășirea se va consuma prin intermediul unui tribunal cît se poate de real.

Acțiunea propriu-zisă este întretăiată de pasaje în care apar figurări ale spiritelor funeste, într-un sanctuar al morții,

Data premierii: 17 februarie 1982.

Regia: SZÁBO JÓZSEF. Decorul: GÖRGÉNYI GABRIELLA. Costumele: MARIE-JEANNE LECCA.

Distribuția: MISKE LÁSZLO (Csorja Ádám); MELEG VILMOS (Csorja Ambrus); FÁBIÁN ENIKŐ (Kispál Jula); TÖRÖK ISTVÁN (Botár Marton); FEKETE KÁROLY (Gálfi Bence); VARGA VILMOS (Szeredai Szándék Lajos); HAJDU GEZA (Albert Zsiga); SZENTMIKLOSI JÓZSEF (Gazsi); WELLMANN GYÖRGY (Gergő); DARKO ISTVAN (Dénkő); GÁBOR JOZSEF (Președintele); LACZO GUSZTÁV (Juristul); ACS TIBOR (Apărătorul); BELENYI FERENC (Primul judecător); BARSOS BARNA (Al doilea judecător); TOTH GYÖRGY (Un polițist); BALLA MIKLÓS (Veteranul de la '48); FÖLDES LÁSZLO (Un secuî bătrîn).

unde este reclamată obstinat răzbunarea, „consolarea”, în ultimă instanță. Pornind de la aceste pasaje, s-a elaborat și cheia principală de descifrare scenică a textului. Regizorul Szabo József, împreună cu autoarea decorurilor, Görgényi Gabriella, au imaginat un spațiu de joc dominat de imaginea, aproape apocaliptică, a Sanctuarului. Imaginea plastică este de mare efect (mai ales în final, cînd scena pare cuprinsă de un uriaș incendiu), dar ea distonează cu viziunea aproape naturalistă a sălii tribunalului, loc în care se desfășoară cea mai mare parte a acțiunii. Ca-



drul scenografic a fost completat prin costumele create de Marie-Jeanne Lecca (recent distinsă la Festivalul de la Piatra Neamț), inspirate și organic integrate atmosferei.

Regia a ales un stil patetic în interpretare, încercând să sublinieze, și în acest fel, dimensiunea mitică. Grație unor foarte buni actori, acest stil se justifică, fiind mai degrabă asimilabil unui realism viguros și temperamental. Interpretul rolului principal, Miske László (Csorja Ádám), este, după părerea noastră, cel mai convingător în această ipostază, în ciuda amplitudinii și a dificultăților rolului; cu o prezență scenică remarcabilă, el domină permanent scena, într-un joc „în forță”, care însă nu exclude nuanța și subtextul. Partenera sa — un debut pe scena orădeană —, Fábíán Enikő (Kispál Júlia), are datele clasice de ingenuă, dublate de sensibilitate, în momentele dramatice. Török István (Botár Márton), Meleg Vilmos (Csorja Ambrus), Fekete Károly (Gálfi Bence) îi secondează, în compoziții puternic individualizate și consistente. Alternând realismul frust cu registrul comic, Balla Miklós (veteran de la '48) și Hajdu Géza (Albert Zsiga) se îndepărtează intrucitva (dar cu folos pentru spectacol) de acest prim nivel al concepției regizorale, aducând în montare o notă, necesară, de firesc.

Spectacolul orădean este — cum se spune — „de mare suflu”, cu accente puse în special pe corzile grave și tulburătoare; o anumită trecere spre „ma non troppo” nu i-ar fi dăunat. Dimpotrivă.

