

# CRONICA DRAMATICA

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC DIN  
CONSTANȚA

### BEȚIA SFÎNTĂ

de Paul Everac

Data premierii: 30 iunie 1982.

Regia: DOMINIC DEMBINSKI.

Scenografia: VASILE JURJE.

Distribuția: ROMEL STÂNCIUGEL (Athanasios); VIRGIL ANDRIESCU (Gundolfo); LIVIU MANOLACHE (Raimund); ION ANDREI (Doca); VASILE COJOCARU (Menalchos); EUGEN MAZILU (Ioan); TITUS GURGULESCU (Cosma); EMIL SASSU (Artimon); DIANA CHEREGI (Hristodora); ELENA GURGULESCU (Eupraxia); MARIA NESTOR (Rosaura); ILEANA PLOSCARU (Athenaisa); PATRIC IONESCU (Copilul).

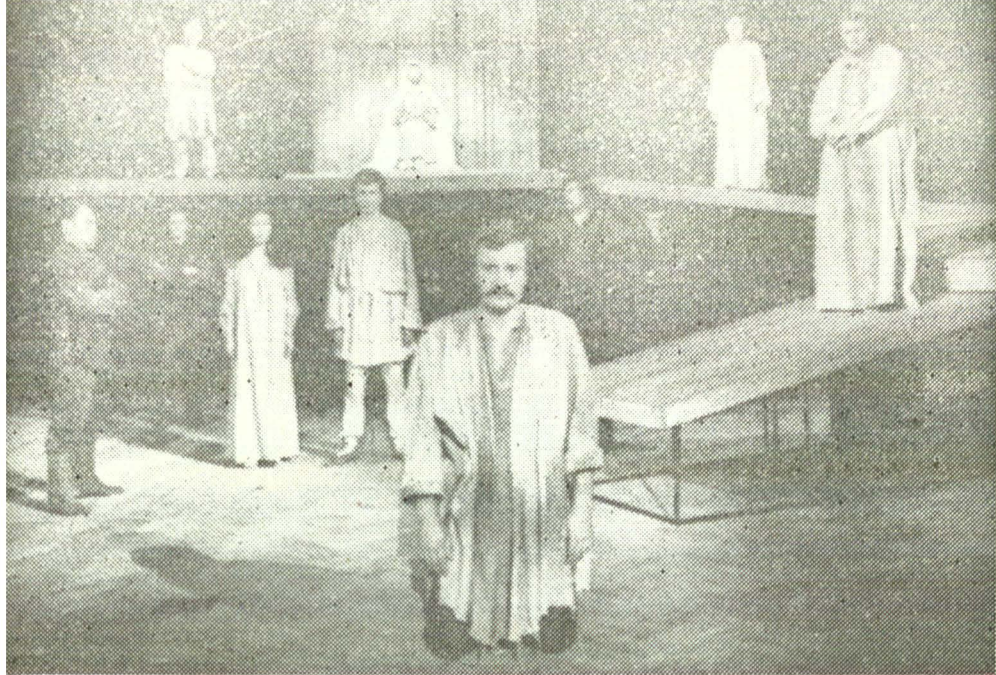
*Betia sfântă*, recenta piesă a lui Paul Everac, reprezentată mai întâi la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (regia, Mihai Manolescu, scenografia, Emilia Jivanov), acum și la Teatrul Dramatic din Constanța, discută dimensiunea socială a unui proces istoric și câteva dintre coordonatele dialecticii sale, și anume, me-

canismul deteriorării idealului, al transformării sale (prin pragmatism haotic) în instrument de constrângere și împilare.

Punctul de pornire al acțiunii lui Paul Everac este de notorietate istorică: o cruciadă (situată de autor undeva, în Peloponesul secolului al XI-lea), ilustrată printr-un cavaler și doi dintre principalii săi slujitori (în spatele cărora se bănuiește însă o foarte numeroasă armată), veniți să ceară găzduire — „frățește” și „temporar” — unui aliat, în drumul lor cucernic către Sfintele Locuri. Destul de repede (și de previzibil, dealtfel), atitudinea „frățească” devine invazie și colonialism în toată regula, iar temporarul, vorba francezului — „c'est le provisoire qui dure”. Asistăm la o „luare în posesiune”, însoțită, în cazul în speță, de un cortegiu de abuzuri caracteristice oricărei forme de colonialism sau de imperialism: de la raptul material propriu-zis la aservirea întregului sistem economic, de la siluirea fizică până la agresiunea morală, de la crima întâmplătoare la cea organizată.

Actul „luării în posesiune” formează în *Betia sfântă* doar obiectul unei prime părți a subiectului. Odată instaurate principiile dictaturii imperialiste (care vor rămâne imuabile, cu mici variațiuni, până în final), atenția dramaturgului se concentrează asupra inerentelor conflicte interne din tabăra „cuceritorilor”. Cavalerul Gundolfo, ajuns la apogeul puterii (și mîrșăviei !), va fi omorît de scutierul său, Raimund; și acest uzurpator va fi înlocuit — prin aceleași mijloace — de grăjdarul Doca; șirul evenimentelor poate continua la nesfârșit, în cicluri de ascensiune, mereu încheiate cu o vărsare de sânge.

Dacă în tabăra „cuceritorilor” ordinea evenimentelor este, cum spuneam, previzibilă, cu mult mai interesantă mi se



Scenă din spectacol. În prim-plan, Eugen Mazilu

pare analiza pe care autorul o consacră mutațiilor caracterologice ce intervin în rindul victimelor, după intrarea în contact cu mentalitățile și metodele celor dinții. Căci — cum spune Cosma, prima victimă, în fapt, a acestor „cruciați”: „Nu, draga mea, ca înainte n-o să mai poți dormi! Pentru că s-a schimbat ceva aici, la noi, de când a venit oastea sfin-tă”. Această schimbare echivalează cu o ciudată contaminare. Semnele „îmbolnă-virii” sînt numeroase, variază de la in-divid la individ, reflexe ale tot atîtor moduri posibile de manifestare a lași-tății și meschinăriei umane, în relația cu invadatorul. Tabelul „patologiilor” ex-plorat de Paul Everac — fără să fie com-plet — este neașteptat de vast.

Autorul creionează cu finețe, din cîteva replici, situații caracteristice nu numai invaziilor, agresiunilor, ci și mai tuturor cataclismelor sociale. De o parte sînt noii stăpîni; ei nu pot fi atinși (încă!) de proaspeții învinși, dar de distrus se vor distruge între ei. De cealaltă parte sînt învinși. Unii dintre ei au capitulat — mai încet sau mai repede — și formează o castă privilegiată, tolerată de noii stăpîni. Poziție învidiată, însă, de cel situați pe o treaptă mai joasă, care se vor folosi de orice ocazie pentru a le lua locul. Noii stăpîni folosesc toate mijloacele pentru a-i transforma pe cei supuși în uneltele lor perfecte: compromiterea, provocarea, corupția. În numele purității doctrinare, primii beneficiari ai colabo-rării cu noua putere vor fi recuzați de ultimii sosiți la festin. În fine, cei care

— indiferent din ce tabără — încep să înțeleagă, să se apropie de Adevăr, vor fi lichidați pur și simplu, sau exterminați și apoi glorificați (Raimund și Hristodo-ra). Dublul asasinat al mult-încercatului cuplu Raimund-Hristodora, urmat de zi-direa victimelor și acreditarea lor drept „eroi”, devine unul dintre cele mai emo-ționante și mai teatrale momente ale pie-sel! În versiunea scenică de la Piatra Neamț, ca și în cea de la Constanța, mo-mentul se constituie într-un virf al spectacolului. Cred că aici ar fi trebuit să se încheie *Beția sfinților*. Toate lucrurile importante au fost spuse pînă la a-cest final de tablou (7). Încheiată aici, piesa ar fi avut o rotunjime și un echili-bru de invidiat.

Nu s-a întîmplat așa, căci Paul Eve-rac a încercat să ne spună mai mult (nu așa merge pînă la a afirma „la fel de mult, dar în mai multe pagini”). Și lui Camil Petrescu, contemporanii săi (și nu numai ei) i-au reproșat că nu a lăsat *Actul venețian* la simpla și inițiala lui dimensiune, de „act”. Camil Petrescu a cerut să se joace versiunea „lungă”. I s-a respectat dorința, dar istoria literaturii va nota întotdeauna, cu maliție, perfecți-unea celui unic „act”. Nici Paul Eve-rac nu este de acord cu încheierea spec-tacolului aici. A mai continuat cu un ta-blou (8), în care descendenții personaje-lor din primii timpi ai dramei, Rosaura și Menalchos, se întîlnesc și se îndră-gostesc (folosind copios citate din Pin-dar), în timp ce Athenaisa, victimă a pri-melor fărădelegi (evocată doar, se arun-

că, nebună, în mare. Urmează (Hristodora) reușește admirabil notele de demnitate ultragiată ale personajului, nu și pe cele pasionale. Elena Gurgulescu (Eupraxia) — cu tot nervul și prestața scenică — rămâne incertă în intenții. Maria Nistor (Rosaura) și Vasile Cojocaru (Menalchos) fac tot ce pot într-un scurt tablou parazit (al 8-lea).

