

CRONICA DRAMATICA

Gongul inaugura!, vestind pentru teatru Anul Nou, a bătut simbolic, parcă, la acest 15 septembrie, la Clubul Intreprinderii „23 August“, cea de-a treia sală a Teatrului Mic. Răspunzind unui deziderat major, formulat în concluziile Congresului educației politice și culturale socialiste, cele mai multe teatre din întreaga țară au ridicat „prime cortină“ pe platforme industriale, în hale de uzină, în cluburi... Teatrul Național din București, la Casa de cultură a Sindicatelor din Suceava, Teatrul de Comedie, la Clubul Uzinelor „1 Mai“ din Ploiești, Teatrul Giulești, la Uzinele mecanice din Cimpulung Muscel, Teatrul Național din Craiova, la Clubul minier Motru, Teatrul Național din Tirgu Mureș, pe platforma industrială de la Tirnăveni, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, pe platforma industrială de la Săvinești ș.a.m.d. Cu recitaluri anume alcătuite, cu spectacole de muzică și poezie, avind un pronunțat caracter educativ, patriotic, majoritatea colectivelor teatrale au demonstrat promptitudine și inițiativă în această vastă „operațiune publică“ coordonată pe scară națională.

Totodată, începutul stagiunii, filă roșie în calendarul teatrului, a adus la rampa acelor colective care s-au pregătit din vreme, cu aplicație și răspundere pentru momentul sărbătoresc, cîteva premiere absolute, care au de pe acum o greutate deosebită în cîntarul pe care așezăm, în fiecare lună, și chiar într-o perspectivă mai îndelungată, roadele muncii noastre... Barbul Văcărescul, vinzătorul țării și Occisio Gregorii... la Teatrul „Bulandra“, Schimbarea la față de G. M. Zamfirescu, la Teatrul de Stat din Oradea, Făt Frumos din lacrimă, la Teatrul „Tăndărică“, Măști de Ion Sava, la Teatrul „A. Davila“ din Pitești, spectacole importante, unele dintre ele, poate, chiar, cu valoare de eveniment teatral, demonstrează potențialul de creativitate, bogăția filoaanelor artistice nedescoperite, nevalorificate pînă în prezent, cu care este înzestrat din belșug fondul literaturii naționale, mai vechi și mai noi. Prospectînd, cercetînd cu pricepere și cu inteligență artistică zestrea literaturii dramatice care a intrat mai de demult sau mai de curînd în istorie, oamenii de teatru, iată, au dovedit-o, au cîștigat parturi artistice însemnate, spre satisfacția marelui public, în primul rînd. ...Mai puțin semnificative, deocamdată, s-au dovedit, totuși, premierele cu piese originale, inedite, la acest început de an. Puține premiere absolute, și cu producții mediocre sau de-a dreptul nesatisfăcătoare, cele cîte au fost... Nu generalizăm, firește. Salutăm efortul teatrelor de a-și lărgi cercul colaboratorilor, de a încuraja autorii de prin partea locului, dar e nevoie, oare, să repetăm un adevăr aproape axiomatic, că jucarea dramaturgiei originale înseamnă promovare a valorii, difuzare de cultură și răvîrșire de faptă creatoare?

Deocamdată, s-au înscris în acest circuit valoric, în expresii noi, ce captează interesul, scrieri dramatice cunoscute, impuse în stagiunile trecute. Dintre ele, Balconul de D. R. Popescu, la Teatrul de Stat din Reșița, Hanul de la răscruce de Horia Lovinescu, la Teatrul Bacovia din Bacău, Politica de Theodor Mănescu, la Teatrul Național din Craiova. Dar, acesta, în cea de-a treia decadă a lui septembrie, este doar începutul. Sperăm că în ultimul trimestru al anului, stagiunea își va dobîndi caratele necesare și întru totul posibile, la cota reală a dramaturgiei și a teatrului românesc...

Așadar, plini de optimism și de încredere, așteptăm desfășurarea unei stagiuni care a debutat, în mare parte, promițător.

TEATRUL „BULANDRA“

■ BARBUL VĂCĂRESCUL, VÎNZĂTORUL ȚĂRII

de Iordache Golescu

■ OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA

atribuită lui Samuil Vulcan

Data premierei : 23 septembrie 1982.

Regia : ALEXANDRU TOCILESCU. Decorul : DAN JITIANU. Costumele : ANCA PASLARU. Muzica : IOSIF HERȚEA.

Două piese de epocă, în adevăratul sens al cuvîntului, care va să zică purtînd pecetea stilului sfîrșitului de secol XVIII, caracterizat, la nivelul expresiei formale, printr-o dezvoltare barocă a scenelor și situațiilor dramatice, dar și printr-o subțiere a conținutului de replică, a încălătorii psihologice a acesteia. Această subțiere a conținutului nu trebuie înțeleasă ca o sărăcire, e vorba de o austeritate a rostirii, care păstrează pentru zicere doar cuvîntul cu sens eidetic, cu tîlc, adică, și pe acela, am zice, procedural, care vorbește despre situație, pe care o anunță sau o explică la nevoie, pentru că în formele mai vechi ale teatrului situația, scena era menită să poarte emoția, pe care să o inoculeze spectatorilor ; ea, situația, producîndu-se nemijlocit ca dramă — ca act, ea fiind viață transfigurată în artă, prin exces de prezentare (spectaculozitate), oglîndă măritoare și deformatoare a înseși defor-

BARBUL VĂCĂRESCUL...

Distribuția : CONSTANTIN DRĂGANESCU, ADRIAN GEORGESCU, SIMION HETEA, RĂZVAN IONESCU și restul distribuției (Oră mare dă bărbați) ; GELU COLCEAG (Cîmpolașul) ; DAN DAMIAN (Vistlerul Barbul Văcărescul) ; ION LEMNARU (Măria Sa Grigore Vodă Ghlea) ; CONSTANTIN FLORESCU (Logofătul Ștefan Belul) ; PETRE LUPU (Banul Dinul Crețulescul, Voinescul) ; GHEORGHE OPRINA (Vornicul Matalacul Răcoviță) ; AUREL CIORANU (Vornicul Istrate Crețulescul, Trăznea) ; ZOE MUSCAN, LUMINIȚA GHEORGHIU, MIRELA GOREA, MIHAELA GAGIU, ADRIAN GEORGESCU, MIRCEA DIACONU, CONSTANTIN DRĂGANESCU, GELU COLCEAG, SIMION HETEA, RĂZVAN IONESCU (Norodul) ; PETRE LUPU (Zapciul) ; ZOE MUSCAN (Cîrcumăreasa) ; LUMINIȚA GHEORGHIU, MIRELA GOREA, MIHAELA GAGIU (Femelle) ; ION COCIERU (Bumbașirul) ; ADRIAN GEORGESCU (Episcopul Buzăului) ; MIRCEA DIACONU (Măscăriciul).

mărilor vieții, a zonelor ei tumefiate. Cuvîntul este înțeles doar ca mijlocitor și comentator al vieții preluate în actul teatral, și doar în acest înțeles al său utilizat, dar și aici cu reticență, pentru a nu împiedica impetuozitatea spectacolului.

