

# CRONICA DRAMATICA

Anul teatral a ajuns aproape de bilanș, împlinindu-și, deocamdată, doar parțial, promisiunile făcute la ceasul inaugural. Au apărut, ici-colo, în aceste săptămîni, cîteva titluri noi, cîteva spectacole importante. Dar, cu o singură excepție, piesa originală în premieră absolută lipsește, și n-au ieșit la rampă — fie prelungindu-se excesiv repetițiile, fie tergiversindu-se finalizarea — cîteva reprezentări de anvergură, pe care contăm, din dramaturgia autohtonă și din cea universală.

În competiția dintre teatre, Capitala s-a dovedit acum în avantaj, cu patru montări noi, toate în premieră pe țară. Reține atenția noul afiș al Teatrului Foarte Mic, cu *Politica de Theodor Mănescu*, spectacol pasionant prin caracterul inedit al structurii dramatice, prin complexitatea problematicii și prin originalitatea formulei scenice, în care lirismul și spiritul polemic fuzionează la o înaltă temperatură artistică. Strigoi la Kitahama, la Teatrul de Comedie, introduce în circuitul nostru cultural, într-o montare stilizată cu rafinament, un interesant scriitor japonez, Kobo Abe. Un clasic al literaturii idiș, Iacob Gordin, la Teatrul Evreiesc de Stat, și un autor sovietic contemporan, Aleksei Arbuzov, la Teatrul „Bulandra”, epuizează noulățile repertoriului bucurestene. Scenele din țară înclină, în genere, către scrieri cunoscute: reevaluări din fondul consacrat al dramaturgiei originale mai vechi sau mai noi: Hanul de la răscruce de Horia Lovinescu la Teatrul Național din Timișoara; Balconul de D. R. Popescu la Reșița; o nouă dramatizare a Moromeților lui Marin Preda, realizată pe scena din Brăila; Tache, Ianke și Cadîr de V. I. Popa, la Arad; Omul cu mirîoaga de G. Ciprian, la secția germană a Teatrului din Sibiu.

...Și două noi interpretări din clasicii universali: Shakespeare la Naționalul din Cluj-Napoca — Macbeth, Ibsen la Arad — Hedda Gabler.

Titluri ce conving de valoarea programului repertorial, de faptul că teatrele sînt ocupate cu montări importante, că majoritatea produc spectacole de certă valoare artistică și verificată audiență la spectatori.

Cu toate acestea, în spiritul istoricelor documente ale plenarei C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie, al lucrărilor Congresului educației politice și culturii socialiste, ni se pare firesc ca exigențele tuturor slujitorilor scenei să crească, ni se pare normal ca eforturile lor să se soldeze cu rezultate la nivelul obiectivelor stabilite de partid întregii munci ideologice și cultural-educative. Iată de ce, și în viitor, ne vom manifesta spiritul critic față de tocte neîmplinirile, ne vom strădui în mai mare măsură să încurajăm valorile și să descurajăm nonvalorile, să facem totul pentru ca revista noastră să sprijine mai eficient teatrele în munca lor nobilă pentru promovarea noului în gîndire și în practică, a spiritului revoluționar, pentru formarea omului nou, constructor conștient al noii societăți, societatea oamenilor pentru oameni, o societate a celei mai înalte culturi, a democrației și a civilizației.

TEATRUL FOARTE MIC

## POLITICA

### ■ FEROCITATE

### ■ TRESTIA GÎNDITOARE

de Theodor Mănescu

Data premierii : 1 iunie 1982.

Regia : SILVIU PURCĂRETE.

Decoruri : OCTAVIAN DIBROV.

Costume : VIORICA PETROVICI.

Distribuția : NICOLAE POMOJE (Bărbatul) ; TATIANA IEKEL (Bătrina) ; JEAN LORIN (Bătrînul) ; MARIANA CERCEL (Sora) ; SORIN MEDELENI (Tinărul) ; LIANA CETERCHI (Logodnica).

Pătrunzînd în sala Teatrului Foarte Mic, în penumbra care-l învăluie, spectatorul are impresia că jur-împrejurul lui se înalță pereții unul lăcaș de reculegere și rugă. Este o impresie amăgitoare, repede izgonită de luminile reflectoarelor, care dezvăluie o încăpere sumbră, ciudat, parcă închisă și, totuși, parcă fără margini. Pereții sînt înșesați de mii de chipuri omenestii, revoluționari, oameni politici, demonstrații de mase, mulțimi în marș... Este lumea care populează existența tainică, neștiută, nedezvăluită încă, a Bărbatului, fiindcă această încăpere este, într-adevăr, vom vedea și înțelege mai tîrziu, locul de reculegere, de meditație al acestui ciudat și fascinant personaj, care ne cheamă să-l însoțim în lunga călătorie prin viața lui și prin istoria contemporană.

*Politica* lui Theodor Mănescu reunește deocamdată primele două părți (*Ferocitate* și *Trestia gînditoare*) ale unei tetralogii alcătuite din „romane dramatice”, definită de autor drept „convorbiri între vii și morți, la care participă, probabil, și cei încă nenăscuți”. Oricum s-ar subintitula, oricum ar defini-o autorul

ei, așa cum ni se înfățișează la lectură (în revista „Teatrul” nr. 1/1982), așa cum ni se prezintă prin spectacolul Teatrului Foarte Mic, această scriere este o dramă. O dramă în două părți, care decurg una dintr-alta, într-o deplină unitate de acțiune, și, mai cu seamă, organizînd ideile, consecvent și deschis enunțat, într-o structură polifonică.

Este o dramă de o factură aparte, nu neapărat unică în istoria literaturii dramatice, sub raportul formei, dar — prin cutezanța, multitudinea și acuitatea ideilor fundamentale care o străbat — unică în dramaturgia noastră contemporană și, după cîte cunosc, cum puține există în dramaturgia universală contemporană.

Piese cu caracter politic s-au scris. Lăsînd la o parte truismul potrivit căruia fiecare picșă, prin mesajul pe care-l poartă, vădește o atitudine politică, piesele cu caracter politic declarate au înfățișat — începînd, să zicem, cu *Tragedia optimistă* sau cu *Anii negri* — aspecte ale luptei revoluționare pentru cucerirea puterii, lăsînd ca semnificațiile acestor lupte să se desprindă din faptele înseși. Sau, tratînd o problematică cu evident caracter politic, au abordat această problematică dintr-un unghi moral, din unghiul de vedere al individului, participant la revoluție sau chiar victimă a revoluției, ca în *Citadela sfîrșimată* sau în *Cartea lui Ioviță*. Nu de puține ori, dramele scrise și jucate la noi se vor justițiere, vizînd mai cu seamă erorile, excesele — cum se întîmplă cu mai toată dramaturgia referitoare la „obsedantul deceniu”. Starea de nemulțumire a individului predomină, dar nu întotdeauna în numele unui ideal politic-revoluționar formulat în termeni limpezi. Deosebită de toate acestea, *Politica* (titlul însuși elimină orice echivoc) abordează dinlăuntru, din chiar miezul ei, problema politicii, ca problemă fundamentală a existenței sociale. Prefașîndu-și drama, Theodor Mănescu scrie : „Dacă problema centrală a politicii este puterea, teatrul politic nu poate fi altul decît acela care are drept obiect această problemă... nu orice teatru este teatru politic, ci doar acela care se preocupă de problematica puterii, fie de luptele pentru putere dintre clase, partide, națiuni opuse, fie de aceea din cadrul procesului însuși al exercitării puterii.... Este, însă, de la sine înțeles că noi nu putem concepe puterea ca pe un scop în sine, ci doar ca pe un mijloc pentru afirmarea, în toate sferile vieții sociale și individuale, a principiului transformării lumii și a omului, refor-