Spectacolul constanțean, grație îndrăzneiilor tinărului regizor Dominic Dembinski, se joacă în... 8 tablouri. Lipsește ultimul (se face și economie de un interpret, nemaipărind personajul Laurențiu) — ceea ce, oricum, este un ciștig. Regizorul s-a mai încumetat și la alte intervenții în text, de data aceasta cu un folos relativ. Astfel, tablourile 2 și 3 au fost montate „în paralel” (ca să folosesc un termen cinematografic), cu intenția vădită de a dinamiza acțiunea. Numai că — paradoxal — rezultatul a fost cu totul altul decât cel scontat. S-a pierdut fluiditatea discuției și s-a „ciștigat” un montaj de planuri, obositor și irelevant. Dar, dacă am judeca travaliul regizoral raportat doar la text, ar însemna să-l minimalizăm. Pentru că Dembinski (ajutat și de plastica scenografiei semnată de Vasile Jurje), cu aplicație evidentă pentru semnul teatral armonios, expresiv, articulat în toate componentele sale (imagini, mișcare în cadru, fond sonor), construiește foarte multe scene de mare amplitudine emoțională, care potențează indiscutabil replicile lui Paul Everac. Citeodată abuzează de truaturi (muzica amplă, obsedantă, cu ecouri de cântă sau oratoriu, inspirată de spațiul elin, evoluțiile esoterice ale cuplurilor de balerini în momentele-cheie ale acțiunii ș.a.m.d.), dar impresia generală este de structură spectaculară construită inteligent și cu imaginație.

Regizorul are și meritul de a-și fi ales o bună distribuție și de a o fi condus cu siguranță. Virgil Andriescu (Gundolfo) și Romel Stănciugel (Athanasios) sînt pionii principali ai primei părți (după care sînt obligați de... partitură să dispară), evidențiind — primul în forță, al doilea prin interiorizare — trăsăturile dominante ale erorilor. Eugen Mazilu (Ioan) și Titus Gurgulescu (Cosma) îl secondează exact, nuanțînd cu precizie trecerea de la obediță la revendicare. Mai crispat, încă necizelat, dar cu perspective sigure în registrul marilor roluri de dramă — Liviu Manolache (Raimund). Ion Andrei (Doca) este doar corect, fără relieful cerut de îndrîjirea personajului său. Emil Sassu (Artimon), un dogmatic, convinge prin tehnica actoricească superioară, mai puțin prin înțelegerea strictă a caracterului pe care îl întrușipează. Între prezențele feminine, Ileana Ploscaru (Athenaisa) se impune, în ciuda trecerii sale efemere prin scenă (cu o prezență, mută, și în primul tablou al spectacolului), iar

Diana Cheregi (Hristodora) reușește admirabil notele de demnitate ultragiată ale personajului, nu și pe cele pasionale. Elena Gurgulescu (Eupraxia) — cu tot nervul și prestața scenică — rămâne incertă în intenții. Maria Nistor (Rosaura) și Vasile Cojocaru (Menalchos) fac tot ce pot într-un scurt tablou parazit (al 8-lea).

Dinu KIVU

## TEATRUL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

# MOROMEȚII

dramatizare de

Liviu Dorneanu

după romanul lui

Marin Preda

Primele zile ale acestei stagiuni inscriu pe afișul teatral bucureștean o dramă extrasă din substanța romanului *Moromeții*; și iată că tot o versiune scenică a cărții lui Marin Preda încheie stagiunea, de această dată la Brăila. Două premii absolute, două incursiuni, cu mijloacele teatrului, în universul unuia dintre cărțile de temelie ale prozei noastre contemporane. Simetria ni se pare semnificativă; în interesul, pe deplin justificat, al oamenilor de teatru pentru *Moromeții* ne place să descifrăm începutul unei ample exegeze scenice, dacă se poate spune astfel, a romanului.

Dramatizarea prezentată de Teatrul „Maria Filotti” poartă semnătura lui Liviu Dorneanu, și își extrage substanța din primul volum al *Moromeților*. Mai apropiat, ca structură, de scenariul cinematografic decât de piesa de teatru, textul fixează imagini, personaje, întâmplări ale prozei, legate între ele, desigur, printr-un fir narativ, dar ordonate mai ales pe ideea reconstituirii mozaicate a unei lumi, a unei vieți desfășurate după legi și ritmuri proprii. Sînt decupate din materialul epic scenele cu un pronunțat timbru dramatic, dar în egală măsură se urmărește extragerea „pieselor de bravură”





**Petre Simionescu  
și Romeo  
Mușeteanu**

**Data premierei : 28 mai 1982.**

**Regia : MARIUS POPESCU. Scenografia : GABRIELA BONDĂ-RESCU CATARGIU.**

**Distribuția : PETRE SIMIONESCU (Moromete) ; MARILENA NEGRU (Catrina) ; MARIN BENEĂ (Paraschiv) ; ANTON FILIP (Nilă) ; ADRIAN NĂSTASE (Achim) ; MARINELA CĂTĂLIN (Țița) ; TEODORA MAREȘ (Ilina) ; IULIAN MUNTEANU (Niculae) ; RODICA MUȘTEANU (Maria Moromete) ; ROMEO MUȘTEANU (Tudor Bălosu) ; ELENA ACIU (Aristița Bălosu) ; DUȚA GURUIANU (Pollina) ; GEORGE ȘOFRAG (Bircă) ; ANA CRISTI (Mama lui Bircă) ; NICOLAE BUDESCU (Cocoșlă) ; GHEORGHE MOLDOVAN (Țugurlan) ; MIHAI STOICESCU (Dumitru lui Nae) ; MIRCEA VALENTIN (Iocan) ; CRISTIAN PÎRVULESCU (Din Vasilescu) ; NICOLAE ȚĂRANU (Cimpoacă, Stan Cotelici) ; GHEORGHE BOIANGIU (Ion al lui Mial, Mocanu) ; NICOLAE CIOCOIU (Udubească, Jupultu) ; PETRE CURSARU (Toderici) ; ION BĂLAN (Poștașul) ; CONSTANTIN BĂLTĂTESCU (Însoțitorul, Gheorghe al lui Udubească) ; RELU CIOCOIU (Boțoghină) ; EUGEN IFRIM (Matei Plelelungă) ; VASILE CIOBANU (Ilie State) ; BEBY STOIAN, DRAGOȘ VULCAN, MĂDALIN GURUIANU (Copii).**

(discuțiile de la fierăria lui Iocan, de exemplu), și deopotrivă a unor detalii. Mai puțin încheiat în prima parte, mai expozitiv și insistând pe notația de atmosferă (nejustificat de lung, de pildă, episodul „premilitarei”), textul câștigă, în cea de-a doua parte a sa, în expresivitate și forță dramatică, oferind o imagine mai vie, mai tensionată.

Lucrat cu atenție, cu migală, spectacolul regizat de Marius Popescu vădește în fiecare moment al său, în oricare dintre soluțiile scenice adoptate, un deosebit respect pentru opera literară, o apropiere deferentă, am putea spune, de situațiile și personajele create de Marin Preda. Acest respect se traduce scenic prin fidelitate față de litera și spiritul lucrării, prin justetea interpretării regizorale și grija de a nu ignora înțelesuri, sugestiile, „semne particulare” ale operei. Același respect, devenit sfială, conduce însă și la unele neîmpliniri — insuficienta inventivitate scenică, o ușoară notă de pedanterie făcându-ne să simțim, parcă, în spectacol, semnele citării, și conștiințioase note de subsoal.

Privilegiu însemnat în cariera unui actor, rolul lui Moromete a revenit, în montarea brăileană, lui Petre Simionescu. Personajul său se definește prin observație precisă, prin alăturare atent gândită a unor detalii de comportament, de vorbire, de atitudine, bine realizate fiecare în parte. Totuși, lipsește, parcă, ceva din forța interioară deosebită, din personalitatea aparte, strivitoare pentru cei din jur, a eroului. Un rol foarte bun, o prezență scenică pregnantă, de adîncă, emoționantă expresivitate, se datorează Marilenei Negru, interpreta Catrinei. Evoluții sugestive, utile spectacolului, apar-



țin, de asemenea, lui Marin Benea și Anton Filip (prea stăruitoare, totuși, predilecția acestuia din urmă pentru accente umoristico-pitoești, în altă tonalitate decât cea proprie operei lui Preda). Nu eronată, dar destul de inconsistentă, imaginea personajelor create de Marinela Cătălin, Teodora Mareș și Adrian Năstase (neinspirat ni s-a părut, în cazul actorului, și costumul, care, prin detalii, ne duce cu gândul la un tânăr dintr-un sat sicilian mai curînd decât la un țăran din Silistea-Gumești). Un portret solid construit, finisat atent, semnează Romeo Mușețeanu; o apariție episodică, dar purtînd marca profesionalismului, realizează Ana Cristi. Rodica Mușețeanu, Duța Guruianu și George Sofrag își construiesc personajele din linii exacte, dar puțin prea apăsat. Dintr-o altă lume literară, dintr-o altă familie de personaje — poate a lui Brăescu, poate a lui Anton Bacalbașa — par a fi eroii interpretați de Nicolae Budescu și Petre Cursaru. E greu, în spațiul restrîns al acestei cronici, să numim și să facem referiri la toți interpreții celor 35 de personaje, așa încît ne vom rezuma la a nota chipurile vii, în general expresive, ale „politicienilor” adunați la fierăria lui Iocan (o mențiune specială se cuvine, aici, lui Mircea Valentin).