Am vorbit despre austeritatea conținutului de gînd și rostire și despre impetuozitatea formelor, am vorbit despre oglindirea deformatoare a vieții de dragul expresivității și va trebui să pronunțăm și termenul „manierism“, căci sus-numitele piese aparțin, fără doar și poate, acestui curent despre care s-a

OCCISIO GREGORII...

Distribuția : ION LEMNARU (Grigorie Vodă) ; GELU COLCEAG (Sfetnicul Vasile, Solicitantul) ; MIRCEA DIACONU (Sfetnicul Simion, Solicitantul) ; ADRIAN GEORGESCU (Secretarul, Rapsodul, Medicul) ; ZOE MUSCAN (Împăratul) ; GHEORGHE OPRINA (Pașa) ; LUMINIȚA GHEORGHIU (Consilier I) ; MIHAELA GAGIU (Consilier II) ; MIRELA GOREA (Soția lui Grigorie Vodă).



Scena semnării anaforelei...

crezut o vreme, și încă se mai crede, că ar fi marcat o fază de decadență a curentului baroc. (Până nu de mult se credea că barocul însuși e stilul decăzut al Renașterii.) Departe de a fi o cădere a barocului, manierismul secolelor XVII și XVIII e începutul experimentalismului ce mișcă și azi societatea modernă. S-a experimentat mai întâi la nivelul formelor, uneori s-a exagerat, până la derută și uimire. Sus-numitele piese nu sînt expresii exagerate ale aceluși stil, dar aparțin și exprimă doi scriitori interesați în a experimenta la nivelul formelor, pentru pregnanța acestora. Iordache Goleșcu, autorul piesei *Barbul Văcărescul...*, știm, scria poeme grafice fixînd cuvintele în cercuri, romburi, triunghiuri și încă în alte figuri ale geometriei, imbinînd, manierist, fantezia cu artificele calculat. Aduțase folclor, și cu predilecție ghicitori, proverbe și strigături, căutînd în ele mai ales delectarea, uneori revelarea scandalosă — atît de specifice manierismului —, cînd nu le compunea el însuși după modele, schimbînd termenii „Sub poale de iie nouă / nici mă ninge, nici mă plouă”. În comedia de față, spiritul ironic al autorului se vedește încă din titlu „Comedia ce să numește Barbul Văcărescul, vinzătorul țării, izvodită dă *Dirzeanul, ce-i zic și Slăbănogul, care s-a și tipărit cu chel-tuiala calemgiiilor dă vistierie*, spre pomnirea ticăloșiei țării, la venirea Muscalilor, cînd a fugit Măria-sa Grigore Vodă Ghica din Scaun.” (subl. n.)

Piesa debutează prin scena unei „ore” pline de vitalitate, manifestare de bucu-

rie a țăranilor pentru venirea unui domn pămîntean. Un măscărici corectează prin vorbe de duh, unele licențioase, vesela manifestare, iar un cimpoiaș își exprimă scepticismul printr-un scurt leitmotiv.

Ora Săltați și chiuți! Că domn pămîntean ne-a venit!

Măscăriciul Aolică!

Cimpoiașul Lasă, lasă, să vedem.

Cealaltă piesă constituantă a spectacolului lui Al. Tocilescu, *Occisto...*, și atribuită lui Samuil Vulcan (în privința atribuirii trebuie să rămînem circumspecți), contrariază prin faptul că repune în spirit bufon un eveniment tragic. Spectatorul este condus, fără vreo pregătire, în a traversa situații dramatice contrastante în care bufonada, burlescul, tragicul și grotescul se mărginesc reciproc. În bună tradiție manieristă înțelîm și un exercițiu de poliglosie: domnitorul pretinde secretarului său să știe „nemțește, ungurește, grecește, rusește, franțuzește, țigănește, turcește și tătărește” — acesta îi răspunde în numele limbii; Pașa care va lua capul domnului amestecă cuvinte turcești și românești într-un amalgam fermecător. Plurilingvismul era urmărit pentru efectele lui sonore pure, pentru delectarea spectatorului.

Demersul regizoral al lui Alexandru Tocilescu în montarea acestor relicve baroc-manieriste ale literaturii noastre s-a arătat, s-o spunem de la început, fericit, căci fericit este actul de pătrundere și înțelegere a unui stil, cu atît mai mult fericită e comuniunea cu

acesta intru comunicarea lui, căci, iată, acest iubitor de experimente teatrale s-a întâlnit cu ceilalți iubitori de experimente, iar actul teatral de la sala studio a Teatrului „Bulandra” nu este decît expresia plenară a acestei — să folosim termenul goethean — afinități electivă. Spectacolul lui Tocilescu este un spectacol de regie care se încheagă și crește rotund și deplin, din rațiunea, suficientă sieși a oricărei mari intuiții. Aici, se oglindește istoria noastră deformată burlesc și enorm, deformată astfel, pentru ca, prin contrast, să se pună, cu atît mai acut, în valoare, tragismul și patetismul ei, vitalitatea acestui popor care, în ciuda tuturor asupririlor și loviturilor celor puternici, își reia „ora” — strămoșescul dans al bucuriei de a trăi —, de la început.

În plastica spectacolului, „ora” cu care debutează este, dealtfel, și leit-motiv, și montură. Ea începe furtunoasă, de o demonică vitalitate, revine, și încheie, dar cu o încercătură psihologică altă decît a începutului, veselia, aproape deșănțată, e înlocuită cu o minie grea, pămîntoasă. Strigăturile care-i ridicau ritmurile vesele la înțelesurile rostirii vor fi înlocuite cu un blestem grav, vibrant, amenințător, adresat asupritorilor. Hora devine simbolul sufletului mulțimii anonime, exprimîndu-i trăirile, de la visul nădejzii pînă la deznădejdea realității. Între hore se întîmplă evenimentele social-istorice care au marcat sfîrșitul secolului XVIII și începutul de secol XIX, respectiv,uciderea lui Grigorie Ghica al III-lea și jefuirea țării de către boierii partidei Barbu Văcărescu, vîstierul țării sub un alt Grigore Ghica, al IV-lea. Caracterologic, acești domni aparținînd aceleiași familii, știm, sînt situați la antipod. Martiriul primului face contrast cu pofta de jaf a celui de-al doilea. În spectacol, contrastul de caracter se stinge, se cîștigă, însă, în unitate stilistică. E drept că nici în materia textului contrastul nu apare destul de evident — reamintim că uciderea lui Grigore Ghica al III-lea este realizată în spirit bufon; cu atît mai puțin, va apărea în spectacol, episodul uciderii fiind integrat între scenele jefuirii țării, fără o delimitare suficient de clară. Regizorul mărturisea, în caietul-program, că a înțeles scena uciderii ca un intermezzo, în cadrul mai larg al celei de-a doua piese. Cred că se înșală și înșală. Caracteristic teatrului baroc-manierist este ignorarea construcției pentru o labirintică organicitate; legăturile dintre acte sau scene sînt slabe, acestea se leagă între ele mai mult după principiile muzicale ale fugii. Venind vorba, să subliniem că