**Nicolae Pomoje, Tatiana Iekel (în prim-plan) și Jean Lorin**

mulării lumii în sensul umanismului socialist, revoluționar“. Iată, formulată succint, limpede, răspicat, problematica de bază a dramei *Politica*; în centrul ei stă personajul Bărbatului, al cărui destin ne va fi dezvăluit pînă la capăt doar odată cu apariția celorlalte două părți ale tetralogiei. Bărbatul este un om politic, un om de acțiune politică, în înțelesul de om care a participat, nu oricum, ci înarmat, în linia întîi, la cucerirea, apoi la consolidarea puterii politice dobîndite, străbătînd toate etapele luptei revoluționare „ca un soldat credincios al partidului“, care gîndește de pe poziția unui om politic și care nu conținește să analizeze, din unghiul său personal, dar și din **perspectiva întregii** mișcări revoluționare, mersul istoriei. Bărbatul re trăiește momente esențiale ale existenței sale, evocînd oameni și fapte care au fost, oameni și fapte care sînt. Prin proiecția gîndurilor sale, ne sînt înfățișați oameni care au murit dar care nu pot lipsi din conștiința Bărbatului, oameni care trăiesc și cu care Bărbatul este în raporturi directe. Este familia lui, este lumea cu care bărbatul intră zilnic în relații deschise, dure, tocmai pentru că existența lui, ca și a celorlalți, este o existență dominată de politică, de atitudine politică, de acțiunea politică. Certurile de familie nu sînt doar hărțuiri trecătoare, ci conflicte ascuțite, atitudini fundamentale contradictorii, prelungește dincolo de pragul dintre viață și moarte. Bătrînul, ca și Bătrîna, cu tînețea lor protestatară, liber-cugetătoare, cu trecutul lor socialist, reprezintă pentru Bărbat o **mîndrie, orgoliul** tradițiilor de luptă revoluționară din familia sa. Dar Bătrînul mai reprezintă și un neconștient prilej de confruntare a concepțiilor apar-

ținînd mai multor generații de revoluționari. Bărbatul este moștenitorul; cel care preia tradiția revoluționară a familiei. Totodată, este cel care examinează critic, de pe pozițiile zilei de azi, trecutul. Cine-l însoțește? Sora lui, preocupată pînă la obsesie de amintirea mamei, de soarta fiului ei, de propria-i soartă? Cine-l moștenește? Tînrul, detașat de realitatea luptei revoluționare, dăruit unor ocupații desprinse de concretul vieții? Iată în ce raporturi dure, chiar feroce, se află **personajele** piesei. Nu acuzații reciproce, nu demascări violente, ci delimitări clare, nete, mereu adîncite, într-o fierbinte căutare a adevărului, care capătă **dimensiuni** tot mai cuprinzătoare, pe măsură ce se înalță de la fapt la generalizarea filozofică. Astfel, biografia Bărbatului se confundă cu însăși istoria, faptele sale intră în rezonanță cu realitățile întregii lumi, conștiința lui este parte inseparabilă a conștiinței revoluționare, și nimic din ceea ce s-a întîmplat și se întîmplă, la scara întregii planete, nu-i poate rămîne străin. În aceasta stă frumusețea și măreția acestui erou exemplar, acestui personaj mistuit de focul gîndirii politice, însuflețit de idealul acțiunii revoluționare. Posesor al unei vaste experiențe de viață și al unei extraordinare culturi filozofice și istoric-revoluționare, Bărbatul se vede obligat, în fața conștiinței lui, în fața partidului (ce frumos se spune în plesă: „Cui să împărtășesc gîndurile, neliniștile, întrebările mele, dacă nu partidului meu? Între partid și fiecare comunist trebuie să existe un schimb de întrebări și răspunsuri, de o totală sinceritate, fără de care comunistul n-ar fi comunist și partidul n-ar fi partid comunist...“), așadar bărbatul se vede obligat față de sine



însuși, ca om de partid, să-și pună întrebări fundamentale și să caute răspunsuri la întrebări fundamentale. Gîndirea lui vie, pătrunzătoare, se concretizează în amplele monoloage, care leagă (nu întrerup, leagă) acțiunea piesei, într-o succesiune armonioasă, echilibrată și de o rară frumusețe în limpezimea de cristal a formulării lor. Sînt „scrisorile către partid” — evocări ale unor momente din istoria revoluției și ipoteze filozofice și social-politice privitoare, de pildă, la raportul dintre mișcarea revoluționară internațională și bătălia pentru putere, pe care au desfășurat-o comuniștii români, aici se formulează ferm, răspicat, în spirit profund patriotic, ideea că istoria revoluționară a României a aparținut românilor, că politica noastră am înfăptuit-o noi înșine, că nici un amestec dinafară nu a putut influența partidul nostru în alegerea căilor luptei revoluționare pentru cucerirea și pentru consolidarea puterii, pentru construcția, după o concepție proprie, specific națională, a societății socialiste.

Întrebări tulburătoare, de o mare putere de pătrundere politică și de cutezanță revoluționară, sînt formulate în termeni fără echivoc. În ce stadiu al construcției socialiste ne aflăm? Am și construit socialismul? Care este rolul statului în socialism? Cum este înțeleasă, la nivelul maselor, noțiunea de proprietate socialistă? Care sînt contradicțiile în socialism? Cum se exercită la noi puterea de stat? Care este raportul dintre idealul revoluționar și înfăptuirea lui în viața socială? Și, legat de aceasta, cum este înțeles idealul revoluționar, cum este înțeleasă, în esența ei, dincolo de aparențe, dincolo de vremelnice neîmpliniri, de inerente greșeli, de regretabile excese, realitatea construcției socialiste? **Cu ce eficiență se face educația tinerei generații, care este idealul de luptă al acestei generații, moștenitoarea aceleia care a cucerit și consolidat puterea?** Din ce perspectivă examinăm continuitatea luptei revoluționare în țara noastră? Și, iarăși, legat de aceasta, mereu evocatul „obsedant deceniu” reprezintă o perioadă total izolată, în „obsedantul deceniu” nu s-a făcut nimic pentru construcția socialistă? Iată, dezbrăcate de veșmîntul formulării literare, de o impecabilă frumusețe, cîteva dintre ideile care străbat drama *Politica*, dîndu-i o tensiune interioară, o temperatură înaltă, neobișnuite.

Profund revoluționară, de un fierbinte patriotism, lucidă, neiertătoare în exami-



narea realității, cutezătoare și, mai cu seamă, încrezătoare în viitor, fundamental optimistă, piesa lui Theodor Mănescu reprezintă momentul de vîrf al creației sale dramatice.

Alegerea Teatrului Mic confirmă încă o dată programul politic al teatrului, angajarea acestui colectiv pe direcția spectacolelor-dezbateri, în care piesa românească își găsește întotdeauna locul de cinste cuvenit. Iar sala Teatrului Foarte Mic se dovedește ideală pentru asemenea montări, în care spectatorii sînt implicați pînă la participarea directă, vie, deschisă, la lumea de idei a piesei. Realizat cu **simplicitate**, cu limpezime și cu siguranță, spectacolul lui Silviu Purcărete, în remarcabilul decor al lui Octavian Dîmbrov, se înfățișează ca o matură împlinire a încă tînărului regizor. Desensul mișcării, claritatea expunerii, economia de detalii dau întregului o anumită eleganță și noblete. Dintre actori excelează Nicolae Pomoje; nu numai curajos, dar și inspirat distribuit în acest rol, el izbutește, cu mijloace simple, să înfățișeze în toată complexitatea personajul dificil al Bărbatului, conferindu-i patos și luciditate, zbucium sufletesc și înaltă spiritualitate. Nicolae Pomoje monologhează cu inteligență, ascultă atent, se mișcă elegant, degajă farmec. O altă

remarcabilă realizare are Jean Lorin, interpretul Bătrînului, care stabilește cu finețe echilibrul dintre latura sublimă a personajului și latura sa desuetă, ușor ridicolă. O bună interpretare dă Bătrinei Tatiana Ickel, de la care am fi așteptat, totuși, o mai accentuată subliniere a trăsăturilor ei de asprime și egoism. Mai cert, mai explicit, l-am fi vrut și pe Sorin Medeleni, în rolul Tânărului. Portretizări corecte, cu echilibru și profesionalitate, realizează Mariana Cercel, în rolul Sorei, și Liana Ceterchi, mai nesigură, în rolul Logodnicei.