**Cristina DUMITRESCU**

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU”  
DIN BOTOȘANI**

## TREN FĂRĂ ÎNTOARCERE

**de Dragomir Horomnea**

La a doua sa piesă, Dragomir Horomnea dovedește un har mai puțin teatral și mai mult cinematografic. Acest *Tren fără întoarcere* este o veritabilă schiță cinematografică, căreia simți că i-ar conveni mai bine procedeul montajului și ar spune mai mult prin sugestia detaliilor aduse în prim-planul imaginii filmice, aici însă inoperante și sufocate în spațiul fix convențional. Autorul vede înțiplările ca pe un ecran.

Locul acțiunii fiind un compartiment de tren, nu mai este nevoie de o motivație dramatică stringentă pentru a prileji întîlnirea personajelor: aici se reunesec, potrivit hazardului, oameni cu cele mai diverse destine, care nu au răgazul să se cunoască profund, dar fac schimb de impresii, de păreri, de confidențe, mai mult sau mai puțin revelatorii. Observator atent, interesat de diversitatea tipologică a lumii, Dragomir Horomnea adună inspirat personaje de diferite categorii, cărora le găsește, în ambianța aceasta obișnuită, banală, cite un „punct interior de neliniște” Elvira, o activistă de la un înalt for central, își regretă nerealizarea personală; „Blatistul”, tînăr de pe un șantier, grăbit să ajungă la o cununie, dar bucurîndu-se că pierde prilejul de a co-

**Data premierei : 18 iunie 1982.**

**Regia : MIHAI LUNGEANU. Scenografia : RADU CORCIOVA.**

**Distribuția : MARINELA PĂTRU-BUGEAC (Elvira) ; STELIAN PREDA (Sculptorul) ; SILVIA BRĂDESCU (Bătrînică cu claponi) ; GEORGE TOROPOC (Blatistul) ; MIHAI PĂUNESCU (Fotograf) ; DORU BUZEA (Conducătorul) ; A-LINA SECUIANU (Fata cu cearcăne) ; GHEORGHE HAUCĂ (Domnul în vîrstă) ; ELENA CORICIUC (Doamna în vîrstă) ; VALERIAN RĂCILA (Excursionistul modest) ; CONSTANTIN GHINIȚĂ (Excursionistul excentric) ; RUXANDRA PETRU, FLORITA RUSU (Excursionista fără pereche) ; AIDA MARINESCU (Excursionista modestă) ; NARCISA VORNICU (Excursionista excentrică) ; BORIS PEREVOZNIC (Ospătarul) ; ION LIGI (Cerșetorul) ; VIOLETA AFRASI-NEI (Țiganka).**

bori acolo unde era așteptat, pentru că aici, în tren, descoperă o fată care-l interesează; ea, Fata cu cearcăne — și cu probleme —, însărcinată, părăsită de tatăl viitorului copil; Doamna și Domnul în vîrstă, care s-au iubit în tinerețe, dar, din prea multe reticențe și lașitate, nu s-au unit la vreme, mulțumindu-se acum cu anuale compensații sentimentale, de trei săptămîni la băi; Conducătorul — personaj fanatic în zelul descoperirii unor abateri de la regulament, înșingurat, înăcrit — „teroarea pasagerilor”, cum s-ar zice, în numele unui principiu de corectitudine și de cinste —, om care a pier-



Scenă din spectacol

dut cîndva „trenul” propriei sale impliniri; în fine, alte cîteva personaje completează galeria călătorilor — o bătrînică guralivă „cu claponi”, două perechi de excursioniști și o altă excursionistă, care-și caută, cam excentric, perechea, un fotograf, un sculptor... Asupra acestora din urmă, inspirația a fost cam săracă.

Ce semnificație are „trenul fără întoarcere”? Că greșelile făcute cîndva rămîn greșeli, oricîte justificări li s-ar găsi mai tîrziu. Că ar fi bine ca oamenii să-și trăiască viața armonios și firesc, împlinind la timp ceea ce au de împlinit. Apelul e sensibil și discret, sesizabil din măturisiri și din subtext, și din acest punct de vedere autorul trebuie apreciat pentru măsura și finețea sugestiei cu care operează. Dar, de la un moment dat, așteptarea devine obositoare, pentru că în acest spațiu convențional, dezvăluirile întîmplătoare par să nu se lege pe un fir care să-i implice pe toți. Schimbarea vestimentelor tînărului, biletul, pe care nu-l găsește, provocînd izbucnirea de triumf a Conductorului, sînt singurele momente care animă călătoria; dar firul e prea subțire și nu rezistă mult. Ne așteptam ca, dincolo de întîmplările ocazionale și de „punctul interior de neliniște”, bine surprins, ca argument de lucru, personajele să dezvăluie zone mai adînci ale comportamentului uman. Aici era o probă de teatralitate pe care autorul a eludat-o, rămînînd la premise și la enunțarea unui apel la opinie, simplu și discret. Cam puțin. Față de prima sa piesă, *Cer cuvîntul, Trenul fără întoarcere* e doar un exercițiu.

Tinerii realizatori botoșăneni, regizorul Mihai Lungeanu și scenograful Radu Cordova, au lucrat cu seriozitate și aplicație profesională, punînd bine în valoare

nuanțele și sugestiile, armonizînd atent un întreg care se încheagă cu greu din prea multe episoade fărîmîțate. Scenograful realizează trei planuri distincte de joc, dă lărgime, aer și mobilitate plastică spațiului. Regizorul conduce cu inteligență personajele, creează grupuri care participă la acțiune sau o comentază din planul secund și fructifică din plin cele două momente mai dramatice, legate de prezența tînărului „blatist”. Unele exagerări par neînsemnate și nu strică fluența reprezentației. Dealtfel, acest rol, Blatistul, ni s-a părut cel mai realizat din reprezentație, actorul George Toropoc, „prins” de datele personajului său, interpretîndu-l la o anume tensiune. I-am alături capacitatea de interiorizare a Alinei Secuianu, în Fata cu cearcăne; Silvia Brădescu face, din intervențiile Bătrînei cu claponi, momente gustate, și nu gratuite; Marinela Pătru-Bugeac e autoritară și convingătoare, în Elvira; Elena Coriciuc, de o tandră disponibilitate, în Doamna în vîrstă. În interpretarea lui Doru Buzea, Conductorul apare feroce în tendința lui de a descoperi prătutindeni contravenienți; jocul lui e la un pas de rizibil, ceea ce reduce semnificațiile acestui personaj. Corecți, în roluri episodice, Stelian Preda, în Sculptorul, și Gheorghe Haucă, în Domnul în vîrstă; utilă, prezența lui Mihai Păunescu (Fotograful). Semnalăm diversitatea bine marcată, de tonuri și atitudine, a grupului de excursioniști — Valerian Răcilă, Constantin Ghiniță, Aida Marinescu, Narcisa Vornicu. Florita Rusu, în Excursionista fără pereche, cam ostentativă.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL NAȚIONAL DIN  
TIMIȘOARA

## JURIȘTII

de Rolf Hochhuth

Data premierei : 12 iunie 1982.  
Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.  
Distribuția : VLADIMIR JURĂSCU (Hellmayer) ; ANGELA IOAN (Tina) ; DAMIAN OANCEA (Dieter) ; ȘTEFAN SASU (Klaus) ; DANIEL PETRESCU (Hammerling) ; OVIDIU GRIGORESCU (Rutenfranz).

Cunoscut mai ales prin piesele *Vicarul* (1964) și *Soldății* (1967), Rolf Hochhuth se numără printre acei dramatizatori ai istoriei care au impus așa-numitul teatru publicistic și documentar. Pentru el (ca și pentru Heinar Kipphardt, autorul *Cazului J. Robert Oppenheimer*), documentele istoriei devin „arzătoare materiale de teatru” (Vito Pandolfi), care și au momentul lor fierbinte de impact cu actualitatea. „Pieseile lui (Hochhuth — n.n.) — comentează Gunther Rühle — nu sînt piese care să poată fi reluate după cîteva stagiuni, cum dealtfel nu sînt piese care să intre într-un repertoriu permanent”.

Fragmentul de istorie pe care Rolf Hochhuth îl abordează în piesele sale începe cu cel de-al doilea război mondial și ducează pînă în zilele noastre, iar personajele sale trăiesc și azi, sau își încep abia acum viața. Ca atare, textele lui nu sînt simple relatări, ci au funcție de martor într-un proces de conștiință, ba chiar de procuror care acuză, prin intermediul scenei. Faptele, abia așezate în conștiința publică, abia stratificate și evaluate, sînt răscolite și reinterpretate cu o energie furioasă, care, bineînțeles, agresează. Scopul teatrului lui Hochhuth este de a-i reaminti omului că este o ființă responsabilă. Altfel spus, acest tip de teatru documentar încearcă să repună în funcțiune,

în individ, mecanismul responsabilității, mecanism care, din diferite motive, de cele mai multe ori din comoditate, s-a „gripat”.