**Dinu KIVU**

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU”  
DIN BOTOȘANI**

## **DOUĂ IUBIRI**

**de Armen Zurabov**

În dorința de a asigura recent înființatului Studio un repertoriu specific, adecvat condițiilor de spațiu de joc și de relație actor-spectator, Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a ales o piesă scurtă, în două personaje, aparținând dramaturgiei sovietice contemporane: *Două iubiri* de Armen Zurabov. Numele autorului este necunoscut la noi, caietul-program al spectacolului ne oferă, despre el, date minime, așa că posibilitatea de a

**Interpretele evoluează cu discreție  
(Ruxandra Petru și Elena Coriciuc)**

**Data premierei : 18 februarie 1982.**

**Regia : EUGEN TRAIAN BORDUȘANU. Scenografia : CONSTANTIN MOLOCEA. Traducerea : ANA SU-LIȚEANU.**

**Distribuția : RUXANDRA PETRU (Lika) ; ELENA CORICIUC (Nina).**

fixa, cât de cât, locul lui Zurabov în contextul scrisului dramatic sovietic nu există. Textul trebuie, prin urmare, să se „recomande” singur.

*Două iubiri* (titlul original : *Lika*) e o melodramă, o melodramă tipică, beneficiind de toate ingredientele genului — iubiri nefericite, coincidențe „fatale”, dezi-luzii —, după rețeta, preluată pe toate meridianele, a peliculelor hollywoodiene din anii '30—'40. Expunerea sumară a tramei poate fi, cred, lămuritoare. *Lika*, actriță, și-a părăsit căminul conjugal, hotărâtă să-și urmeze „indemnurile inimii”, ce o împing spre un regizor care a ales-o pentru a interpreta rolul principal într-un film; Nina, sora ei mai mare, o mustră pentru rătăcire, invocând drept argument propria sa poveste de dragoste, sfârșită cu ani în urmă, cu un tinăr boem, incapabil să-i ofere garanția unui cămin tihnit. Treptat, cele două surori descoperă că regizorul de care e îndrăgostită *Lika* este una și aceeași persoană cu bărbatul pe care îl îndrăgise Nina, că el — se pare — nu și-a uitat vechea iubire și că unicul motiv al alegerii *Likăi*, ca protagonistă a filmului (autobiografic), este asemănarea acesteia cu sora sa. Dezamăgită,



lovită, Lika nu-și pierde, însă, credința în frumusețea vieții și a dragostei, în datoria omului de a-și croi un drum propriu, eliberat de constrangeri fals elice. Ceea ce salvează piesa de la derizoriu, de la facile efecte lacrimogene, este fiorul liric, patosul de bună calitate, autenticitatea caracterelor, replica fin cizelată, caracteristici proprii, foarte adesea, creațiilor dramatice sovietice, mai noi sau mai vechi.

Intr-un cadru scenografic (autor : Constantin Molocea) stilizat, simplificat la maximum, regizorul Eugen Traian Bordușanu conduce cu discreție evoluția interpretelor, subliniind momentele-cheie prin utilizarea unor oglinzi ce sugerează jocul esență-aparență, realitate-iluzie. Ruxandra Petru (Lika) izbutește o creație notabilă, trăind cu talent, sinceritate și dăruire povestea simplă și tristă a eroinei sale. Îi dă replica Elena Coriciuc (Nina), oscilând între distribuirea precisă a accentelor și nesiguranța intonației.

Alice GEORGESCU

## TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA

# ADAM ȘI EVA

de Peter Hacks

**Data premierii : 9 martie 1982.**  
**Regia : MICHAEL BLEIZIFFER.**  
**Scenografia : GABOR KAZINCZY.**  
**Distribuția : PETER SCHUCH**  
**(Gott) ; MATHIAS PELGER (Gabriel) ; VICTOR LACHE (Satanael) ;**  
**BRUNO FOCHT (Adam) ; HEIDEMARIE BOTRADI (Eva).**

Distribuind doi amatori în rolurile Evei și al lui Adam (este vorba de tinerii debutanți Heidemarie Botradi și Bruno Focht), putem spune că regizorul Michael Bleiziffer a abordat cu mult curaj această comedie filozofică a lui Peter Hacks. Este adevărat că greutatea textului apasă în special pe umerii personajelor Gott, Gabriel și Satanael, dar tot atât de adevărat este că „fructele” lui Gott, cei doi inocenți, care în cele din urmă vor călca interdicția fundamentală, mușcând din măr, nu sint concepuți ca simple apariții, ci au de susținut partituri cu evidente repercuțiuni asupra desfășurării piesei.