întregul spectacol are, ca să zic astfel, o țesătură muzicală foarte subtilă, și aici, în adîncul lucrurilor, regizorul nu s-a înșelat. Nu e vorba de efectele sonore, și acestea fericit repartizate pe întregul cuprîns, ci de o concepție muzicală a reprezentării întregului. Actorii nu mai interpretează, ei devin instrumentele unei gîndiri de muzician care compune, în sonorități burlești, parafraze ale unor partituri cînd savante, cînd naive, spectacolul pe care îl vrea să fie al lumii ca o esență vie a acesteia. Întru aceasta, colaborarea cu Iosif Herța, semnatul muzicii, s-a vădit, din nou, a fi tot o chestiune de afinitate. Acesta sublinia, într-un cuvînt al său din caietul-program: „...o condiție esențială, după opinia noastră, este ca muzica de scenă să fie executată de actorii înșiși”. Actorii au răspuns integral acestei concepții, făcînd din înseși gesturile lor comentarii la niște modulații muzicale gîndite în și pentru realizarea (și realitatea) unei palinodii savante, dar accesibile nouă tuturor, tocmai prin faptul că aparținem aceleiași matrice spirituale.

Ar mai trebui să vorbim despre impresia de ceremonial ludic pe care ne-o lasă acest spectacol, asemeni naivelor jocuri populare cu irozii sau celor de păpuși din bilciuri, aici atingînd momente remarcabile. În scena uciderii, Vodă (Ion Lemnar) se preumblă prin grădină cu grații bufone, e un amestec de flamingo și cocostîrc; Pașa (Gheorghe Oprina) clatină bonom și molatic un turban, contrazicînd prin voce și gesturi grozava sa misiune. Prin contrast, lamentoul Doamnei (Mirela Gorea) capătă inflexiuni tragice. Durerea rămîne un sentiment, poate de neîmpărtășit, dacă așa înțelegem apropierea foșnitoare a mulțimii actorilor, atentă, cercetătoare, dar distantă și despărțind-o de cealaltă mulțime, a noastră, a spectatorilor, pe aceea ce-și strigă singură însingurarea. Tot în *Occiso...*, sfetnicii (Gelu Colceag și Mircea Diaconu) se întrec în bufonade, iar în rolul sollicitantului mecanismul marionetei funcționează perfect, cei doi devenind unul — aluzia la tipicaria funcționarului public este evidentă.

Scenele din *Barbul Văcărescu...* abundă și ele în ceremonialuri groțeste. Reveдем pe vîstierul Barbu Văcărescu în interpretarea lui Dan Damian frîngîndu-se de șale, prelingîndu-se (vocea lui capătă și ea inflexiuni onctuoase) pe lîngă molaticul domn (același Ion Lemnar), care pleacă urechea într-un joc cochet între superbie și supunere, ca o fiară mîngîiată; de asemenea, scena semnării anaforei prin care se pun dăjzii noi peste popor, un pact demonic în semnificație, iar în plastica sa nemij-

locită avind avind ceva de magie neagră dar în notă burlescă. Peste norodul aplecat, căzut în genunchi, pe brinci, într-o continuă scurmare a pământului și dînd mereu înapoi cu încetineală (ca racul), se fac și se desfac planurile celor puternici; un zapciu plesnește din bici, un mumbașir — în spectacol se pronunță *bumbașir* — anunță noi huzmeturi și havaieturi; în fine, un episcop (Adrian Georgescu) își leapărlă cirja episcopală, semn că se leapădă de o credință care și-a pierdut credincioșii, atunci cînd rapacitatea nepe-depsită a guvernanților macină și ultima fărîmă de nădejde într-o viață omenească a celor guvernați.

Locul de joc, de o mare și rafinată simplitate, a fost realizat de către arhitectul-scenograf Dan Jitianu. O suprafață de pămînt lutos, așa cum se întilnea în casele țărănești de pe vremuri, din marginea căreia se ridică, în fundal, un maldăr de perne îmbrăcate în mă-tase, iar peste acesta, o clopotniță (sau un altar) din care un clopot nu-și va raspindi efluviile sonore decît o singură oară peste această lume infernală. E un decor ce are simplitatea unei opere de artă și iradiază, ca și aceasta, multiple semnificații.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL „TÂNDĂRICĂ”

FĂT-FRUMOS DIN LACRIMĂ

de **Mihai Eminescu**
în imagini teatrale
de **Margareta Niculescu**

Data premierei: 17 septembrie 1982.

Regia: MARGARETA NICULESCU. Scenografia: DOINA SPIȚERU. Muzica: ȘTEFAN NICULESCU.

Iată un basm eminescian, o proză a poetului la 20 de ani, un pumn de nesetemate culte, șlefuite fin și fixate, cu dor, pe o canava populară, lucru întîmplat într-o mansardă vieneză, pe vremea cînd tunurile războiului franco-prusian, oricît de zgometoase vor fi fost,

nu izbuteau să acopere zicerile melo-dioase din depărtatul acasă. Dovađa? Cele două fluieri, unul „de doine și altul de hore”, pe care studentul Eminescu le pune în briul eroului său, păstorul-impărat, purtătorul de buzduhan nebiruit și ninsul de lumină candidă, Făt-Frumos din lacrimă. De atunci înceace, pămîntul a dat ocol soarelui de 112 ori, răstimp suficient de lung pentru a îngădui ca numeroase valori artistice, incontestabil perene, să adopte frecvent felurite înfățișări noi, iar oamenii, deși atașați din copilărie ediției princeps, ori poate tocmai de aceea, să se arate comprehensivi, deschiși celor mai surprinzătoare metamorfoze.