Cu prilejul acestui însemnat premiere, teatrul a editat un supliment al foii-program „Spectator” (redactor responsabil, Adriana Popescu), supliment documentat, bogat în idei, util.

Spectacolul *Politica*, realizat spre sfârșitul acestei stagiuni, înaltă — ne bucură s-o spunem — prin valoarea piesei, prin calitățile spectacolului, nivelul acestui sezon teatral.

**Virgil MUNTEANU**

## ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

**TEATRUL DE COMEDIE**

# STRIGOI LA KITAHAMA

**de Kobo Abe**

Prin spectacolul Teatrului de Comedie, publicul românesc are prilejul să cunoască o piesă japoneză contemporană, scrisă de Kobo Abe, autor cu suficientă notorietate dincolo de granițele țării lui, citit și la noi cu *Femeia nisipurilor*. Surpriza e mai puțin mare decît ne-am fi așteptat. Lucrarea, merituosă și foarte actuală, poate fi socotită satiră, cu mențiunea că în structura ei intervin unele elemente de dramă. Nici latura preponderentă, de satiră („comerțul de suflete”), nu-i apare spectatorului european cu totul inedită, după cum nici aspectul dramatic, fundat pe un șoc psihic provocat de război, nu e de exclusivitate niponă. Autorul însuși știe toate acestea atunci cînd declară că: „*Strigoi la Kitahama* poate fi jucată în stil japonez, dar și în stilul țării unde este reprezentată”. Lucrurile stau într-adevăr așa, mesajul subliniat al piesei punînd specificul interpretării sub semnul complementarității, al liberei alegeri. Luînd cunoștință de o piesă japoneză (într-o versiune românească autentic literară semnată de Radu Bogdan Stegăroiu), nu ne introducem, deci, obligatoriu, și în teatrul japonez, de altfel atît de complex și de-

osebit pentru spectatorul din partea noastră de lume. Și totuși, nu poți înfățișa o problematică, fie ea oricît de generală, de universală, fără o descriere sau măcar o schiță verosimilă a mediului de unde provine. Un minimum de culoare locală e, prin urmare, necesar.

Ecuția de mai sus, de tot simplă dar în cazul de față perfect potrivită, nu a suris regizoarei Cătălina Buzoianu. Ea a schimbat termenii, încercînd să facă teatru — chiar teatru japonez — pe datele unui scenariu gîdit să se adapteze oriunde. Admirabilă ambiție artistică, ne-

**Data premierii : 26 mai 1982.**

**Regia : CĂTĂLINA BUZOIANU.**

**Scenografia : MIHAI MĂDESCU.**

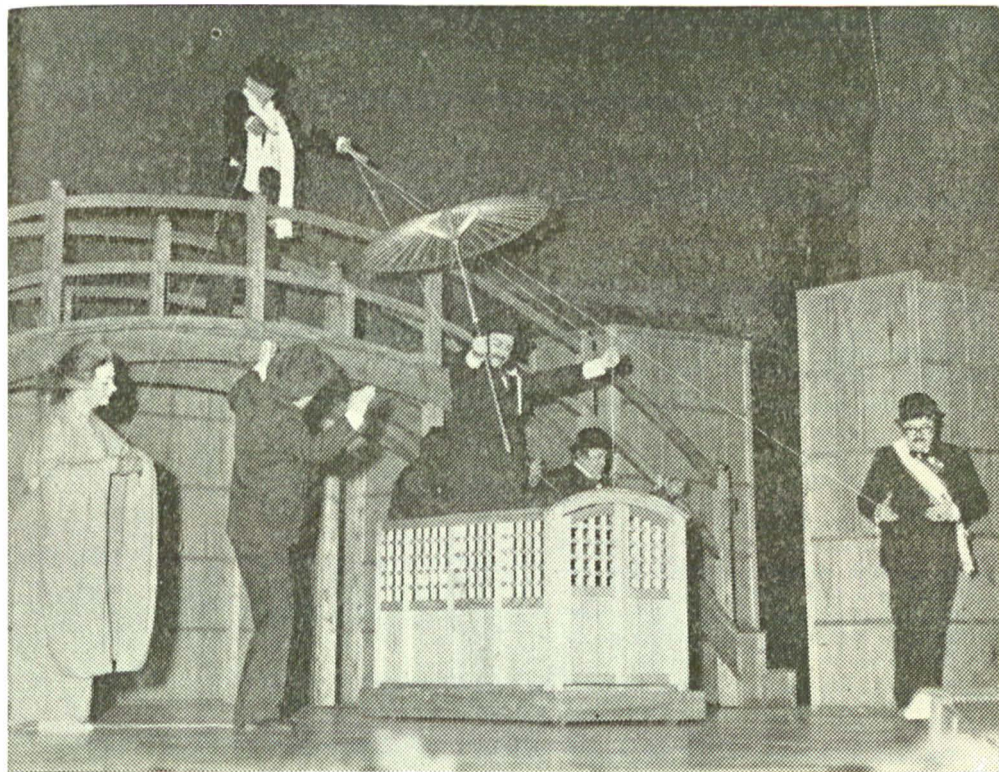
**Muzica : MIRCEA FLORIAN. Miș-**

**carea scenică : ADINA CEZAR.**

**Versiunea românească : MANABU SUZUKI și RADU BOGDAN STEGĂROIU.**

**Distribuția : GEORGE MIHAIȚA (Strigoiul, Adevăratul Fukagawa) ; MIHAI PĂLĂDESCU (Ooniwa Sankichi) ; SIMONA MĂICĂNESCU (Misako, Logodnica strigoiului) ; SANDA TOMA (Toshie, Yoshida) ; CLAUDIU BLEONȚ (Fukagawa Kelsuke) ; ION LUCIAN (Kubota, Reprezentantul asociației clericilor) ; AUREL GIURUMIA (Torii, Malorul) ; CORNEL VULPE (Torii cel mic) ; DAN TUFARU (Hakoyama Yoshichi, Omul cu albumele) ; CANDID STOICA (Marutake) ; MAGDA CATONE (Femeia cu fotografia soțului, Femeia cu mama bolnavă de reumatism).**





**Scenă din spectacol**

atență însă la ponderea reală a pretextului. Așa se face că spectacolul se articulează ca o armură prea grea pentru trupul care o susține, ca o suprastructură a textului oarecum indiferentă la aderențele cu acesta. Nu avem competența să judecăm în ce măsură unele procedee scenice întrebuițate de Cătălina Buzoianu sînt de pură fantezie sau întru totul conforme cu vreunul dintre stilurile teatrului japonez. Cu siguranță că altele sînt parodice și acestea ni s-au părut si cele mai justificate, cu funcția într-adevăr precizată. Două lucruri se observă totuși, și ele trebuie spuse. Cel dintîi se referă la o anume lipsă de omogenitate a trupei: de o parte, actorii, ca să zicem așa, stabiliți, care urmează indicațiile direcției de scenă în limitele excelenței profesionale, dar fără accentul vreunei participări mai adînci; de altă parte, cei doi tineri, încă studenți, Claudiu Bleonț și Simona Măicănescu, structuri firesc permeabile, care răspund cu o sensibilitate mai acută și un angajament mai viu solicitărilor inedite. Ei sînt și cei care, reușesc cîteva momente de sugestie vizuală ce confirmă imaginea noastră culturală despre Țara Soarelui-răsare. Un-

deva la mijloc, între aceste două categorii, se situează Mihai Pălădescu, într-o compoziție pe care o menține la un nivel admirabil pe tot parcursul. Al doilea punct ce trebuie neapărat atins, din necesități de clarificare, pare mai puțin important, un fel de găselniță scriitoricească. Dar, la urma urmei, în ce constă afacerea pe care experimentatul Ooniwa o întrevește în colaborarea cu Fukagawa, tînărul cu „minte zdruncinată”? Ce înseamnă a publica în jurnale fotografii de morți, pentru ca strigoii să-și regăsească familiile? Ei bine, tocmai acesta este punctul cu cel mai pronunțat specific nipon, oarecum neglijat de regie. Căci în Japonia fiecare cămin posedă un altar al duhurilor, convocate de rudele lor rămase în viață, spre a li se da cinstirea cuvenită și a li se cere concursul. Această tradiție ar fi trebuit să se vădească pe scenă, într-un fel sau altul.