Cum este întîmpinat un asemenea teatru, de reinterpretare a documentelor de viață, înregistrate și înscrise ? Cum vor reacționa cei ce se recunosc, sînt obligați să se recunoască, în personaje ? În piesa *Juriștii*, de pildă, personajul central, devenit recent prim-ministru, este de profesie jurist ; fără să fi făcut parte din partidul lui Hitler, el a condamnat la moarte, în timpul celui de-al doilea război mondial, un caporal de naționalitate germană (pentru vina de a fi deteriorat, în stare de ebrietate, un portret al Führerului, zvîrlind în perete o sticlă de bere), precum și pe un medic care a provocat un avort ; tot el a pedepsit pe judecătorii care evitau sentințele de condamnare la moarte. Reprezentată în premieră absolută, simultan, la Heidelberg, Göttingen și Hamburg, la 14 februarie 1980, piesa a declanșat violente proteste din partea partidului Uniunea Creștin-Democrată, care a văzut în personajul Heilmayer nici mai mult, nici mai puțin decît pe șeful partidului, președinte al Consiliului de Miniștri al landului Baden-Württemberg. Scandalul, devenit public, a determinat destituirea acestuia.

Miza teatrului lui Hochhuth nu este, așadar, mică, și nici echivocă. Dar nu cumva teatrul practicat de acest autor își îndeplinește funcția numai între hotarele acelei societăți pentru care a fost conceput ? Nu cumva, excesul de exactitate documentară (scritorul adaugă pagini întregi de amănunte cu privire la data, ziua și ora întîmplării, numele participanților sau numărul dosarului, pe care spectatorul le-ar putea afla în ipostază de cititor) face ca idei deosebit de importante să rămînă legate de cadrul strict local, stîrnind mai greu interesul unui spectator de pe alte meridiane ?

Evident, Teatrul Național din Timișoara a dat un răspuns negativ acestor întrebări. Căci Rolf Hochhuth ridică prea multe și mari probleme contemporane, pentru ca ele să nu-și găsească loc și în conștiința publicului nostru.

Toți oamenii au un trecut. Iată un adevăr banal, care devine interesant (și periculos în plan social), atunci cînd trecutul nu este unul oarecare. Heilmayer tinde să devină președinte al republicii. El poate fi împiedicat de trecutul său. Pe regizorul Ieremia nu l-a interesat, în spectacolul său, dacă Heilmayer are sau nu șansa să ajungă președinte al statu-



lui, ci faptul că acesta, deși are un trecut pătat, a putut să ajungă ministru. Democrația, în numele căreia își dirijează ascensiunea Heilmayer, este pură demagogie: primul ministru a pus la punct un sistem polițienesc computerizat, din care nu lipsește nici un amănunt compromițător din viața cetățenilor, cu excepția... Într-adevăr, din documentatul computer lipsește (întimplător!) tocmai trecutul ministrului Heilmayer.

Ioan Ieremia creează scenic cadrul sugerat de scriitor: cîini polițiști păzesc intrările și ieșirile clădirii vizitate de Heilmayer, ofițerii din garda personală sînt trăgători de elită înarmați pînă-n dinți și poartă blindaje de protecție — dovadă a faptului că, propovăduind democrația, Heilmayer se teme. De ce se teme, de cine se teme Heilmayer, dacă apără interesele demoului?

Desigur, directorul de scenă a operat în text, eliminînd scene care ilustrau mai bogat morala fabulei. Simplificarea aceasta a dus la o distribuție mai puțin numeroasă și, fapt deloc de neglijat, la scurtarea duratei spectacolului. În rest, mizanscena a fost fidelă viziunii lui Hochhuth, în măsura în care înșiși actorii distribuți au putut să se substituie inspirat personajelor încredințate.

În rolul dificil al lui Heilmayer, tip de politician abil și de o teribilă morgă, Vladimir Jurăscu a intrat cu o anume dezinvoltură, fără să se lase intimidat de anvergura personajului.

Angela Ioan, în rolul tinerei juriste Tina, supusă evident indicațiilor regizorale, a evoluat corect, cu gesturi calculate, într-o înfruntare în care legile firii presupuneau însă explozia spontană. Serios și aplicat, actorul Ștefan Sasu a făcut din doctorul Klaus un personaj viu.

Surpriza spectacolului ne-a dăruit-o actorul Daniel Petrescu (Hammerling), reușind să fie un autentic șef al gărzii personale. Greșeala celor mai mulți interpreți de polițiști este de a-l prezenta pe acestia întotdeauna monocord, opaci la urcușurile și coborîșurile pe scara socială. Daniel Petrescu n-a anulat lumina inteligenței din ochii personajului său, ci a făcut-o să strălucească mai perfid.

Damian Oancea, în rolul lui Dieter, unul dintre juriștii care mai cred în demnitate și în supremația binelui în lume, a fost insuficient și în efort, și în reușită. În ce-l privește pe Ovidiu Grigorescu, meritul său principal a fost de a înviora scenele filozofarde.

Emilia Jivanov a semnat o scenografie elaborată în bună cunoștință de cauză: fără elemente inutile, dar capabilă să sugereze, undeva, în adîncurile scenei, o terasă pe acoperișul unui bloc care nu se află în centrul orașului.

**Paul TUTUNGIU**

## TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

# HOP, SIGNOR!

de Michel de Ghelderode

Data premierii: 25 februarie 1982.

Regia: GH. JORA. Scenografia: DAN JITIANU și DANIELA CODARCEA. Traducerea: SANDA DIACONESCU.

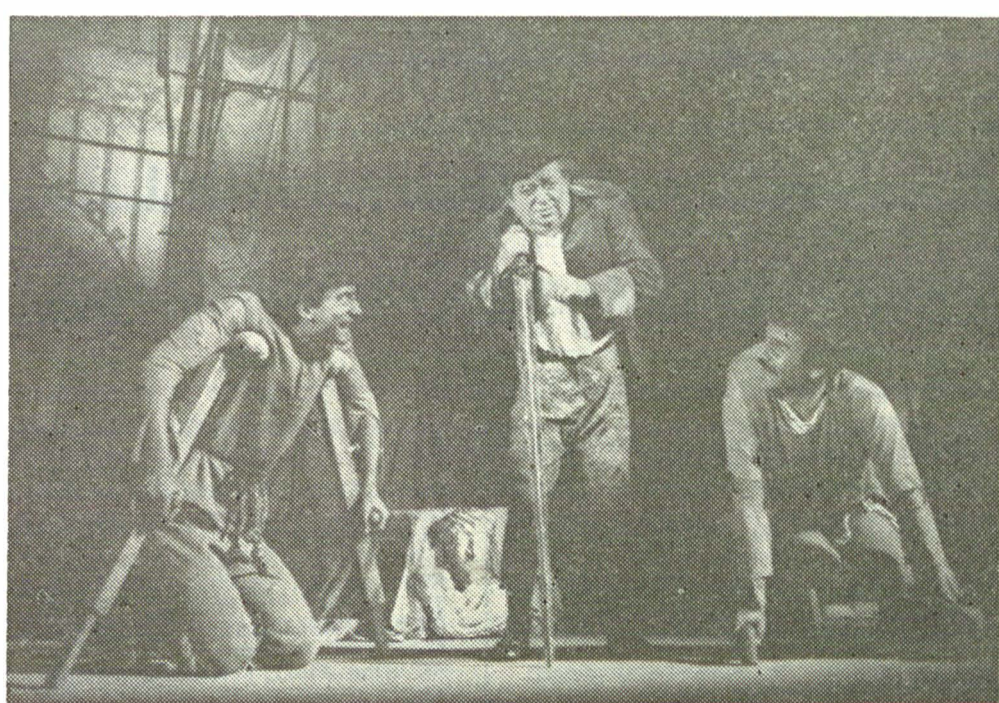
Distribuția: MIRELA ATANASIU (Marguerite); CONSTANTIN GUTU (Juréal, zis Signor); TITUS GURGULESCU (Adorno); LONGIN MĂRTOIU (Helgar); EMIL SASU (Don Pillar); VIRGIL ANDRIESCUS (Larose); EUGEN MAZILU (Suif); VASILE COJOCARU (Mèche); VIOREL POPESCU (Omul Inchiziției).

Prima incursiune în universul halucinant al dramaturgiei lui Michel de Ghelderode, întreprinsă de Teatrul „Nottara”, s-a soldat cu un succes trairnic. N-am fi crezut, de aceea, că vom aștepta atîta (*Viziuni flamande* s-a jucat acum 14 ani!) pînă ni se va da din nou prilejul să vedem o altă piesă a celebrului poet flamand, a cărui operă cuprinde nu una sau două lucrări dramatice mai răsărite, ci aproape 30, majoritatea de orientare umanistă, cu o problematică politică și socială tulburătoare, iar din punct de vedere teatral, neobișnuit de generoasă.

Cu *Hop, signor!* (a cărei premieră absolută, la Paris, în 1947, l-a consacrat pe autor), teatrul din Constanța repară o prelungită omisiune, readucîndu-l pe Ghelderode în repertoriu.

*Hop, signor!* este una dintre cele mai elocvente lucrări dramatice ale acestui prolific și original autor; în ea se îmbină, într-o spectaculoasă construcție barocă, elementele de viziune și stil caracteristice scrisului său.