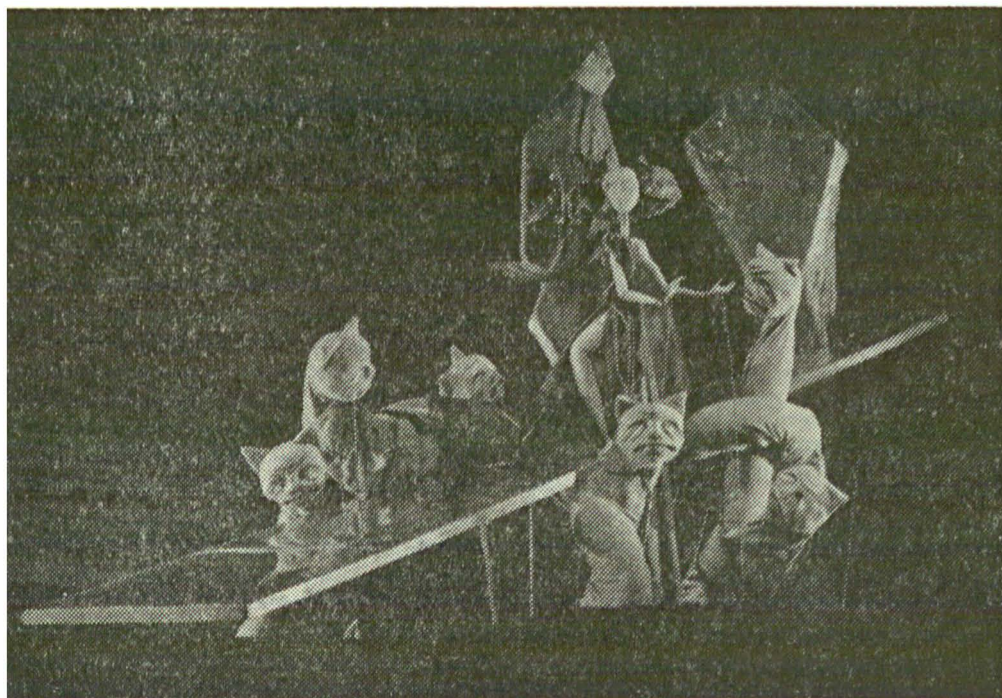
Cu înscrierea în repertoriu a basmului „Făt-Frumos din lacrimă”, Teatrul „Tândărică” nu numai că întreprinde un autentic act de cultură, publicului de toate virstele mijlocindu-i-se încă o dată, dar și altfel decît pe calea tradițională, un contact cu patrimoniul literar național, si anume în zona sa cea mai limpidă; la relevarea acestui merit, în sine cuprinzător, trebuie adăugat că, în imaginile teatrale propuse de reputata regizoare Margareta Niculescu, basmul demonstrează virtuți neașteptate, de lentilă parabolică a însuși universului poetic eminescian. Alcătuită în așa fel încît, indiferent de bogăția fondului de lecturi al fiecăruia, spectatorii să realizeze, pregnant, dimensiunile filozofice ale acestui univers — dacă nu ca substanțialitate, măcar în varietatea lumilor ce se perindă pentru a fi cercetate circular și luate în stăpînire prin fluxuri meditative, radiale, adevărate spițe de lumină —, lentila aceea se dovedește a fi tremurătoare, nu rigidă; produs al sufletului, nu al mineralului; lacrimă, nu cristal. Metaforă-cheie pe un cer instelat de metafore, lacrima, din care s-a născut bineînțeles voinicul, dar în care își au sorginea toate strădaniile sănătoase, toate idealurile sublime, lacrima țîșnită numai din suferință, îndreptată numai spre iubire, o conștiință a forței prin puritate, lacrima, deci, semnifică un instrument autohton de cunoaștere a timpului și a spațiilor. Dramaturgie, acestei potențări etice și gnoseologice, acestui eșafodaj antropocentric și cosmogonic îi corespund operațiuni întreprinse cu o temeritate care nu exclude sfîiciunea. Realizînd imaginile teatrale ale unui basm în proză, Margareta Niculescu și-a asumat, iar spectacolul o îndreptățește, răspunderea pentru strîmtarea, și, respectiv, lărgirea cadrului nitic, atît selecția elementelor epice, cît și infuzia de versuri culese din opera poetului, urmînd a servi cu precădere spiritului, mai

puțin și literel eminesciene. Detaliile sint deci tratate cu larghețea nababului ce are de unde pierde, deși, din cînd în cînd, a renunța la frumusețea fie aspră, fie mătăsosă a frazei provoacă, vădit, o durere prea mare, și atunci cavalcada hiperboalelor, cu inimitabila lor facondă romantică, irumpe brusc în textul, altminteri parcimonios, al povestitorului (Radu Vaida). Nu-l mai vedem deloc pe bătrînul împărat, cel sterp, cel ce „n-avea cui să lese moștenirea urei lui”, și nici din ochiul unei icoane nu se prelinge lacrima fecundă. În schimb, însuși oceanul primordial se zbate pustiu, sub cerul sumbru, însingurat de așteptări agonice ; și, pe cînd, cu cel mal grav timbru al glasului lui Ion Caramitru, ne întrebăm și ne răspundem („Fu prăpastie ? genune ? Fu nolan întins de apă ? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”... etc.), spinările valurilor in-forme încep, treptat, în ruperi succesive, chinuitoare, în crescendo, să tindă către ceva rămas încă nedeslușit, încă departe ; ca, în cele din urmă, „din sure vâi de chaos” nerostite ca atare, dar plastic exprimate, să se închege, epopeic și precar, viața ; care la rîndu-l, prin milenii tulburi, devine generatoare de putere, de frumuseți, de spirit superior. Iată toată gestația lumii organice, și evoluția ei,

rezumate într-o lacrimă prelungă, argintie. Plînsul mării care, la începutul începuturilor, ne-a născut...

Reușită a scenografiei (Doina Spițeru), într-adevăr, dar și valorificare literaroregizorală a punților dintre mit și știință, osmoză idealică imbinînd, cu rafinament, un început de basm și extraordinara Geneză din „Scrisoarea I” Inteligent antologate și firesc altoite pe trunchiul dramatic sînt și fragmentele de lîrică eminesciană prin care Vladimir Simon, izbutînd să evite primejdia ilustrativismului, apleacă încet tîmpla lui Făt-Frumos la răscrucile tuturor marilor, străveziilor împărății pe unde îi e dat eroului să treacă, adică Natură, Iubire, Vis, Moarte. Arhetip al binelui, punct de intersecție a faptel cu proiecția morală a faptei, Făt-Frumos gîndește cel puțin pe atîta cit acționează. Iar dacă obiectăm la stilizarea excesivă a marionetei (un cap numai frunte, alb, supărător lipit pe o placă neagră, rigidă, ce se lasă cu greu descifrată drept plețele Sburătorului), n-o facem de dragul calofiliel, ci acceptînd, dimpotrivă, modalitățile stilistice propuse, intens expresive în celelalte cazuri (poate cu încă o excepție, totuși — fata Genarului). Ileana se confundă cu poezia superbe, uriașei mîinii albe, fluturătoare, dar într-altfel

Basmul, în imagine teatrală



suavă decit decit voalurile se compun, fantasma translucidă care e Miază-Noaptea ; despre mersul celei dintii „gîndești că scrie pe jos“, despre planarea celei de a doua trebuie să cauți echivalențe în vreo strofă eliadescă. Genarul, siluetă din două trunchiuri piramidale, de lemn ars, negru, cu stranii irizări de cobalt, vizualizează cu excelență sugestia textului, „om mindru și sălbatec ce-și petrece viața vinînd în păduri bătrîne“. Fața spăimoasă a Mumii Pădurilor evocă, prin textura ce pare moale, umedă și, într-un fel, elastică, exact consistența bureților parazitînd pe copacii veșnic rămași în umbră. Ș.a.m.d.