Ceea ce, cu toată sinceritatea, îi recunoaștem Cătălinei Buzoianu este aspra seriozitate cu care a tratat, prin semne teatrale complex elaborate (chiar complicate), o temă ce ușor se putea opri la satira de suprafață, colorată melodramatic. Sub acest aspect, nici muzica și nici songu-



**Magda Catone,  
Claudiu Bleonț,  
Sanda Toma  
(sus)  
și Mihai  
Pălădescu**



rile care întretaie și încarcă proza dramatică nu sînt de prisos. Desigur, asupra acurateții lor ne menținem, încă o dată, rezervați. La capitolul mișcare s-a căutat acel hieratism, acea grație naturală pe care o arată, mai ales în filmele lor, japonezii. Motivul clasic al înfruntării vîntului, cunoscut din stampe, este și el citat, în cîteva „exterioare” ingenios imaginate de talentata regizoare. Prin vestimentație, ea a marcat hotărît, de asemenea, grupurile sociale implicate în acțiune. Astfel, notabilitățile poartă fracuri și coarde roș-albe, tînărul ziarist seamănă cu un *judoka* din benzile desenate, sâraccii sînt înfășurați în chimonouri spălăcite, strigoiul și reprezentantul său terestru au uniforme ciuruite. Undeva pe parcursul spectacolului ia ființă și expresia contrastului, devenit loc comun, dintre modul de viață sobru, frugal, atașat de natură, al japonezului, și mediul contemporan hiper-tehnicizat, în care tot mai mult el este obligat să se miște. Toate acestea, inclusiv momentul culminant, de factură oni-

ric-parabolică, conferă reprezentației o a-nume ampoloare, desfășurată sub o sesizabilă notă brechtiană. În asemenea condiții, umorul care se află în text capătă un caracter enigmatic.

Cît privește actorii, în afara celor spus-e mai înainte ar mai fi puține de adăugat. Experiența și clasa înaltă a lui Ion Lucian, a Sandei Toma, a lui George Mihăiță, Aurel Giurumia, Cornel Vulpe, Candid Stoica, Dan Tufaru, se exprimă în registrul cunoscut, fără nimic surprinzător. Nici Magda Catone, tînără ce s-a mai făcut remarcată pe scena aceluiași teatru, nu aduce, față de colegii săi de generație, nimic nou, în afara unor stridențe pe care ar trebui să le elimine. Sub simbolicul pod arcuit realizat de scenograful Mihai Mădescu, toți aceștia impun cadența unui spectacol original și incitant, a cărui slăbiciune este doar dubla lui condiție.

**Marius ROBESCU**

## AMINTIRI

de Aleksei Arbuzov

O căsnicie fericită (în aparență, cel puțin), a cărei unitate este sfîșiată de declarația peremptorie și prin nimic previzibilă a soțului (Vladimir Evghenievici Turkovski, tip de „savant distrat“) că iubește o altă femeie ; o soție (Liubov Gheorghievna), dureros lovită, dar încercînd eroic să „salveze aparențele“ față de niște oaspeți picați pe neașteptate, dar mai ales față de propria sa luciditate ; o fiică (Kira), „la vîrsta întrebărilor“, zdruncinată de ceea ce întrevede în lumea adulților ; o tînră femeie (Jenia, rivala), deloc „fatală“, dimpotrivă, naivă și neajutorată, nedorind să facă rău nimănui ; o bunică (Sofia Vasilievna), înțeleaptă și realistă, îndrăgostită de orașul ei natal, Leningrad ; în sfîrșit, un tînăr din Capitală, văr al savantului (Denis), ascunzînd, sub maniere și stil de viață de „play-boy sovietic“ (expresia aparține uneia dintre eroine), o autentică sensibilitate, rînită de ciocnirea cu realitățile vieții — iată galeria de personaje și, pînă la un punct, scheletul acțiunii celei mai recente scrieri dramatice a lui Aleksei Arbuzov, autorul aproapei clasice *Poveste din Irkutsk* și al multor altor texte, bună parte dintre ele văzute și pe scenele noastre. Toate — definite de aceeași receptivitate a lui Arbuzov la mișcările sufletești subtile, de aceeași delicatețe a inciziei în „fela de viață“ supusă analizei, de aceeași discreție și învăluitoare poezie ; multe — nu e mai puțin adevărat —, grevate de un eșafodaj dramaturgic defectuos conceput (dezechilibre, lungimi, diluări ale acțiunii), de schematismul unor caractere, relații și reacții, de truisme și sentimentalism desuet. Se regăsesc, în *Amintiri*, toate calitățile și defectele enumerate, acestea din urmă înmulțite de banalitatea iremediabilă a subiectului. Atunci, de ce, totuși, *Amintiri* pe scena de la „Bulandra“ ? Poate, datorită modalității mai puțin frecvente de punere în pagină a tramei : practic, timpul prezent al acțiunii ocupă destul de puțin loc în piesă, majoritatea spațiului fiind rezervată rememorărilor din care se încheagă, ca într-un puzzle, profilul personajelor. În mod sigur, datorită

Data premierii : 20 mai 1982.

Regia : ION CARAMITRU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU. Muzica : VASILE ȘIRLI. Traducerea : TUDOR STERIADE.

Distribuția : GINA PATRICHI (Liubov Gheorghievna) ; ION BEȘOIU, GEORGE OANCEA (Vladimir Evghenievici Turkovski) ; BEATE FREDANOV (Sofia Vasilievna) ; MARIANA BURUIANĂ (Kira) ; CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Denis) ; MIHAELA GAGIU (Asenka) ; MIRELA GOREA (Jenia) ; ZOE MUSCAN, MARIA GLIGOR (Șurocika) ; LIANA LUNGU (O cîntăreață de local).

mesajului de un umanism profund și real, nefalsificat de precepte filistine.