Acțiunea acestei farse tragice se situează undeva în Flandra, într-o atmosferă de carnaval grotesc, cu izbucniri de frenetică bucurie, de exaltare a senzualității, de așteptare a patimilor. În toiu chermezel populare, printre schillozi, cavaleri țanțoși, călugări în sutane jecoase, inchi-



Vasile Cojocaru, Constantin Gușu și Eugen Mazilu

zitori cu chipurile împietrite, își face apariția bătrînul și dizgrațiosul sculptor Juréal, hotărît să sfideze batjocura ce-i înveninează viața și să stîrpească minciunile scornite pe seama căsniciei lui cu tînăra și frumoasa Marguerite; dar, prins în jocul tradițional numit „Hop, signor!”, a cărui obișnuită brutalitate poate ușor acoperi intenția ucigașă, pierde, strivit pe caldarîm. Întimplarea îi provoacă satisfacție odiosului călugăr Pillar, care, ca și cei ce au pus la cale crima, aspiră la farmecele Margueritei; jignit de refuzul ei, se răzbună trimițînd-o la eșafod, sub învinuirea de vrăjitorie. Zguduită de dezlănțuirea de violență căreia i-a căzut victimă soțul ei, exasperată de scornelile ce o defăimează, virtuosa Marguerite pleacă la moarte cu surisul pe buze, purtînd, sfidător, aureola femeii desfrîmate, așa cum au vrut-o fariseii. Două personaje grotești, asemeni bufonilor shakespearieni, comentează sarcastic și deșeu-cheat faptele; într-un limbaj crud și prin pantomime excentrice, aceștia denunță în gura mare trista orînduire a „bătrînei noastre planete, dezmoștenită și schiloadă în mulțimea mîndră a stelelor”.

Cu unele stridente și cu accente de pasionalitate morbidă, piesa exprimă refuzul domniei arbitrarului asupra de-

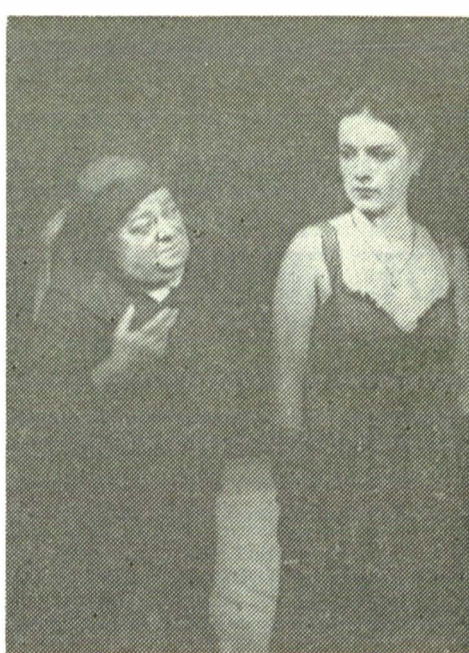
stinelor omenеști, avertizează împotriva nenorocirilor provocate de asocierea cruzimii cu bigotismul. Prin splendide metafore de sorginte folclorică, *Hop, signor!* afirmă cu patetică înverșunare chemarea vieții, echilibrul și armonia ei. Culorile tari, luxurianța, dau strălucire renascențistă unui univers sumbru, populat de monștri — emanație a evului mediu, dar supraviețuind, în alte forme, și în unele societăți contemporane, în care magia răului dă naștere, pe temelul unor înscenări, la călăl și victime nevinovate.

Încadrat într-o frumoasă și elegantă scenografie, semnată de Dan Jitianu și Daniela Codarcea, spectacolul constăntean respiră atmosfera specifică textului. Am admirat înții forța de sugestie a cadrului. Alcătuit dintr-un schelet de vergi metalice subțiri, acoperite cu pînză albă, în care se află doar două lavițe, îmbrăcate tot în pînză albă, și cîteva basoreliefuli în alb, cu chipuri împietrite de durere, decorul sugerează expresiv curtea interioară a unei clădiri gotice, în reconstrucție. Am urmărit apoi, cu interes, măștile colorate, de carnaval, costumele în linii moderne, cu puține, dar elocvente detalii de epocă. Cu semnele rafinamentului impuse și de scenografie, montarea semnată de Gheorghe Jora se desfășoară



armonios și cursiv, ideile majore fiind enunțate limpede. Fără a avea relieful, adâncimea și intensitatea textului, spectacolul impune, prin câteva imagini de expresivă teatralitate, dialectica proprie viziunii autorului: jocul dintre aparențe și esențe, dintre realitate și ficțiune.

Cele două personaje excentrice și groțesti, Suif și Mèche, excelent interpretate de Eugen Mazilu și Vasile Cojocaru (în travesti) aduc în scenă culoarea mediului uman. Dintre caracterele angrenate în conflict, se distinge Juréal, în interpretarea lui Constantin Guțu. Actorul realizează, cu mijloace simple, o compoziție solidă, de maturitate profesională, alternând nuanțat grotescul și tragicul, amărâciunea autentică și bufonada. Jucând inteligent și sincer, tinăra interpretă a Margueritei, Mirela Atanasiu, s-a apropiat destul de mult de adevărul personajului, însă n-a putut exprima, pe tot parcursul rolului, dialectica unor trăiri complicate și contradictorii, neizbutind să lege într-un întreg elanurile vitalității și aspra cenzură morală, candoarea veritabilă și inocent-perversa voluptate de a-și asuma masca viciului. Virgil Andriescu a oferit o imagine edulcorată a Călăului chinuit de avânturile simțirii și de inhibiții morbide, atribuindu-i o alură de intelectual interiorizat, care contrazice atât datele de instinctualitate primară, cât și obscurantismul funciar al celui ce ascunde înfricoșătoare taine. În linii ezitante a fost conturat și Don Pillar, jocul lui Emil Sassu, în registrul realismului cotidian, nesugerând dimensiunile simbolice ale



personajului. Cuplul cavalerilor spioni, cinici și afemeiați, care, plătind ucigași ca să-l înlăture pe Juréal, declanșează tragedia, a fost susținut, cu vigoare temperamentală, de Titus Gurgulescu, cu aplomb caricatural, de Longin Mărtoiu.

Cuvinte bune se cuvin Sandei Diaconescu, pentru susținuta ei activitate de răspîndire, într-o frumoasă și expresivă limbă românească, a dificultăților partituri ghelderodeene.

Valeria DUCEA

---

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

---

Ultima premieră a stagiunii, la Teatrul Național din Timișoara: *Goana de Paul Iachim*, în regia lui Emil Reus și scenografia Doinei Almdjan-Popa. Ioan Ieremia a început repetițiile cu *Arma secretă* a lui Arhimede de Dumitru Solomon, cu Daniel Petrescu în rolul lui Arhimede. ● La Teatrul „Nottara“ se pregătește, pentru deschiderea stagiunii 1982—1983,

spectacolul cu piesa *Negru și roșu*, de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Micu și scenografia lui Dragoș Georgescu. ● Popularul actor Dem. Rădulescu a împlinit cincizeci de ani. Mulți înainte și noi succese! ● Teatrul de Comedie a organizat un concurs pentru angajarea unor actori. S-au prezentat 57 de candidați. Au reușit patru actori. Alți trei

au fost declarați „reușiți fără loc“. E și asta o formulă! ● La Reghin, s-a sărbătorit de curind împlinirea unui veac de la primul spectacol de teatru jucat în localitate. Cu acest prilej, a fost inaugurat Teatrul popular, care a înscris pe afișul său Băiatul cu floarea, de Tudor Popescu, și Nu sînt Turnul Eiffel, de Ecaterina Oproiu. ●



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

## TOT CE-AVEM MAI SFÎNT

de Ion Druță

Data premierei: 22 iunie 1982.  
Regia: NICOLAE SCARLAT.  
Scenografia: MARIA MIU.

Distribuția: DIONISIE VITCU (Călin Ababil); CORNELIA GHEORGHIU (Maria); TEOFIL VĂLCU (Mihai Gruia); DESPINA MARCU (Secretara); DAN ACIOBĂNITEI (Căpitanul de miliție); ION LAZU (Colhoznicul); RADU DLAONESCU, GABI IACOB (Sandu).