Ridicăta foarte sus, ștacheta ambițioasei montări cu care Teatrul „Tândărică“ onorează deschiderea stagiunii '82-'83 a solicitat trupei, înzestrată cu profesioniști ai genului atît de experimentați ca Brîndușa Zaița-Silvestru, Mihai Prujinski, Ștefan Săndulescu, un efort de coeziune totuși puțin obișnuit. Impune, dincolo de coordonarea perfectă a minui-torilor (în unele cazuri animarea unei singure marionete reclamă patru-cinci artiști), sincronizarea mișcării cu vocea pentru desenul caracterologic. Este o linie uneori trasată viguros, ca în cazul Genarului, numai smucituri năpraznice și interjecții tunătoare, de bivolari (Valeriu Simion, voce Constantin Gabor) ; alteori delicată, cu tușe vapoaze, potrivite Ileanei (Sonia Giba, voce Valeria Seciu), ori melancolice tușe, pentru Împăratul cel Tânăr (Gheorghe Fundătură) ; în sfîrșit, linie cu ondulări perfide, ca în savurosul portret al Babei cu iepele (în interpretarea Ginei Nicolae), modulînd, făptură și glas, icnete de bucurie dospită în răutate abisală. Cu sculptura lui Iulian Șuteu, în jocul luminilor condus de Gheorghe Vasile, cu o acuratețe a sunetului datorată lui Anton Crețu, *Făt-Frumos din lacrimă* (spectacolul) reputează un succes viu mulțumită echipei întregi, tot așa cum Făt-Frumos din lacrimă (voinicul) ajunge la limanul fericit cu sprijinul ursitoarelor ce i-au venit, al păstorilor ce l-au inițiat, al jivinelor mici ce l-au întors binele...

O prezență magică este muzica. A consemna baletul-pantomimă abia acum riscă să pară o despărțire arbitrară, de nu cumva și minimalizatoare, cînd în realitate partitura compozitorului Ștefan Niculescu, acest co-părtaș cu vechime la izbinzile Teatrului „Tândărică“ (*Cartea cu Apolodor, Cele trei neveste ale lui Don Cristobal...*) este, indiscutabil, o componentă majoră în *sincritismul* artistic, ea mlădiind în secret toate articulațiile spectacolului. Secțiuni foarte scurte, unele nedepășind cite 10 secunde, se înlanțuie, formînd scene cu formule melodice, ritmice, instrumentale distincte, iar miracolul este că, structurată astfel, la exi-

gențele unui minutaj inflexibil, lucrarea, cu unitatea, echilibrul și grația unei nacele, merită a fi oricînd reînălțată, autonom, în concertul unei formații camerale, neapărat dotată însă cu amplificare electro-acustică, pentru efectele gîndite astfel. Dintre surprize, numeroase și subtile, remarcăm, cu titlu de exemplu, folosirea ne tradițională a instrumentelor tradiționale ; așa, clavecinul, clasic instrument de salon, este cel ce poartă, cristalin, pe „virfurile de munte“, între „sălașele“ rudimentare ale celor trei păstori, chemările păstorești cu structuri melodice străvechi, arhaice venite dintr-un timp, practic, fără nume...

Pentru eroi ca Făt-Frumos din lacrimă, își încheie Eminescu basmul, vremea nu viemuește. S-ar mai putea adăuga, poate nu vremuește nici pentru frumosul slujit cu credință. După ce, acum, vreo 30 de ani, a dat un prieten atît de poznaș tuturor copiilor din România, după ce a străbătut toată Terra ocrotînd pui de teatru pe atitea alte meridiane, „Tândărică“ s-a hotărît acum să facă o nouă călătorie, verticală de astă dată, la marile adîncimi de cuget și de simțire ale celui ce a fost și va rămîne Poetul. E mai mult decit o sărbătoare. Este un eveniment.

Ștefan IUREȘ

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

secția română

SCHIMBAREA LA FAȚĂ

de G. M. Zamfirescu

Teatrul de Stat din Oradea și-a deschis porțile cu o premieră absolută : *Schimbarea la față* (un alt titlu : *Cutia cu maimuțe*), ultima piesă scrisă de George Mihail Zamfirescu ; text rămas în manuscris pînă într-o perioadă relativ recentă.

Este în tradiția acestui teatru — implicit, și în felul de a simți al orașului-gazdă — ca deschiderea stagiunii să poarte, odată cu însemnele de sărbătoare, și pecetea civico-spirituală a unui angajament. Momentul — îmi place să spun — a fost emoționant. În sală, un public cald, ospitalier, în așteptare vibrîndă, participînd sufletește la freamătul și

Data premierei : 10 septembrie 1982.

Regia și versiunea scenică : EUGEN MERCUS. Decorul : VLADIMIR LUSCOV. Costumele : MARIA HAȚEGANU și VLADIMIR LUSCOV.

Distribuția : ANCA MIERE-CHIRILĂ (Manda, Doamna cu Pussy) ; IOAN OROS (Năstase) ; FLORENȚA MANEA (Safta) ; MARIANA VASILE (Filofela) ; ALLA ȚAUTU (Tinca, Inconsolabila) ; NICOLAE BAROSAN (Pamfil) ; LAURIAN JIVAN (Brană) ; MARCEL SEGĂRCEANU (Mazilu) ; VALENTIN AVRIGEANU (Nedelu, Roșculeț) ; ION ABRUDAN (Matelaș) ; EUGEN HARIZOMENOV (Fudulu) ; IOAN MOLDOVAN (Stan) ; TIBERIU COVACI (Stănică, Cătunaru) ; EUGEN ȚUGULEA (Dudulă) ; ION MARTIN (Acarul Păun) ; TANIA FILIP (Fecioara) ; MARCEL POPA (Proflriu) ; NICOLAE TOMA (Arlistică) ; ION MIINEA (Vizanti) ; EMIL SAUCIUC (Reporterul) ; PETRU DIACONU (Priboianu).

auspiciile zilei ; pe scenă, directorul, înconjurat de personalul artistic și tehnic al instituției, adresînd obștei cuvinte de salut în numele clasic al ideii de teatru și prezentînd orașului pe noii actori ai trupei, proaspeții absolvenți ai institutelor noastre superioare de artă.