Ca atare, gestul lui Michael Bleiziffer, de a încredința personajele viitorilor iz-

goniți din rai, unor neprofesioniști, implică asumarea deliberată a unor reale riscuri. Raliindu-se opiniei istoricului literar Fritz Martini, potrivit căruia Peter Hacks „preferă, folosind invenții scenice și lingvistice remarcabile, drama istorică pe care o reinterpretează în spiritul actualității”, directorul de scenă s-a străduit să descopere teatralitatea piesei, care de astă dată nu exploatează o temă istorică, ci urmărește oarecum firul mitului, aducând, prin „abateri” incontestabil spirituale, un elogiu gândirii dialectice, relevându-i omniprezența necesară în orice detaliu.

Dealtfel, regizorul vrea să ne atragă atenția că această repunere în discuție a mitului izgonirii din rai, pe care Hacks o realizează printr-un stil subtil, ironic, plămădit parcă anume pentru a ilustra replică de replică lupta contrariilor, nu este, nici pe departe, o simplă satiră. Avînd toate datele unui poem filozofic, această operă dramatică a lui Hacks susține că legile firii acționează în sensul schimbării perpetue, demonstrînd imposibilitatea unui Eden nesupus degradării. Dacă Rolf Rohmer socotea, în cronică sa din „Theater der Zeit” (12/1973), că Hacks „nu și-a propus desființarea zeițăii prin critica religiei, și nici pulverizarea legendei facerii”, pentru că „în primul rînd este proiectată — în cadrul materialului dat de mit — realitatea istorică a dezvoltării speciei umane, și transfigurate poetic începuturile ei”, vom adăuga că interesul dramaturgului se îndreaptă spre specularea teatrală a situației mitice, inventînd un Gott lucid și oarecum hîtru, stăpîn pe instrumentele filozofiei moderne, un Gott care urmărește, cu un orgoliu încercat uneori de tristețe, cum acționează, asupra materiei, legea neîndrătoare a transformărilor calitative.

Iată, așadar, un respectabil intelectual „trecut de povirnișul vieții”, cu ochelari, care dau un aer blînd chipului său preocupat de probleme, cu pipă, în care trage din cînd în cînd, monologînd lîngă un balon ceva mai mare decît o minge de fotbal. Parcă l-am fi întîlnit pe stradă, chiar înainte de a intra în teatru, pe acest om în aparență bine dispus, dar măcinat lăuntric de solicitările unei teribile lucidități. Acest om este Gott. În concepția regizorului, Gott nu este altcineva decît spectatorul ; se încearcă astfel să ni se amintească mitul primilor oameni, din spița cărora se revendică o întreagă omenire. Și iată că Gabriel are într-adevăr aripi, dar exemplaritatea sa rece și totuși fanatică în îndeplinirea „obligațiilor de serviciu” ne trimite la apropiate etape ale istoriei. Satanael, ca personaj, dobindește și el un chip nou. După „degustarea” mărului, în rai începe să ningă, adică timpul începe să existe cu primele lui anotimpuri. Edenul incremenit în veșnicie

începe să aibă un ceasornic, care îl introduce în istorie.

Edenul a fost imaginat ca o rezervă înconjurată de o imensă plasă de sîrmă. În arborele fructifer cu ramuri stilizate, atîrnă un singur măr. Acesta este cadrul scenografic ales de Gabor Kazinczy, și în care actorii au evoluat, mai puțin inspirat, în prima parte a spectacolului, și aproape neașteptat de adecvat, în final.

Victor Lache (Sataael) nu a supralicitat nici o secundă pitorescul personajului. Peter Schuch, mai ales în scena în care Sataael și Gabriel sint puși să-i relateze

cum se comportă Adam și Eva, după ce au mușcat din mărul cunoașterii, a pus în lumină chiar pe acel Gott vizat de dramaturgul Hacks. Mathias Pelger, în Gabriel, a păstrat morgia utilă spectacolului.