*Tot ce-avem mai sfînt* este, după *Păsările tinereții noastre*, a doua piesă a lui Ion Druță jucată, în interval de numai doi ani, la Iași, și nu putem, dintru început, decît să salutăm consecvența cu care „casa lui Alecsandri” introduce în repertoriul său textele acestui înzestrat dramaturg. De un generos și vibrant umanism, teatrul lui Ion Druță este scris și cu „meșteșug”, cu știința dozării efectelor dramatice și cu un remarcabil simț al replicii. În *Tot ce-avem mai sfînt*, scriitorul urmărește destinele a doi vechi prieteni, Mihai Gruia și Călin Ababil, care au copilărit și au făcut războiul împreună, și pe care, ulterior, viața i-a despărțit: unul a făcut carieră în aparatul de conducere, celălalt, rămas în sat, s-a încăpățînat să fie, indiferent de locul unde ar fi muncit, de o corectitudine ireproșabilă, atrăgîndu-și, în consecință, fel de fel de necazuri. Pretextul dramatic al piesei este pe cît de ingenios, pe atît de simplu: rugat de un copil să povestească amintiri din război, Călin Ababil deplasează de fiecare dată discuția, rememorînd întîmplări, nu mai puțin impresionante și nu mai puțin edificatoare, petrecute în timp de pace. Și astfel, într-o suită de tablouri între care trecerea se

face în chipul cel mai firesc cu putință, îl urmărim pe pitorescul, și, în același timp, atît de umanul personaj, înfruntînd obtuzitatea, meschinăria, lășitatea; o luptă mai todeauna inegală din care, deși în aparență înfrînt, el iese mereu, fără excepție, cu capul sus, oferînd tuturor un exemplu de demnitate și inflexibilitate morală. Foarte interesantă este și evoluția relațiilor dintre cei doi prieteni: ascensiunea spectaculoasă a lui Mihai Gruia îl găsește, în finalul piesei, cu rezervele de umanitate nealterate, chiar dacă, pe parcurs, el părea să se fi înstrăinat oarecum de oamenii și locurile copilăriei sale. În fine, o superbă poveste de dragoste, pe care Călin Ababil și Maria o trăiesc cu intensitate și discreție, completează, în chip revelator, universul interior al eroilor.

Remarcabil este efortul autorului de a evita o viziune simplificatoare, manicheistă, în alb-negru; aceleiași preocupări pentru păstrarea autenticității îi răspunde dozarea abilă a umorului și a tragicului, la care se adaugă cîteva momente de înaltă poezie. Finalul are inflexiuni de baladă și deschideri simbolice tulburătoare. Calitățile literare ale piesei pun în umbră unele naivități și unele clișee; dealtfel, ceea ce mi se pare frapant în *Tot ce-avem mai sfînt* este tocmai candoarea, puritatea funciară a protagoniștilor, care reflectă, nu încapă îndoielă, structura sufletească a dramaturgului.

Regizorul Nicolae Scarlat s-a străduit să pună în valoare această prospețime a textului și, în bună parte, a reușit. Cursiv și limpede, spectacolul are unele accente melodramatice, deși, în locurile respective, simbolurile erau clare, iar textul vorbea de la sine. Maria Miu (debut în scenografie) a imaginat un decor auster și funcțional, îngăduind rapida succesiune a tablourilor și acordînd interpreților o totală libertate de mișcare pe scenă. Aceștia au servit admirabil piesa, dovedind o profundă înțelegere a atmosferei și semnificațiilor ei. Cornelia Gheorghiu întruchiează personajul Maria cu o perfect temperată gravitate patetică, fiind, în cele cîteva — totuși — scurte apariții, imaginea însăși a devotamentului fără margini, a iubirii și a suferinței asumate pînă la capăt. Teofil Vălcu redă, cu fină intuiție psihologică, evoluția lui Mihai Gruia, de la dezinvoltura puțin căm agresivă și superficială a începuturilor, pînă la înțelepciunea maturității. Aflat permanent în scenă, aproape de la un capăt la altul al piesei, Dionisie Vitcu este de o

cuceritoare naturale în rolul lui Călin Ababil; rînd pe rînd ironic, nostalgic, mucalit, trist, învingător și învins, trăind toate evenimentele vieții, de la cele mai insolite pînă la cele mai anodine, cu o dezarmantă seriozitate. Trio-ul protagoniștilor e secundat, cu dăruire și profesionalism, de Despina Marcu și Dan Aciobăniței, într-un spectacol merituos ce confirmă valoarea unui dramaturg, pe care l-am dori în continuare prezent pe scenele noastre.

Alexandru CALINESCU

TEATRUL MAGHIAR DE STAT  
DIN CLUJ-NAPOCA

# ■ ȚARUL IVAN CEL GROAZNIC

de Mihail Bulgakov

Data premierei: 26 mai 1982.

Regia: TOMPA GÁBOR. Decorurile: ANDREI BOTH. Costumele: RACZ CLARA. Traducerea: ELBERT JÁNOS.

Distribuția: BARKÓ GYÖRGY (Bunșa-Kosefki, Țarul Ivan); BE-RECZKI JULIA (Ullana Andreevna); CZIKELY LÁSZLÓ (Jorj Miloslavski); SEBŐK KLÁRA (Zinaida Mihailovna); CSIKI ANDRÁS (Timofeev); KAKUTS ÁGNES (Țarina); KÖLLŐ BÉLA (Șpak); JANCSON MIKLOS (Iakin); HEJJA SÁNDOR (Fedka); BIRO LEVENTE (Ambasadorul Suediei); SENKÁLSZKY ENDRE (Patriarhul); KATONA KAROLY, BERCZKI JULIA, SCHAASER RICHARD, JANCSON MIKLOS (Lăutarii Țarului); KATONA KAROLY (Soldat din garda Țarului, Șeful poliției).

În *Țarul Ivan cel Groaznic*\* Bulgakov este fantast și incomod, baroc și rafinat, încâlcit și subtil, ca și în *Maestrul și Margareta*. Și aici, o enormitate este premisa, ce plasează întreaga construcție în alego-

rie fantastică. Nu livrescă, de data aceasta, nici mitologică, ci de tip *science-fiction*. Inventatorul Timofeev, un fanatic, lucrează la o mașină cu care poate întoarce timpul după plac, și chiar reușește să-și pună la punct invenția. „Mașina timpului”, în *Țarul Ivan...*, sau apariția, în Moscova modernă, a unui Iustian Mefisto, sub înfățișarea profesorului Woland și a echipei sale, în *Maestrul și Margareta*, sînt de fapt soluții ingenioase, prin intermediul cărora Bulgakov creează un puternic contrast între două epoci (*Țarul Ivan...*) sau între două sisteme filozofice (*Maestrul și Margareta*). Confruntarea a două epoci, întreprinsă în *Țarul Ivan...*, este departe de complexitatea desfășurării de argumente și contraargumente privind temeiurile filozofice ale idealismului și materialismului, din *Maestrul și Margareta*: o confruntare dintre cele mai simple, menită să ilustreze, în registru satiric și burlesc, tema romantică a epigonismului. Scenele-cheie — fie că ne gîndim la apariția incredibilă a Țarului în apartamentul modest al lui Timofeev, în Moscova anilor '20, printre măruntele drame ale familiei inventatorului, fie că ne gîndim la prezența vulgară a administratorului Ivan Vasilievici, pe tronul lui Ivan cel Groaznic — vorbesc despre lipsa de noblețe a timpurilor moderne, în raport cu grandoarea cavalească a trecutului, idee deloc incomodă, dacă o punem în relație, cum spuneam, cu tema de circulație universală a epigonismului, cu înclinația poetică de a medita cu asprime asupra contemporanilor și de a găsi o compensație în trecutul istoric, dar și cu certe trimiteri satirice la ticuri și mentalități specifice începuturilor Rusiei post-revoluționare.

Tompa Gábor s-a arătat mai puțin interesat de savoarea aluzivă a textului și a construit, în interiorul visului enorm al lui Timofeev, o meditație despre condiția intelectualului, în care Bulgakov însuși apare ca emblemă tutelară a spectacolului (chiar dacă această emblemă este bustul autorului văzut din spate, și este greu de identificat). Spre final, intuim și alte intenții regizorale, ca, de pildă, atacul împotriva spiritului gregar; aici, mulțimea urcă un fel de Golgotă a istoriei, sub biciul unui apocaliptic administrator de bloc. Plesa fiind compusă ca o lungă evadare în coșmar a inventatorului Timofeev (numai prologul și epilogul se petrec în planul realului), starea generală a spectacolului este dată de fierbințeala alegorică a coșmarului și de contrastul dintre vis și realitate. Un vis de o mare bogăție a fanteziei și de o libertate fără limite a asocierilor, în cheia absurdului, și o realitate de o apăsătoare vulgaritate, cu un administrator de bloc îngust la minte și atotputernic. Din cînd în cînd,

\* Jucată pînă acum la noi sub titlul *Țarul Ivan* își schimbă meseria.



**Barkó György și Czikel László**

și anume la începutul și la sfârșitul reprezentației, regizorul încurcă anume planurile temporale, personajele aparținând istoriei și cele aparținând acestui secol se amestecă și se mișcă în dezordine, sau îmbrățișează aceeași soartă, idee ce creează o punte peste epoci; avem intuiția că nu este vorba de o anecdotă „trăsnită” cu Ivan cel Groaznic, ci de umanitatea însăși, surprinsă în chinul propriei sale lipse de responsabilitate.

Dar nu atât în ideile noi asupra textului trebuie căutată valoarea spectacolului realizat de Tompa Gábor, ci în imaginile scenice, uneori de o mare forță expresivă. Atenă la expunerea personajelor și a decorurilor, Tompa Gábor pare să se afirme ca un plastician al scenei, pe care colaborarea cu scenograful Andrei Both îl stimulează. Ca de obicei, Andrei Both tinde să umple scena cu locuri de joc, atât pe orizontală cât și pe verticală, să creeze cele mai neașteptate spații de acțiune. Decorul său se prezintă ca o cutie, care n-ar fi putut oferi soluții de mizanscenă dacă nu s-ar fi adăugat acele planuri înclinate, suprapuse, care dinamizează acțiunea, precum și trapele și firi-

dele, care fac posibilă apariția unor imagini-surpriză. Costumele sînt cînd ilustrative, cînd metaforice, cînd reconstituiri dintre cele mai naive, cînd simboluri dintre cele mai năstrușnice (Timofeev e îmbrăcat în costum de pilot).