Oricum, spre a-și încerca puterile ca director de scenă, actorul Ion Caramitru a ales un text dificil, în primul rînd, cred, prin lungime (spectacolul durează trei ore). Apoi, dacă bogata sa experiență interpretativă l-a ajutat să intuiască momentele de rezistență ale piesei („solo“-ul Jeniei, dialogul ei cu Liubov Gheorghievna, „duetele“ acestea cu Denis, despărțirea dintre cei doi soți), orchestrate scenic cu migla puțin ostentativă a unei lucrări de diplomă, îndelung și serios gî-



Constantin Brînzea, Zoe Muscan și Gina Patrichi



# EFROS SAGA [MIRALE EFROS]

de Iacob Gordin

dite, insuficienta sa cu experiență regizorală l-a împiedicat să cuprindă într-o viziune, coerentă sub raport estetic, meandrele unei scrieri stufoase și inegale. Rezultatul este un spectacol trenant, cu scilipiri fulgurante, înghițite, însă, de un fundal compact de monotonie. În fine, Caramitru-regizorul a fost complet trădat de Caramitru-actorul în dirijarea echipei, capitol la care absența unei priviri unificatoare este evidentă. Apar, în acest spectacol, trei generații de actori stilistic diferite; or, diferențele sînt vizibile și creează hiatusuri. Beate Fredanov este impozantă, precisă și elegantă, în rolul bunicii. Gina Patrichi (Liubov Gheorghievna) desfășoară toată gama de „mișcări” pe care i-o pune la dispoziție impecabilul său profesionalism — *allegro*, pentru „intelectuală lucidă”, *andante*, pentru „soție înțelegătoare”, *scherzo*, pentru „femeie cu sufletul tânăr” etc. —, dar este, totuși, în primul rînd, Gina Patrichi... Ion Besoiu (Turkovski) are discreție și umor implicit, dar și o oarecare rigiditate, într-un rol, ce-i drept, ingrat. Zoe Muscan (Șurocika) schițează, cu efecte pitorești bine dozate, un portret de plan secund. O grea sarcină, aceea de „pilon de susținere”, alături de Gina Patrichi, apasă pe umerii lui Constantin Brânzea (Denis); actorul se achită de ea cu remarcabilă dezinvoltură, care însă, din păcate, se transformă pe alocuri în superficialitate, în mimare netransfigurată a datelor personajului. Mirala Gorea (Jenia) realizează o compoziție inteligentă și sensibilă, dar puțin obositoare prin unilateralitate. Mariana Buruiană încearcă să-și investească personajul (Kira) cu mai multă substanță decît conține acesta; reușita este doar parțială, căci schimbările de registru au adesea stridentă. Mihaela Găgiu (Asenka) utilizează încă stîngaci instrumentele profesiei (mișcare, intonație). Iar dacă muzica (Vasile Șirlu) este — citeodată, prea insistent — creatoare de atmosferă, scenografia (Mihai Mădescu) se dovedește inexplicabil de convențională și, chiar, neglijent concepută: statueta, pendula și trofeul cinegetic (!) ce decorează casa familiei Turkovski, și care reapar cu ingenuitate în restaurantul vizitat de protagoniști, fac inutil orice comentariu...

Alice GEORGESCU

**Data premierel: 21 mai 1982.**  
**Regia : GEORGE TEODORESCU.**  
**Scenografia : CARMEN și GHEORGHE RASOVSKII.**  
**Distribuția : SEIDY GLÜCK (Mirale); RUDY ROSENFELD (Iosale); ELI CONSTANTIN MĂGULEANU (Donle); LEONIE WALDMAN-ELIAD (Mahle); BEBE BERCOVICI (Salmen); THEODOR DANETTI (Nuchemțe); SONIA GURMAN (Hane-Dvovre); TRICY ABRAMOVICI (Șeindale); OANA GRUPP MĂGULEANU (Șolmale). În alte roluri : DAN MIHAI SCHLANGER, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, LENA MORARU, DORIS MAIER BOGDAN, NORBERT HAUSER, NICOLAE MACOVEI, DUMITRU OPREA.**  
**Lectura textului în limba română : NUȘA GRUPP-STOIAN.**

Piesa lui Iacob Gordin *Mirale Efros* e o analiză a motivațiilor psihologice ce concură la descompunerea familiei, și o pledoarie pentru necesitatea unității ei prin firească renunțare la vanități și interese egoiste. *Mirale Efros*, bătrîna mamă evreică, nu-și mai poate stăpîni clanul familial. Cei doi băieți, ajunși la vîrsta bărbăției, tînăra sa noră și părinții acesteia își manifestă din ce în ce mai acut voința de a se elibera de sub autoritatea și tutela sa, pentru a se realiza fiecare pe cont propriu. Dar, părăsiți de bătrînă, cu toții se vădesc neputincioși în a se descurca într-o lume dură și mercantilă, pe care mama o stăpînise cu incontestabilă autoritate. Certurile duc la atomizarea familiei, frații se despart, cuscii se retrag în vechea lor casă, la fel de săraci ca la început. Dar iată că un prilej al reunificării familiei se ivește, o-

dată cu ceremonia confirmării religioase a nepotului. Pe rînd, fiul, nora și nepoțelul o roagă pe bătrînă să asiste, și aceasta, învinsă de dragostea pe care i-o poartă copilului, cedează. Precum vedem, drama are un final melodramatic, care se susține, însă, prin teza morală pe care o afirmă.

Destule momente de adevăr al vieții salvează personajele, din situațiile imposibile caracteristice melodramaticului, așezîndu-le — caracterologic, firește — într-un conflict realist convingător. Mai cu seamă eroina centrală este bine realizată de către autor: atîta cît sînt, celelalte personaje există în funcție de ea. Mirale Efros seamănă Marei lui Slavici, ca forță sufletească, minus cupiditatea acesteia. În intenția autorului a fost ca Mirale să facă pandant bătrînului rege Lear, ca noblețe morală; patosului acestuia, ea îi opune o înțeleaptă detașare. Alungată de ai săi, nu se lamentează, ci așteaptă cu încredere să le acorde iertarea. Căci — spune ea — nu numai că știe ce face, dar și de ce face așa și nu altfel. Mirale Efros e un personaj care pare a avea conștiința că duce o viață simbolică: ca orice înțelept, știe că sfîrșitul bun este încununa-

rea oricărei lucrări terminate, și că răul stă în orice neterminare, în neorînduiala începutului. Valorile tradiționale ale familiei sînt, pentru ea, valori eterne, la care fiecare tînăr, maturizat în încercările vieții, se va întoarce.

În spectacolul de la T.E.S., rolul i-a revenit lui Seidy Glück. Actrița l-a interpretat în liniile lui nobile, așadar a lipsit surpriza pe care ne-ar fi oferit-o disimularea, dar personajul ne-a apărut mai unitar, și poate că drama trăită de el ajunge mai direct la simpatia publicului. În schimb, acest fel de interpretare, care renunță la coajă de dragul miezului, îndreptățește mai puțin reacțiile celorlalte personaje, reducîndu-le la minimum motivațiile psihologice și răpîndu-le, astfel, acel dram de veridicitate. Așadar, frumoasa noră Șeindale, în interpretarea actriței Tricy Abramovici, pare să fie cu tot dinadinsul răutăcioasă, ceea ce n-ar fi fost cazul, dacă Seidy Glück ar fi apăsat mai mult pe pedanteria, „capriciile” și duritatea existente la personaj.



**Scenă din  
spectacol.  
În prim-plan,  
Rudy Rosenfeld,  
Tricy Abramovici  
și Seidy Glück**



Poate că altă valoare ar fi căpătat și jocul lui Rudy Rosenfeld, în rolul împăciuitorului fiu și ginere Iosale, aici destul de șters, și cel al lui Eli Constantin Măguleanu, în Donie, celălalt fiu. Reamintesc că toate personajele există pentru și prin personajul principal; nu înseamnă că nu s-a jucat bine, dar prea s-a jertfit totul simpatiei pentru acesta. E drept, Mirale Efros este un personaj monumental; dar nici celelalte personaje, care conlucrează la edificarea monumentului, nu sînt simple accesorii, ca o schelă, să zicem, rămasă de prisos după ridicarea lui. Să fim, însă, bine înțeleși, acestea nu sînt reproșuri aduse spectacolului, ci doar o înțelegere a textului pe care o credem mai adecvată modului realist al concepției.