Opțiunea repertorială pentru *Schimbarea la față* deține în ea semnificații și răspunderi multiple. Teatrul orădean și le-a asumat cu încredere, cu pătrundere și, desigur, cu sentimentul unui risc necesar. Un risc privind atît transpunerea teatrală, cit și valorificarea literară ale unui text în bună parte încă necunoscut. Piesa, în totalitatea ei, este o frescă de moravuri politicianiste. Acțiunea, prin elementele ei de bază, se situează în perioada dintre cele două războaie mondiale, totodată, transparent și unele scrutări și raportări mai largi, tinzînd oarecum spre un studiu de mentalități și caractere. Găsim în piesă o seamă de adevăruri puternice, zguduitoare ; venalitatea și amoralitatea politicianistă, acestea în primul rînd, sint arătate în toată urîșenia și stupiditatea lor. Nu am putea să ne pronunțăm, dintr-o dată, dacă e o comedie amară, lăsîndu-ne în cugete o boare de scepticism, ori dimpotrivă, o piesă cu mesaj, purtînd în ea date de justiție imanentă și înțele-

suri salutare. Această ambiguitate, de fapt, face parte din filozofia piesei.

Este limpede că autorul n-a apucat să dea textului forma definitivă, să-și spună astfel ultimul cuvînt. Moartea l-a surprins devreme, cînd piesa se afla încă „pe șantier”. De aici, o seamă de aspecte asupra cărora se poate discuta critic ; și acele multe lungimi ; și o anume risipă de argumentări și demonstrații, posibilă, prin diluare, să estompeze ceva din dramatismul situațiilor ; și vizibile oscilări în ce privește găsirea unui titlu indeajuns de reprezentativ (*Parada paiașelor*, *Cutia cu maimuțe*, *Mascarada*, *Schimbarea la față*) ; și, mai ales, o anume descumpănire de ton între partea gravă, de satiră socială și aceea mai liberă, sau mai subiectivă, de viziune predominant pamphletară.

Dar piesa, în esența ei, trăiește. Are în ea adevăr etic și pregnanță artistică. Se întemeiază pe observații sigure asupra realității și este trecută prin filtrele active ale unei conștiințe scriitoricești sensibile. Dramaturgul nu s-a gîndit, numai decît, să denunțe justițiar, să desfășoare rechizitorii, să rostească sentințe. Ce-i părea mai important era să amendeze prejudecăți și idoli ; să avertizeze împotriva imposturii ; să dezvăluie dedesubturi demagogice ; să denunțe coaliții posibile între ignoranță și necinste ; și, în ultimă instanță, prin toate acestea, să dea satisfacție acelei credințe comune în valorile ce stau ca temelii și permanente spirituale, umanității.

Și încă un fapt, pe lîngă care, deopotrivă, nu am avea dreptul să trecem : cu nebagare de seamă. Este vorba, de astă dată, de autorul piesei, ca om și ca scriitor. G. M. Zamfirescu apare aici cu freamătul și neliniștea lui patetică de totdeauna, militînd pentru cînte, pentru adevăr, pentru dreptate. Se voia în serviciul semenilor săi ; îi ajută pe aceștia să vadă, să înțeleagă, să străbată dincolo de aparențe, să învețe a descifra cu mai multă luciditate limbajul înșelător al convențiilor.

Versiunea scenică propusă de Eugen Mercus, cunoscut și reputat regizor, constituie o reușită expresivă și convingătoare. Taieturile în text nu alterează și nu modifică, așa cum se întîmplă adesea, liniile și intențiile cardinale ale piesei ; toate rămîn în picioare. Tonalitatea generală a spectacolului este claritatea, echilibrul. Mai precis nu îngroșări satirice ori alunecări în grotesc, nici urcări spre figurări simbolizante, ci în genere un stil odihnitor, comunicativ, aproape de înia naturală, fără concesii făcute vreunui realism vulgar și, deopotrivă, fără împingeri ale metaforei



**Eugen Țugulea,
Nicolae Barosan
și Laurian Jivan**

spre abstracțiune și incifrare. Regia semnată de Eugen Mercus și scenografia concepută de Virgil Luscov se află în strinsă consonanță. Modelează totul cu discreție, cu măsură, cu egale solicitări pentru ochiul care vrea să vadă, ca și pentru gândul stimulat să interpreteze. Numărul mare de personaje din piesă a impus ca în distribuție să intre aproape toate forțele actricești ale trupei. Actori de prestigiu recunoscut și actori cu prestigiul în curs de formare — în ordine alfabetică: Valentin Avrigeanu, Eugen Harizomenov, Florența Manea, Ion Martin, Anca Miere-Chirilă, Ion Miinea, Marcel Popa, Alla Tăutu, Nicolae Toma — au apărut în roluri de mică întindere. Această omogenitate reprezintă, de fapt, unul din meritele substanțiale ale spectacolului; Laurian Jivan, într-un rol greu (grăjdarul Brana — ministrul Brănescu), cu situații bufe, grotești și altele apăsate dramatice, a izbutit un dozaj posibil, eficient, de mascaradă stranie și omenesc mișcător. În rolul lui Ioniță Dudulă (o versiune mai nouă a lui Agamiță Dandanache), Eugen Țugulea se dovedește remarcabil. Interpretul știe să imprime caricaturii nuanțele ei complexe, cele de ordin artistic, ca și cele de intenție ideatică. În rolul principal, Pamfil (Valentin), a fost distribuit Nicolae Barosan, având de trecut un examen sever al carierei sale.

Putem admite că examenul a fost luat; poate nu cu *brío*, dar în orice caz cu onorabilitate.

În fotoliul meu de spectator, în seara acestei premiere, ca vechi prieten al ideii de teatru, trăiam cu satisfacție un cald sentiment de confort intelectual și sufleteșc. Îmi spuneam, cu înspăcare, în sinea mea: teatrul românesc, deci, continuă să fie egal cu el însuși; înțelege, mereu, ca, în prospecțiunile lui inovatoare, precum și în misiunea lui restitativă, să fie curajos, perspicace și prezent.

ION ZAMFIRESCU

P.S. Premiera absolută s-a încadrat într-un festival monografic menit să evocă figura scriitorului și locul pe care posteritatea începe să i-l fixeze în galeria dramaturgiei românești. Teatrul Național din București a reprezentat Idolul și Ion Anapoda. Festivalul s-a încheiat cu un simpozion, în care autorii de comunicări și vorbitorii au fost profesorul Nae Antonescu, din Satu Mare, Mircea Bradu, Virgil Brădățeanu, Raluca Zamfirescu-Cojar, Florea Popescu, Valentin Silvestru, Ion Zamfirescu. În ambianța spirituală creată de acest simpozion, în tura lirică, legată de amintiri și desidărilor personale, s-a împletit strins cu una obiectivă, privind aspecte de exegeză literară și de istorie contemporană a teatrului românesc.