Distribuția, omogenă, vădește un sustinut antrenament profesional. Barkó György, expresiv și savuros, interpretează rolul administratorului de bloc, un proletcultist mărginit și timp, dar și pe acela al lui Ivan cel Groaznic. Fațetele rolului său sînt multiple: el este și Ivan Vasilievici, administratorul, și Ivan Vasilievici, pus în situația de a face pe țarul, și țarul însuși; actorul trece cu măiestrie, găsind expresii diferențiate, prin aceste stări și identități. De o consistență remarcabilă este creația lui Czikel László, în rolul profesionistului în sparger și furturi, mișcîndu-se la largul lui în apartamentul lui Spak, precum și în sala tronului, simpatic și grobian, inventiv și vulgar, același în orice context istoric. Dintr-o distribuție numeroasă, se disting Köllő Béla, Csiki András, Sebök Klára.



# ■ PĂLĂRIA FLORENTINĂ

de Eugène Labiche  
și Marc Michel

Opliuinea lui Harag György pentru *Pălăria florentină* nu pare a avea alt scop decât incursiunea într-un repertoriu de divertisment, considerat compromis prin excesul de virtuozitate. Deși, trebuie să admitem că *Pălăria florentină* nu reprezintă comicul gratuit, nefiind lipsită de un anume cinism al caricaturii, iar prin simetria intrigii prefigurează mecanismele teatrului absurdului. Philippe Soupault (cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*) vorbea, pe bună dreptate, despre cruzimea lui Labiche, considerind caracteristic, pentru viziunea acestuia asupra vodevilului, „masacrul prin explozii de ris”. Regizorul clujean nu s-a simțit atras de explorarea acestor valențe ale textului, pentru a ne face să asistăm la o reevaluare scenică a vodevilului; intenția sa pare să fi fost, dimpotrivă, să reconstituie și să restituie genul, în toate detaliile sale pitorești. O bogată ilustrație muzicală, cu o orchestră „la vedere”, inserturi de arii și texte „dizate” apro-

Data premierei : 10 martie 1982.

Regia : HARAG GYÖRGY. Scenografia : EDIT SCHRANZ-KUNOVITS. Muzica : HARY BÉLA. Traducerea : STELLA ADORIAN.

Distribuția : PÉTER JÁNOS (Fadinard) ; BARKÓ GYÖRGY (Nonancourt) ; BIRÓ LEVENTE (Beauperthuis) ; SCHAAZER RICHARD (Vezinet) ; KÖLLÖ BÉLA (Tardiveau) ; JANCÓS MIKLÓS (Bobin) ; NAGY DEZSŐ (Emile Tavernier) ; SÁTA ÁRPÁD (Felix) ; HEJJA SÁNDOR (Achille de Rosalba) ; VÁLI ZITA (Hélène) ; SEBŐK KLÁRA (Anais) ; VITALYOS ILDIKÓ (Baroana de Champigny) ; KAKUTS ÁGNES (Claire) ; PANEK KATI (Virginie) ; ALBERT JULIA (Camerista baroanel) ; TODUCZ GYULA (Caporalul) ; KOZMA LAJOS (Valetul).

pie reconstituirea lui Harag de formula, mai familiară nouă, a musicalului. Un prolog și un epilog, cu defilarea personajelor pe fondul unei cortine cu ilustrații de epocă, definitivează recuperarea unui stil teatral desuet. În urmărirea scopului său, Harag György nu precupește nici un efort de fantezie, și creează, prin trucuri de succes verificat, un consistent suport umoristic. Dincolo de aceste caracteristici formale, spectacolul are accente ideatice neostentative. Exploa-tind tocmai modalitatea reconstituirii, Harag potențează parodia valorilor „cla-

Scenă de ansamblu



sice", inclusiv în text. De aceea, sînt remarcabile momentele de parodie a sublimului, pe „îmnul nuntașilor”; altele, subtilitatea cu care regizorul utilizează „sublimul de café-concert” devine o rafinată parodie. În cele din urmă, spectacolul rămîne un ridicol și grotesc tablou de epocă, în care regizorul fixează în prim-plan buimăceala absurdă a lui Fadinard — stare ce i se pare lui Harag atît de importantă, încît apelează la colaborarea actorului-păpușar și mim Péter János, de la Teatrul de păpuși, un remarcabil actor de expresie, în genul lui Marin Moraru. Aceeași stare este susținută de grupul nuntașilor, care devine, în viziunea lui Harag, nu numai „personaj principal”, ci și motorul acțiunii, suportul comic și elementul dinamic al întregului spectacol. Grupul are uneori funcția de panopticum (membrii săi fiind diferențiați după idei și caractere comice), altele, de *raisonneur*. Un rol important în buna funcționare a grupului are actorul Barkó György (Nonancourt); dealtfel, toți actorii fac dovada unui profesionalism fără cusur. Remarcăm doar apariția lui Hejja Sándor, în *contre-emploi*, într-un rol de compoziție realizat cu un surprinzător simț al caricaturii, de asemenea, vitalitatea expresivă și suplețea lui Pánek Kati, fără a trece nici peste portretul comic în descendența lui Fernandel, realizat de Köllő Béla. Decorul, din împletituri de răchită, deși nu are vreo relație subtilă cu textul, asigură rafinamentul de tip *belle époque* al spectacolului; la fel, costumele, caracterizate prin exactitatea reconstituirii.

**Mircea GHITULESCU**

## TEATRUL DE STAT DIN ARAD

# ■ HEDDA GABLER

de Henrik Ibsen

Dacă ambiția firească a oricărui regizor de azi este de a găsi, în textul care i se încredințează, necesare „corespondențe” cu actualitatea imediată, Dan Alecsandrescu încearcă, prin montarea realizată la Arad cu *Hedda Gabler* de Ibsen, să abordeze altfel problema. Sigur că eternul uman are o perpetuă actualitate, dar el nu se confundă nicio-

**Data premierii : 11 martie 1982.**  
**Regia : DAN ALECSANDRESCU.**  
**Scenografia : EVA GYÖRFFY.**  
**Distribuția : DAN ANTOCI (Jorgen Tesman); LARISA STASE MUREȘAN (Hedda Tesman); ELENA DRĂGOI (Juliane Tesman); MARIANA MÜLLER (Doamna Elvsted); IULIAN COPACEA (Asesorul Brack); ION ȘTEFAN BARDUA (Ellert Lövborg); MARILENA TARAS (Berte).**

dată cu imediatul, cu trecătorul. Dan Alecsandrescu este interesat, în acest nou spectacol al său, de caractere și stări sufletești grave, de umbrele din inima ființelor vorbitoare, de jocul abil cu destîlnul, de flacăra uimitoare a unui gest care poate întrece așteptările.

Regizorul n-a căutat ostentativ noutatea în afara textului, suprimînd, ca alți confrăți ai săi, scene esențiale, adăugînd replici, ori eliminînd sau inventînd personaje, ci a reanalizat poziția personajelor „pe tabla de șah”, astfel încît Hedda Gabler să nu apară ca o individualitate care-și estompează partenerii; polemizînd cu „tradiția” înscenării acestui text, regizorul o integrează pe Hedda grupului, urmărindu-și intenția pînă-ntr-atît încît și aparițiile episodice ale Bertei încheagă un substanțial rol principal. Dealtfel, întreaga acțiune este susținută, în numele unei responsabilități egale față de tot ceea ce se întîmplă, de toate personajele piesei, care devin, în aceeași măsură — și nu în funcție de cantitatea de text rostit — părtașe la intrigă și la dezmodămînt.

Berte este omniprezentă, furișîndu-se pretutindeni (aici, obsesia la modă a „personajului care spionează” s-a insinuat, cu voia sau fără voia directorului de scenă); asesorul Brack, Jorgen Tesman, domnișoara Juliane Tesman, doamna Elvsted și bineînțeles Ellert Lövborg sînt virfuri ale unui pentagon care se rotește, la început mai lent, apoi din ce în ce mai repede, pînă cînd aceste virfuri se topecsc într-un singur punct: decizia finală, frizînd indiscutabil grotescul și sublimul, a Heddei Gabler.

Este de la sine înțeles că regizorul a căutat, în acest text din perioada maturității lui Ibsen, și un prilej pentru exersarea resurselor actoricești.

Stăpînirea minuțioasei tehnici a crescendo-ului dramatic presupune un travaliu îndelungat (cu înfrîngeri și victorii de moment), pe teritoriul de „nisip miș-

cător" al scenei. Presupunem un timp și un tărîm al decanțărilor, la care Dan Alexandrescu a știut cu răbdare să ajungă.

Spectacolul oferit de actorii distribuiți în *Hedda Gabler* ne-a pus în fața unui foarte interesant fenomen, pe care îl vom numi meridionalizarea personajelor nordice. Duelurile de sentimente și idei din acest spectacol nu au glacialitatea oamenilor fiordurilor, caracterele de pe scena arădeană sînt vulcanici potențiali.