Spectacolul regizorului George Teodorescu ajunge la inima publicului, și asta este esențial (să nu mai argumentăm aici asupra rațiunilor inimii, care uneori se vădesc mai profunde decît acelea ale minții...). Semnificațiile textului sînt redată integral, regizorul utilizînd deseori, în mișcarea scenică, discrete ieșiri la rampă, pentru rostirea unor replici mai importante, alteori pauze, la fel de discrete, menite să oprească receptarea, în favoarea reflecției. E, într-adevăr, o virtute, această pedagogie subtilă cu spectatorul, fără obnubilarea ritmurilor acțiunilor scenice, a vieții intime a spectacolului. E locul să amintim că partea ultimă a piesei, cu o structură mai puțin realizată dramatic, a fost rezolvată de regizor prin utilizarea simultană a unor spații de joc, opuse, pe diagonală, jocului mut al cuplului Tricy Abramovici-Rudy Rosenfeld, ilustrînd îngrijorarea și așteptarea înfrigurată a unui final care, s-a văzut, a fost întru totul fericit. Dar să notăm și contribuțiile celorlalți actori, pe care le considerăm utile prin corectitudine, cuprinzînd chiar unele momente de finețe, precum jocul Soniei Gurman (Hane Dvoire), al lui Bebe Bercovici (Salmen) și al Leoniei Waldman-Eliad (Mahle). Mai puțin inspirată mi s-a părut ideea de a utiliza în travesti pe Oana Grupp Măguleanu în nepoțelul Șloimale. Am lăsat la urmă pe Theodor Danetti, care, în rolul socrului Nuchemte, umple scena cu o pitorească împletire de jovialitate și nonșalanță.

Un decor cam încărcat, și lipsit de sufele, semnează Carmen și Gheorghe Rasovszki, decor dorit probabil în spiritul textului, dar realizat într-un gust îndoielnic, cum nu se putea potrivit unei case cu pretenții burgheze, și din care jilțul Miralei Efros nu se detașează cu destulă pregnanță. În fine, am avut plăcerea să ascult, la cască, textul, în lectura unei voci cu timbru plăcut, aparținînd actriței Nușă Grupp-Stoian.

**Constantin RADU-MARIA**

## FENOMENELE

de Grigori Gorin

Data premierei: 20 mai 1982.

Regia: VICTOR TUDOR POPA.

Scenografia: DORU PACURAR.

Versiunea românească: MARGARETA BĂRBUȚA.

Distribuția: VASILE GRADINARU (Prohorov); ALEX. FIERASCU (Killaghin); EMILIA DIMA (Lariceva); ION PETRACHE (Ivanov); LIVIU MARTINUȘ (Anton); IULIAN COPACEA (Laricov); ADELA PATKO (Camerista).

Prezentat superlativ în caietul-program de către Margareta Bărbuță (care dealtfel semnează și traducerea textului), umoristul sovietic Grigori Gorin apare pentru prima oară pe o scenă românească, cu piesa *Fenomenele*. Numele său este cunoscut în țara noastră și datorită revistei „Urzica”, în care i s-au reproduș excelente proze scurte. Cit de originală este — în contextul literaturii sovietice de azi — dramaturgia lui Grigori Gorin, rămîne însă de discutat. Succesul pe care piesa în discuție l-a avut (și îl are încă), la Teatrul satiric din Moscova, în spectacolul văzut și de noi anul trecut, se datorează în primul rînd regiei și actorilor, și mai puțin virtuților dramaturgice. Avem de-a face cu o comedie fără prea multe pretenții, caracterele sînt doar schițate; interesul ei rezidă în tema abordată, preocuparea snoabă pentru așa numitele fenomene „parapsihologice”. Incisivitatea autorului rămîne însă superficială, neconvîngătoare.

A-l compara pe Gorin cu Cehov și cu Bulgakov (chiar dacă au practicat cu toții profesiunea de medic ?!) este însă exagerat. Dealtfel, piesele lui, cite a scris, nu vădesc orgoliul unor structuri dramaturgice insolite. De aici, distanță dintre Grigori Gorin și, de pildă, un Aleksandr Ghelman, colegul lui de generație.

Spectacolul de la Arad dezamăgește: o regie pripită, începînd chiar de la distribuție, cu o rar întîlnită zgîrcenie a fan-teziei, nici măcar la nivelul unui examen de fidelitate față de text.

Dintre actori, preocupat de profesionalitate, în seara premierei, ni s-a arătat Ion Petrache.

**Paul TUTUNGIU**

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA**

## MACBETH

**de Shakespeare**

**Data premierei : 28 aprilie 1982.**

**Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN COSMAN. Muzica : MIRCEA OCTAVIAN. Traducerea : ION VINEA.**

**Distribuția : ANTON TAUF (Macbeth); MELANIA URSU (Lady Macbeth); CONSTANTIN ADAMOVI (Duncan); TUDOREL FILIMON (Malcolm); VICTOR NICOLAE (Donalbain); GELU BOGDAN IVAȘCU (Banquo); MARIN D. AURELIAN (Macduff); BUCUR STAN (Lennox); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Ross); ION TUDORICĂ (Monteth); GH. JURCĂ (Angus); PAUL BASARAB (Cathness); TOTU COLOMAN (Siward); EMILIAN BELCIN (Tinărul Siward); PETRE BĂCIOIU (Seyton); OCTAVIAN TEUCA (Portarul); IONEL BANU (Doctorul); PETRU DONDOȘ, ION MARIAN (Ucigașii); EUGEN NAGY (Craicnicul); MONICA MODREANU (Lady Macduff); CRISTIAN RUSU (Copilul); MARIA MUNTEANU, VIORICA MISCHILEA, MARIANA POPOVICI, ILEANA NEGRU, STELA ADAMOVICI, ILEANA TODEA (Vrăjitoarele).**

O piesă de Shakespeare, un regizor tânăr, și scena unui Național reprezintă totdeauna puncte de atracție pentru critica teatrală, mai ales cînd titlul este *Macbeth*, regizorul, Mihai Măniuțiu, și Naționalul, cel din Cluj-Napoca (deși, în ultima vreme, această scenă a dat semne de oboseală, și-a redus din ambițiile repertoriale și s-a mulțumit cu succese cam facile).

**Anton Tauf și Gelu Bogdan Ivașcu**

*Macbeth* este o antrepriză vrednică de programul unui Național. Shakespeare stimulează totdeauna energiile unui colectiv și inobilează afișul. După *Richard al II-lea*, la Naționalul din Craiova, *Cum vă place*, la cel din Iași, și *Măsură pentru măsură*, la teatrul din Pitești, *Macbeth*, la Cluj-Napoca, confirmă în continuare atracția noilor generații de creatori față de „contemporanul nostru”. Opera shakespeariană a devenit o modalitate de configurare stilistică, un punct de program estetic al tuturor regizorilor care își iau profesiunea în serios. Mihai Măniuțiu s-a grăbit să și-l revendice — prematur, după părerea noastră, deși el are deja la activ un repertoriu în care întîlnim montări ca *Perșii* de Eschil, *Labirintul* de Aitabal, *Oedip salvat* de Radu Stanca, și anunță proiecte ca *Huis clos* de Sartre sau *Rosmersholm* de Ibsen.

*Macbeth*, o știm cu toții, este însă un pariu dificil. „Grandioasa simfonie neagră”, „nocturna disperării”, tragedia crimei, această culme a teatrului shakespearian — mai puțin reprezentată pe scenele noastre decît celelalte titluri (ne amintim, în ultimele două decenii, doar spectacolele semnate de Liviu Ciulei, la „Bulandra”, și de Aureliu Manea, la Teatrul Municipal din Ploiești) — a fost preluată cu tinerească îndrăzneală de Măniuțiu și colaboratorii săi apropiați (pictorul Octavian Cosman, compozitorul Mircea Octavian). Asistăm la un conspect regizoral făcut în mare parte după Jan Kott; vizi-







**Melania Ursu**  
**(Lady Macbeth)**

unea este „prezenteistă“, cum spune un shakespeareolog, și, firește, unilaterală. Potrivit acesteia, *Macbeth* (text mult prescurtat, cu un final modificat) este un joc macabru pentru acapărarea puterii, o rostogolire dementă în prăpăstiile crimei, un șir de atrocități care nu poate fi stăvilit. Decorul (Octavian Cosman) — o construcție de lemn, parcă putred, o fortificație ce adăpostește sordide încăperi, un tron-amvon-tribună, la fel de ruinat, jur împrejur bălți cu apă coclită — face față cu greu numeroaselor schimbări ale acțiunii și nici nu are necesara forță de sugestie sau de captare a imaginației. Locul de joc e dominat de semnul puterii : șarpele trufiei, pocalul beției și coroana se reunesc într-un sui-generis obiect magic, și în jurul lui se desfășoară prologul-phantomă ce anunță tema montării. Vrajitoarele (în costume nedefinite stilistic) atîță la crimă, dar oficiază și ritualul de exorcizare : un Macbeth în efigie, fantoșă derizorie a thanului de Cawdor, e ținta jocului, re luat cu îndirjire la finele fiecărui act.