Despre Heidemarie Botradi și Bruno Focht vom spune, ca o trebuincioasă încurajare, că nu au fost stridentți, dar nici n-au dovedit deosebite merite. Ceea ce, chiar pentru profesioniști uneori, nu este rău.

**Paul TUTUNGIU**

## TEATRUL DE PĂPUȘI

### TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

# ÎNCOTRO, CĂLUȚULE?

## de Rada Moskova

Întreaga literatură pentru copii este o lume a metaforei și simbolului, populată de eroi ce întruhidează clar noțiunile de *bine* și *rău*: Făt Frumos nu are umbre, el reprezintă idealul frumuseții și bunătății, iar Zmeul sau Balaurul — forțele întinericului. Chiar și în literatura — respectiv, dramaturgia — mai nouă ce se adresează celor mici, aceste simboluri, chiar dacă devin mai complexe, rămîn în jaloane bine definite, apropiate de genul didactic, fabula. Piesa *Încotro, căluțule?*, aparținînd scriitoarei bulgare Rada Moskova, își enunță tema încă din titlu: *Cum să te faci mare...*, propunîndu-și să demonstreze că în viață poți alege drumul drept, cîstit, spre libertate, iar falsa strălucire este momeala prin care cei răi îți pot răpi această libertate. Desigur, autoarea putea să opteze pentru orice alt simbol din galeria teatrului de păpuși — iepurași, vervețe, șoricea sau alte simpatice animale. Ea a ales drept erou un căluț, care își părăsește falnica herghelie, dar se întoarce după o amară experiență, avînd drept rezultat maturizarea sa. Pentru spectator, acest periplu aduce o notă de pitoresc, fiind vorba de cirul specific marilor bilciuri, cu un stăpîn rău (vezi *Pinocchio*), cu un cal de ham resemnat și cu animale dresate (elefanți, tigri) etc.

Din punctul de vedere al regizorului și al scenografului, nici că se putea un cadru mai adecvat pentru a umple scena de culoare și lumină, de a exploata prin mișcare și ritm situațiile oferite de text. Regizorul Ștefan Lenkisch conduce cu mină sigură acțiunea, explicînd, fără ostentație, dar cu claritate, situații și relații între personaje, ocolînd sentimentalismul și eliminînd balastul pentru a păstra doar ceea ce este de bun-gust. A găsit un sprijin substanțial, în această privință, la scenografa Doina Spițeru (nume nou pe afișul Teatrului „Țîndărică”, dar perfect încadrat în stilul creației plastice al instituției), care realizează personajele în forme de incontestabilă expresivitate, îmbînînd lirismul cu o notă de cald umor. Soluțiile tehnice sînt ingenioase, alături de marioneta clasică apar măști, uriași cai pe roțile etc., într-o unitate remarcabilă.

Echipa de marionetiști dă — și în acest spectacol — dovada talentului și a tehnicii, prin Valentina Roman (Căluțul) și Liviu Berehoi (Calul alb, Leul), ca și prin celelalte personaje realizate de Laura Ionescu, Rodica Dobre, Claudia Georgescu, Angela Savaniu, Valentina Tomescu, Sara Dan, Paul Ionescu, Gruia Mihai Sandu. Pentru cei neavizați, precizăm că minuirea marionetelor cu fire de peste doi metri presupune un înalt grad de dificultate, totuși calitatea mișcării nu a fost diminuată. Ca de obicei, excelentă, muzica lui Paul Urmuzescu, un comentariu sonor dinamic și totuși discret, ca și contribuția pe care Malou Iosif o aduce la plastica mișcării scenice.

Așa se face că, datorită contribuției unui valoros colectiv de creatori și interpreți, un text fără prea mare strălucire, cu replici cînd prețioase, cînd naive, este investit, prin spectacol, cu virtuți artistice reale.

**Mihai CRIȘAN**