MĂȘTI

de Ion Sava

versiune scenică

de Costin Marinescu

Data premierii : 19 septembrie 1982.

Regia : COSTIN MARINESCU.

Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : DOINA DRAGNEA (Soția, Julietă, August-Prostul) ; CARMEN ROXIN (Constința, Îmbilzitoarea de flăcăi) ; ANA NAGY (Păpușa) ; VALERIU BUCIU (Actorul, Ferruccio, Tilly) ; RADU CORIOLAN (Autorul, Actorul, Romeo, Directorul circului) ; DEM. NICULESCU (Regizorul, Soțul, Directorul, Job) ; PETRE DUMITRESCU (Regizorul asistent, Ghebosul) ; MARIN ALEXANDRESCU (Recuzitul, Dilly) ; ION LUPU (Asistentul, Romeo, Scamatorul, Acrobatul) ; PAUL ROMANO, DRAGOȘ MOCIOC, PETRE DUMITRESCU, MARIN ALEXANDRESCU, ANA NAGY, CARMEN ROXIN, RADU CORIOLAN (Măști, Grup de clovni cu măști).

La treizeci și cinci de ani de la plecarea dintre noi a lui Ion Sava, teatrul din Pitești „sparge tăcerea” propunând, în premieră mondială, un spectacol cu piese ale acestui important om de teatru român. Or, cum anunța Tudor Arghezi, partiturile literare ale lui Ion Sava sînt „adevărate modele de substanță pentru dramaturgie”.

Îndrăzneala, dacă inițiativa poate fi colată ca atare, i-a revenit regizorului Costin Marinescu, care, în bună cunoștință de cauză, deținând adică temeinice repere despre arta regizorală și dramatică a lui Ion Sava, a alcătuit o versiune personală pe canavaua a patru piese din volumul „Măști”, publicat, postum, de Editura Cartea Românească, în 1973 : *Paricidul*, *Triunghiul cu patru colțuri* (comedie de salon — act unic), *Lada* (farsă într-un act), *A murit păpușa* (bufonadă tristă — act unic).

Preluind unele principii ale gândirii teatrale a lui Sava, Costin Marinescu

ii aduce și pe această cale un omagiu, fructificîndu-i conceptele. (Să ne amințim, de pildă, că marele regizor își socotea textele un „neocanovaccio” — spre deosebire de acel „canovaccio” al comediei dell'arte — pe care poate fi brodat un spectacol teatral.) În spectacol regăsim, dar pe alte coordonate, și dorința marelui director de scenă de a reabilita, alături de masca dinamică (atît de populară, prin spectacolul de circ), masca fixă.

Scenariul imaginat de Costin Marinescu are așadar în vedere nu nașrea în sine a textelor amintite mai sus, nu ilustrarea lor scenică într-o lectură fidelă ; această „versiune” își propune să-i vorbească spectatorului despre universul lumii ireale, despre granița dintre ficțiunea estetică și real, și despre legătura profundă și subtilă dintre aceste două tărmuri. Într-un Circus Mundi, teritoriu în care locuitorii poartă o mască dinamică, se petrec întîmplări care, pentru cei din lumea reală, aparțin artei, dar pentru cei din lumea Circului sînt înseși întîmplările vieții. Ceea ce pentru omul din stal reprezintă un joc secund, pentru ființa care trăiește în Circ este însuși jocul prim. Dar iată că acești clovni, și scamatori și dresori care, prin măștiile lor dinamice, dovedesc că aparțin obligatoriu unui alt mod de viață, își vor suprapune cea de a doua mască, o mască fixă, pentru a interpreta intrigile din *Triunghiul cu patru colțuri*, *Paricidul* și *Lada*. Omul din stal va fi, acum, martorul unui joc terț, generat de universul jocului secund. Cînd, în fine, „murînd” păpușa clovnului Job, acesta realizează că fără ea (adică fără instrumentul lui de exprimare) nu mai are ce căuta în Circus Mundi, vom asista la un gest de incontestabil tragism : Job își smulge de pe față masca dinamică, cea care îi confera dreptul de a se număra printre cei cîțiva locuitori ai Circului, ai lumii jocului secund adică, și, cu o durere înăbușită, pășește în sală, intrînd în rîndul spectatorilor, în lumea fără iluzii.

Această nouă experiență a lui Costin Marinescu, în care măștiile fixe îi obligă pe actori să renunțe la mimică, în favoarea pantomimei și a expresiei verbale, este un demers regizoral cu rodnice substraturi estetice.

Spectacolul *Măști* de la Pitești nu trebuie citit ne fragmente, el nu este un „coupé”, ci un întreg, în care scenaristul și, totodată, regizorul a investit o distinctă trudă creatoare. Sigur că această producție novatoare a lui Costin Marinescu reclamă încă îmbunătățiri. Cu excepția lui Valeriu Buciu și (pe alocuri) a lui Dem. Niculescu, ceilalți actori au fost intimidați de măști, creîndu-ne de-

seori impresia că nu ei au sprijinit existența măștilor, ci invers.

Deși muzica aleasă de Livio Bellegante s-a mulat bine pe evenimentele scenice, finalul, ca o baladă de stepă, ne-a părut inutil, în defavoarea spectacolului.

Cu talentul prolific care-l caracterizează, scenograful Mihai Mădescu și-a

inscris decorurile în viziunea regizorală, adăugându-i un plus de teatralitate.

În seria de restituiri ale acestei stagiuni, prezența dramaturgiei lui Ion Sava la Pitești, într-o altă de ambițioasă versiune, este un act remarcabil.

Paul TUTUNGIU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI**

INOCENTUL

de Cristian Munteanu

Data premierei : 26 septembrie 1982.

Regia : CRISTIAN MUNTEANU.

Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : COSTEL CONSTANTIN (Picu) ; CONSTANTIN DINULESCU (Colnic) ; ALEXANDRU DRĂGAN (Tase) ; ADRIAN PINTEA (Vale) ; RODICA POPESCU-BITĂNESCU (Liza) ; CATIȚA ISPAS-BERCEANU (Paraschiva) ; GHEORGHE CRISTESCU (Avocatul) ; ALEXANDRU HASNAȘ (Șeful).

Așa cum se cuvenea, așa cum așteptam, Teatrul Național din București a deschis această stagiune cu premiera absolută a unui text românesc din dramaturgia contemporană : *Inocentul* de Cristian Munteanu. Inițiativă laudabilă ca intenție, dar, s-o spunem de la început, destul de modestă ca materializare, inconsistentă și sub raport literar, și sub raport scenic.