Reprezentăția oficiază derizoriul puterii, deșertăciunea crimei. Deriziunea îl pulverizează pe Macbeth, și ridicolul o înecă pe regină. (Ultimul ei monolog e înginat de o vrăjitoare !) Această idee, ispititoare poate pentru fantezia regizorală, suscită obiecția noastră fundamentală, deoarece minimalizează însăși esența capodoperei. Dacă sîntem frustrați de măreția protagoniștilor, dacă nu avem, în spectacol, „poarta de aur“ prin care „să intrăm în iad“ — cum metaforiza I. M. Sadoveanu aura tulburătoare ce-l învăluie pe Macbeth —, montarea ne apare minoră, restrictivă. Cum se și întîmplă acum, deși în limitele acestei lecturi reprezentația e coerentă și, în mare parte, unitară (cu excepția costumelor, eclectice). Ridicolul îl vizează și pe Malcolm ; scena tes-

tării virtuților sale devine un moment de un intens comic grotesc, contrapunctat prin accentele sinistre pe care le capătă apoi personajul în final. Acest final, ce încheie triumfal demonstrația regizorală (amintindu-ne de *Hamlet*-ul lui Dinu Cernescu), ilustrează (bogat) rotirea implacabilă a „marelui mecanism“ : Malcolm, fiul celui ucis de Macbeth, este cu mult mai primejdios și mai funest pentru Scoția, decît cuplul soților „molipsiți de moarte“. Ultima scenă, una dintre cele mai spectaculoase din reprezentație, contrazice însă — precum știm — deznodămintul tragediei, al cărei adevărat sfîrșit este unul dintre cele mai morale și mai compensatoare, din dramaturgia shakespeareană.

Actorii sprijină viziunea regizorală, devin un argument al ei, și, în această ramă, cîțiva interpreți se impun : Anton Tauf compune un Macbeth viguros, cu slăbiciuni omenesti și dureroase rătăciri ucigase ; sub masca de călău întrezărim victima împrejurărilor. Iă lady Macbeth, Melania Ursu are o semeție plină de noblețe, demența o transfigurează, dar măreția pe care ar fi putut-o dobîndi e stăvilită, precum am arătat. Cuplul indestructibil, unit prin dragoste și moarte, senzualitate și abjecție, rămîne pivotul solid al montării, deși traiectoria scenică e mai degrabă desenată în scenă decît jucată ; superficialitatea cu care actorii trec peste textul shakespearean se răzbună dureros asupra lor ; dar vina nu le aparține în întregime.

S-au mai remarcat în reprezentație Gelu Bogdan Ivașcu (un Banquo cu un profil moral interesant), Marin D. Aurelian (un Macduff tradițional și, prin aceasta, convingător) și Tudorel Filimon (masca unui Malcolm imbecil și primejdios).

**Mira IOSIF**

# JOC DUBLU

de Robert Thomas

**Data premierel : 1 aprilie 1982.**

**Regia : CONSTANTIN DINIS-  
CHIOTU. Scenografia : EVA ȘOR-  
BAN. Traducerea : DINA COCEA.**

**Distribuția : MIHAI DOBRE (Ri-  
chard Corban, Michel Corban) ; MA-  
RIA CHIRA (Françoise) ; ILEANA  
CHIMION (Louise) ; ADRIAN PE-  
TRACHE (Sartony) ; FLORIN CRĂ-  
CIUNESCU (Comisarul) ; FLORIN  
MIRON (Agentul).**

Propunind o piesă de Robert Thomas în repertoriu, orice teatru (nu numai din România) mizează pe succes de public. Formula sa dramaturgică (sau „rețeta”, dacă vreți) este aproape infailibilă : intrigă polițistă inteligentă, punctată cu umor. Nici *Joc dublu* nu se abate de la această „regulă a jocului”, în consecință spectacolul de la Teatrul „Ion Vasilescu” va avea, probabil, succesul de public scontat. Intriga este abil condusă, cu neașteptate răsturnări de situații, cu un final în care „măștile cad” într-un mod realment impredictibil pentru spectatorul neavizat ; momentele de tensiune alternează, într-un dozaj savant echilibrat, cu cele comice, de relaxare. Dar nici aici (ca și în celelalte piese ale acestui destul de prolific autor), psihologia personajelor nu contează prea mult, iar veridicitatea situațiilor nu intră în discuție. Contează valoarea de rebus a întregului.

Un spectacol bun cu această „comedie polițistă” (am văzut în stagiunea trecută, la Galați, un spectacol foarte bun cu *Joc*

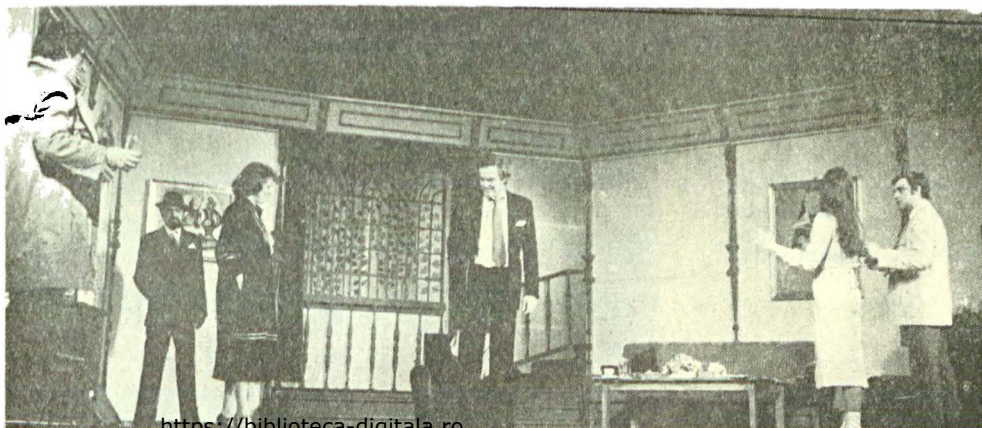
*dublu*, semnat de actorul Mihai Mihail) presupune capacitatea de disimulare a interpreților. Pentru ca impredictibilul să funcționeze ca factor emoțional de la prima până la ultima replică, actorii trebuie să-și alcătuiască un amestec de joc neutru și sugestie subtilă, care să permită numeroasele schimbări de comportament, de identități. Or, în montarea regizorului Constantin Dinischiotu, tocmai acest element a fost neglijat. Principalul instrument al „jocului dublu” — duplicitarul Corban — este imediat deconspirat. Piesa își pierde, astfel, mult din interes. Vina aparține, în egală măsură, regizorului și interpretului rolului principal, Mihai Dobre, tentat în special de latura comică a personajului (lucru, în ultimă instanță, de înțeles, dar nu și scuzaibil), pe care a pedalat la nesfârșit, adică până la cabotinism. Acest actor foarte bun pare să fi uitat că, în orice rol, important este echilibrul. Șarjînd peste măsură, el și-a anulat atuurile de interpret, de care — în principiu — personajul ar fi trebuit să beneficieze : farmecul, dezinvoltura.