Larisa Stase Mureșan a știut să pregătească clipa în care Hedda Gabler își trage un glonte în timp, lăsînd un tulburător semn de întrebare, asupra enigmelor infinite, din cugetul și simțirea femeii. Dar această bine afirmată actriță a neglijat luciditatea cu care Hedda își strivește nestăvilita sete de viață și demnitate.

Iulian Copacea, în asesorul Brack, a fost un strateg genial, așteptîndu-și victima, ca paingul, cu răbdare și viclenie cinică. Ajutat de mimică și îndeosebi de datele fizice, Iulian Copacea și-a construit personajul cu o plăcere realmente diabolică, impunîndu-ne astfel una dintre cele mai importante apariții scenice din fișa sa profesională.

Memorabil este și personajul interpretat de Dan Antoci, un Jorgen Tesman cu suflet strîmt, capabil să se bucure de niște vechi papuci de casă, atunci cînd lîngă el se află o femeie ispititoare.

Marilena Taras nu este în întregime autoarea personajului ei. Cum spuneam la început, Berte devine un pion principal al intrigii, prin lectura pe care Dan Alexandrescu a dat-o textului lui Ibsen. Dar meritul Marilenei Taras este evident, ea reușind să facă din această Berte, care trebuie să știe absolut tot ce se înîmplă în vila cumpărată prin „bună-voință” asesorului Brack, nu o servitoare care, din curiozitate și proastă creștere, ascultă pe la uși, ci o ipostază feminină a asesorului Brack, impersonală ca un microfon înregistrînd informații.

Mariana Müller a desenat o doamnă Elvsted credibilă, delicată și uneori pătimașă în naivitatea ei. Ion Ștefan Bardua nu ne-a oferit un Lövborg pe măsura expresivității personajului. Foarte puțin interiorizat, acest Ellert Lövborg nu și-a arătat complicatele opțiuni lăuntrice, firea lui cheluitoare de gînduri și sentimente, specifică unui artist.

Decorul Evei Györfy a urmărit să înlesnească supravegherea exercitată de Berte, înlocuind pereții cu voaluri străvezii, desigur în limitele presupuse de un interior care nu contrazice vădit indicațiile dramaturgului.

# ■ TACHE, IANKE ȘI CADÎR

de V. I. Popa

Data premierei : 25 mai 1982.  
Regia : GHEORGHE LEAHU.  
Scenografia : EVA GYÖRFFY.  
Distribuția : GHEORGHE LEAHU  
(Ianke) ; EUGEN TĂNASE (Tache) ;  
ION VĂRAN (Cadîr) ; MIȘU DRĂGOI (Ille) ; VIRGIL MÜLLER (Ionel) ;  
MARIANA MÜLLER (Ana) ;  
ELENA DRĂGOI (Safta).

Inimosul om de teatru care este Gheorghe Leahu, cu concursul Teatrului de Stat din Arad, a ținut să marcheze o aniversare care, altminteri, ar fi trecut, poate, neobservată : cinci decenii de la prima reprezentare a piesei *Tache, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa, în regia autorului. Atunci, în aprilie 1932, spectacolul (pentru că a fost unul singur) a „căzut” — cum era și firesc, dacă ne amintim conjunctura socială.

Istoria teatrului românesc avea să înregistreze, imediat după război, entuziasta adeziune a publicului la această comedie, care ataca prejudecățile etnice. Montată pe majoritatea scenelor din țară, la radio și la televiziune, *Tache, Ianke și Cadîr* a intrat în fondul de dramaturgie de cea mai largă audiență populară. Iată ce își amintește artistul emerit Gheorghe Leahu în volumul său „Deocamdată” : „...personajul Ianke l-am interpretat în peste o mie de spectacole, pe parcursul aproape neîntrerupt a trei decenii... E ușor să fiu creditat că în atîta amar de vreme am jucat sau am văzut jucîndu-se multe comedii, în țară și în străinătate. Nu mi-a fost dat însă, ca-n comedia lui Victor Ion Popa, să observ cum replică de replică, trei ore în șir, sute și mii de oameni să ridă cu atîta poftă neîntreruptă, nestăpînită aș putea adăuga”. Acest omagiu adus lui Victor Ion Popa merita a fi reprodus.

Cum era de așteptat, spectacolul de la Arad, regizat de Gheorghe Leahu, este un volubil spectacol de actori, care joacă —



și cu ce poftă! — o partitură la care nu mai au nevoie de suflor.

Acest nou lanke al lui Gheorghe Leahu este un dirijor cu bagheta îndreptată spre public. Mașinărie de stirnit risul, cu buna-știință că risul este o terapie de care omul din stal are nevoie. Cu buna-știință că risul este și o fiară primejdioasă...

Ceilalți interpreți, descoperindu-și parcă o nouă familie, au trăit drama lui Tache și Ianke, a Anei și a lui Ionel, lăsându-l pe Cadîr să cerceteze misterul înfrăirilor cosmice. Dacă Eugen Tănase a luat ceva din așezarea sufletească a lui Titircă Inimă-Rea, pentru a-și croi un Tache aparte, Ion Văran a speculat cu inteligență ipostaza de mediator a per-

sonajului Cadîr, și mai ales limbajul cu haz al turcului, care a învățat românește numai atît cît îi trebuie ca să-și vîndă caramellele.

Mișu Drăgoi a fost un Ilie (Ițic) „țapăn” și sigur de el. Elena Drăgoi (Safta) a reluat viziunea asupra personajului din spectacolul lui Sică Alecsandrescu. Virgil Müller și Mariana Müller au demonstrat că pot interpreta și într-o manieră mai puțin sofisticată decît eram obișnuiți să-i vedem; Ana și Ionel, cele două personaje încredințate lor, sînt la înălțimea exigențelor și ritmului impus de neobositul director de scenă Gheorghe Leahu.

**Paul TUTUNGIU**

## SPECTACOLE MUZICALE

### TEATRUL DE OPERETA

# MAM'ZELLE NITOUCHE

de Florimond Hervé

Se afirmă că nici un gen nu cade mai repede în desuetudine decît opereta; totuși, de peste un veac, ea își are admiratorii săi statornici, teatrele de profil joacă mai întotdeauna cu săli pline. Vitalitatea operetei — produs, într-un fel, al modei — se explică prin capacitatea ei de a renunța la modă pentru a fi la modă. Astfel, libreturile suferă permanente refaceri, adaptări, localizări, actualizări ș.a.m.d., cîteodată (și nu chiar rar de tot) și muzica se reorchestrează (păstrîndu-și, evident, în mare, linia melodică și structura armonică); cît despre spectacol, el dovedește cea mai sesizantă mobilitate. Așa sînd lucrurile, din titluri apărute la sfîrșitul secolului trecut se pot realiza spectacole care pot fi pe gustul spectatorului de azi. Opereta bucureșteană se situează, de o bună bucată de vreme, pe această linie, datorită stăruințelor și abilității lui George Zaharescu, semnatul regiei celor mai reușite spectacole, între care și ultima premieră, cu *Mam'zelle Nitouche* de Florimond Hervé. Noua versiune românească a libretului este semnată de Val Săndulescu, autor versat în gen, care și aici înlătură în bună mă-

sură zgura de melodramatic și artificios, „periind” bufonadele, menținînd satira mentalităților și situațiilor, scoțînd în lumină ideile care-și pot păstra actualitatea. Acțiunea este bine decupată în scene ce se înlanțuie firesc și în ritm alert, fără ghilotinele cortinelor, care fragmentează spectacolul și obosesc publicul, la aceasta contribuind și scenografia semnată de Carmen Raszowski (îmbinînd — e greu de crezut — simplitatea cu fastul). Distribuția este bine gîndită, de unde și asigurarea succesului de casă. Pregătirea muzicală a soliștilor și ansamblurilor (orchestră, cor — maestru Florin Sămărașcu) este cît se poate de îngrijită, datorită lui Marian Didu, dirijor foar e înzestrat și eficient la pupitru. Coregrafia lui Victor Vlase este sprîntară și atrăgătoare. În rolurile principale evoluează extrem de atent, în spiritul unitar impus de regizor — de unde și acuratețea spectacolului —, aproape toți soliștii și actorii teatrului. La premieră și-au meritat aplauzele Daniela Diaconescu (o Denise inteligentă și poznașă), Eugen Savopol (Celestin, mobil și înflăcărat), Sanda Mărgărit (Directoarea, savuroasă și cu subtexte bine subliniate), Nicolae Simulescu (Colonelul, fanfanor și în contratiimp cu evenimentele), Ion Dușu (Loriot, întotdeauna în vervă bufă), George Niculescu (Champlatreux), Indira Lupescu (o lo în balet); i-au urmat, cu merite incontestabile, Rodica Mincef, Iancu Groza, Elena Vasilioi, Ștefan Teodoru, Lizeta Chirculescu, Elena Nițescu, Vasile Pacea, Marian Pantazi, Constantin Albu, Nicolae Crețu ș.a. Spectacolul de acum două decenii a avut o viață lungă; cel de acum (deși cu totul altul) îi calcă pe urme, avînd pentru aceasta toate calitățile.

**Petre CODREANU**