În rest, distribuția este judicioasă făcută : în rolul Françoise, Maria Chira este — așa cum și trebuia — rafinată și rece. Ileana Chimion (Louise) are alura subreței ; greșește însă și ea, cedînd prea devreme — cu o clipă prea devreme — tentației de a juca și cea-laltă fațetă a personajului, cea... dar măcar noi să n-o deconspirăm. Mai consecvenți în desenarea „în fals” a caracterelor respective sînt Adrian Petrache (Sartony), Florin Crăciunescu (Comisarul) și Florin Miron (Agentul), ultimii doi adăugînd chiar reprezentației o neașteptată notă de umor.

Spectacolul Teatrului „Ion Vasilescu” a fost rău servit de autorii ilustrației muzicale (ing. Andrei Sireteanu) și scenografiei (Eva Șorban). Prima este excesiv melodramatică, a doua, de un gust mediocru.

**Dinu KIVU**

## Scenă din spectacol





# TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL PENTRU COPII ȘI  
TINERET DIN IAȘI

## ■ UCENICUL VISĂTOR

de Cicerone Sbanțu

## ■ GRĂDINA FERMECATĂ

de Ileana Vulpescu  
după André Maurois

Recent, am văzut la Teatrul pentru copii și tineret din Iași două premiere pe țară : *Ucenicul visător*, de Cicerone Sbanțu, și *Grădina fermecată*, versiunea scenică a povestirii *Țara celor o mie de mende*, de Ileana Vulpescu, după André Maurois.

Primul spectacol pornește de la un text care-și propune să exploreze universul spiritual al copilului de azi. Preocuparea pentru tehnică se întâlnește, aici, cu fișele lecturi ale vârstei. Câteva idei generoase — nu este suficient să fii puternic, e necesar să știi și cum să-ți folosești puterea ; iar ca să realizezi ceva, trebuie să înveți o viață întreagă — se pierd în stufoasa construcție a subiectului. Până și ideea centrală, aceea a mașii

nii „nemaipomenite“, pe care se străduiesc s-o construiască bunicul, fizician, și nepotul, „ucenic visător“, nu se conturează. Nici cei din scenă și, cu alit mai puțin, cei din sală, nu știu la ce va servi această mașină. Dar, spectacolul regizat cu inteligență și fantezie de Constantin Brehnescu, curge antrenant, plin de culoare. Jocul complex al actorilor se combină cu animația, cu trucaje și elemente de proiectie, cu efecte sonore și luminoase. Actorii răspund conștiințios solicitărilor regiei. Se remarcă firescul lui Ion Agachi (Bunicul), elanul cuceritor al Cristinei Ciubotaru (Nepotul), puterea de caracterizare a lui C. Amuntencii ; Ortansa Stănescu, C. Ciofu, Nina Dimitriu, Mircea Sava, Emilia Prăjinaru individualizează roluri secundare. Elementele de decor — uneori funcționale, nu întotdeauna inspirate (vezi mașina) — și o păpușă tradițională (motanul poet, bocciu, fără expresie și haz) sînt semnate de Marfa Axenti.

Cel de al doilea spectacol aduce pentru prima dată, pe scena românească, lirismul ușor glumeț și ironia tandră a lui André Maurois. De data aceasta, montarea este girată de un regizor invitat Radu Popovici. Foarte tinărul regizor conduce bine firul narațiunii, găsind echivalente scenice frapante. Zborul eroinei, din pătucul ei spre deșertul cămilelor, se traduce printr-o suită de imagini sugestive și frapante. Mai departe, însă, se vădește o oarecare timiditate din partea regiei. Așa se face că, alături de interpretări reușite (Corbul examinator, înruchi-pat de N. Brehnescu, personajul Celesta aparținînd Simonei Agachi), sînt și incertitudini. Cristina Ciubotaru nu izbuște o interpretare nuanțată, iar cei mai tineri membri ai echipei — de exemplu, cînd sînt chemați să minuiască păpuși — par diletanți în materie. Desigur, aceeași scenografă poartă vina construirii unor păpuși greoaie și nefuncționale, inexpre-

Scenă din  
spectacolul  
„Grădina  
fermecată“



sive și șablonizate, și a unui simulacru de decor — ghirlande de volane și volane cu ghirlande aplicate, de un gust îndoielnic.

Cele două premiere și alte spectacole reprezentative (*Pinocchio*, *Cine-i, oare, Făt-Frumos?*) dovedesc că la teatrul ieșean există câteva puncte ciștigate: un regizor talentat, cu temeinice cunoștințe în arta captivării spectatorilor-copii, o trupă în care conlucrează actori maturi, remarcabili interpreți de gen, și tineri înzestrați, dar încă nesiguri la capitolul mînuire. În ce privește scenografia, unele soluții vădînd rafinament artistic alternează cu producții care dezamăgesc. În ansamblu, un teatru cu merite, în căutare de noi soluții chemate să-i definească un profil.

**Sanda DIACONESCU**

## TEATRUL DE PĂPUȘI DIN ORADEA

# HOCUS-POCUS ȘI-O GĂLEATĂ

de Aad E. Greidanus

La primul ei contact cu colectivul orădean (și, dacă nu mă-nșel, și cu teatrul de păpuși), regizoarea Mușata Mucenic a apelat la o formulă de spectacol mai apropiată de rigorile teatrului obișnuit („de proză”, sau „mare”, cum vrei să-i spunem), decît de cele ale animației păpușărești. În scenă apar mai tot timpul actorii-mînuitori, nu atît pentru a-și manevra păpușile (care intervin destul de rar în spectacol), cît pentru a interpreta ei înșiși, mai „ca în viață” (sau mai „ca la

teatru”), rolurile enunțate la început prin păpuși. Dacă procedeul denotă și o anumită neaclimatizare cu specificul genului, el implică însă și o sugestie interesantă, mai puțin obișnuită în alfabetul metaforei teatrale. Se insinuează, în acest fel, ideea unei lumi în care relația „teatru-viață” este văzută cumva „à rebours”, o lume în care păpușile ar fi personajele reale, iar actorii care le preiau pasager identitatea, doar niște proiecții ale lor într-un spațiu al imaginației, al oniricului chiar. De aici pînă la dialectica pirandelliană nu este o distanță prea mare... Este doar o cale mai întortocheată.

În orice caz — fie că admitem sau nu, în principiu, această reechilibrare a raporturilor dintre actor și păpușă (și nu vîd de ce nu am admite-o) —, spectacolul propus de Mușata Mucenic, pe acest text cu alură medievală al dramaturgului olandez, are coerență și viața sa proprie, convingătoare. Acest „Hocus-Pocus”, personaj care încurcă și drege raporturile (strîmbe, de obicei) dintre semenii săi — un fel de Păcală dintr-un alt timp și alt spațiu — are nu numai farmec, dar și o funcție educativă și formativă deloc de neglijat într-un spectacol pentru copii. Funcție existentă, perceptibilă în spectacolul orădean.

Montarea a prilejuit și un exercițiu util trupei, mulți dintre componenții ei fiind la prima lor apariție „în carne și oase”, în fața publicului, și cu toate acestea dînd certe dovezi de talent interpretativ. Se distinge, în rolul titular, Ioan Moldovan, un actor mobil și expresiv; alături de el, contribuie la reușita spectacolului în special Rodica Suplacan (Sandra), Marlena Prigoreanu (Simplina) și Ioan Oros (Dofilus).

Cu toate că nu întotdeauna a fost avântată de tehnica „play-back” utilizată de regie, muzica lui Erasmus Minchevici rămîne o prezență în spectacol, agreabilă și antrenantă.

**Dinu KIVU**



„Hocus-Pocus...”,  
pe scena de păpuși  
orădeană