Dramă vădit (chiar insistent) psihologică, *Inocentul* aduce în scenă câteva existențe eșuate, ființe neadaptate sensurilor și ritmurilor dezvoltării societății în care respiră și se mișcă, mimind gesturile vieții cotidiene fără să trăiască într-adevăr. Un „azil de noapte” sui generis — o periferică, mărunță cooperativă meșteșugărească ce se va desființa, desigur, în finalul piesei — adăpostește câteva incurabile infirmități su-

fletești, dar și pasagera restrînsă a unui tinăr, Inocentul, plasat ca o luminoasă contrapondere a acestei lumi cenușii. Ideea nu e lipsită de interes, de posibilități expresive, dar, din păcate, textul lui Cristian Munteanu oferă mai mult o expunere psihologică decît o analiză psihologică. Personajele rămîn doar schițe, proiecte de eroi dramatici ; cu toate detaliile biografice furnizate din abundență pe parcurs, ele nu reușesc să se împlinească, să capete viață, individualitate. Se pot reproșa, de asemenea, textului, deznodămintul incert, confuz, un exces de metaforă destul de simplistă (începînd cu cadrul acțiunii — un atelier de jucării mecanice), fâgașele strîmte, artificiale pe care sînt silite să înainteze fapte și personaje, fără să se parcurgă, de fapt, vreo distanță. Privită în ansamblu, piesa se aseamănă unei ciorne pe care ștersăturile, îngroșările, adaosurile, sublinierile suprapuse o fac ilizibilă, în care tocmai ideile interesante, promițătoare (prezente în unele replici) devin indescifrabile, se pierd.

Aceeași inconsistență se remarcă și în spectacolul realizat pe scena Naționalului tot de Cristian Munteanu. În absența unei idei regizorale limpezi, se stăruie excesiv asupra gesturilor. Personajele nu stau o clipă, au mereu cîte ceva de făcut : mîncîc, beau, se bărbieresc, se îmbracă (ce e drept, se și dezbracă), fumează ș.a.m.d., într-o neconținută și deloc semnificativă agitație.

Resimțită probabil de actori, lipsa rigorii, a unor linii clare de construcție a spectacolului îi îndeamnă spre îngroșarea contururilor, spre aglomerarea uneori excesivă a detaliilor. Cu această rezervă privind în general interpretarea, se cuvin remarcate totuși combustia interioară, vitalitatea autentică a personajului lui Costel Constantin ; finul simț al observației vădit de Alexandru Drăgan ; încercarea de introspecție din jocul lui Adrian Pinteă ; accentele expresiv-dramatice conferite eroului său de Constantin Dinulescu (copleșite însă, adesea, de o avalanșă de gesturi

«exterioare»); portretul realizat cu discreție, cu simț al măsurii, de Gheorghe Cristescu. Inegală, evoluția scenică semnată de Rodica Popescu-Bitănescu alătură momente de bună interpretare unor frecvențe alunecări în zona comicului propriu varietăților tv. Neconvingătoare, prin risipa de gesticulație și supralicitări vocale, contribuția Calitei Ispas-Berceanu și cea a lui Alexandru Hasnaș.

Scenografia semnată de Mihai Tofan se înscrie în limitele unei funcționalități destul de convenționale.

Cristina DUMITRESCU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA**

FRUMOASA FERNANDA & COMP.

de Vasile Rebreanu

Farsă polițistă, care, conform tuturor legilor genului, nu-și deconspiră „enigmele” decât în final, *Frumoasa Fernanda & Comp.* de Vasile Rebreanu (publicată în volumul *Fintina cu patru adevăruri*, 1980, sub titlul *Pe loc repaus... asasini !*) se petrece sub zodia fanteziei. Patru oa-

meni, avînd misiunea de a apăra avutul obștesc și legile echității socialiste, se infiltrează într-o fictivă întreprindere de „bișniță” universală, care speculează toate relațiile neprincipiale și serviciile ilegale (de la procurarea cafelei boabe, a tocurilor de ochelari sau vilelor în cartierul „aristocratic”, pînă la întreruperi de sarcină și asigurarea reușitei la examenul de admitere...). Umorul farsei, mai mult sau mai puțin negru, se sprijină copios pe această aglomerare de „solicități”. Adevărata identitate a personajelor nu e descoperită decât în final; pe parcursul acțiunii ele evoluează strict în numele măsurilor de împrumut, exploataînd comicul care decurge de aici.

Birocrația, servilismul, imoralitatea, frivolitatea — eterne teme de comedie —, adunate ca într-un compendiu, amintesc, oarecum, „tehnica” satirică, doar pe aceasta, a lui Teodor Mazilu personajele au veleitățile parvenților, cu accentuate note kitsch în comportament. Din perspectiva finalului, relevîndu-se toate evenimentele și situațiile ca înscenări, realizăm că dublul joc al personajelor ar fi presupus distanțarea de rol și specularea resurselor comice ale acestei dedublări. Distanțarea ar fi mărit suspansul intrigii și i-ar fi asigurat o coerență, sporind efectul comic. Actorii scenei clujene au efectuat însă o lectură univocă, fără să sugereze simulacrul. Jocul nedeconspirat conține un izvor de veselie pe nedrept tănuț. Reprezentația decurge alert, dar fără reliefuri semnificative. Aviatorul (Ion Ma-



**Dorel Vișan,
Maria Munteanu,
Ion Marian,
Tudorel Filimon**

Data premierel : 25 septembrie 1982.

Regia : DOREL VIȘAN. **Scenografia :** T. TH. CIUPE.

Distribuția : MARIA MUNTEANU (Fernanda-Frosa); ILEANA NEGRU (Sony); DOREL VIȘAN (Vameșul); TUDOREL FILIMON (Bateristul); ION MARIAN (Aviatorul); OCTAVIAN TEUCA (Clientul).

rian) — rol încă insuficient conturat —, ca și Bateristul (Tudorel Filimon) sint personaje pe jumătate realizate, relația lor fiind deocamdată insuficient clarificată.

Alte personaje au unele reziduuri „maziliene”, actorii părînd marcați de această experiență. Fernanda (Maria Munteanu, căreia partitura îi rezerva mai multe posibilități comice) și Vameșul (Dorel Vișan). Acesta din urmă are un stil satiric particular, stimulînd, complice, risul sălii. Nu este colonelul pensionar, avid să-și exerseze energiile, prematur reformmat, într-un complicat caz de spionaj și histrionism, cum sugerează textul; dar are hazul gangsterului improvizat, care a reținut ticuri teribiliste din filme. Ileana Negru (Sony) joacă vioi, dar, poate din pricina abordării rectilinii a rolului, nu e foarte precisă în atitudini. Pitoresc ca apariție, Octavian Teuca (Clientul) își tratează mai descoperit rolul de delinquent. În general, o abordare mai ambiguă a intrigii reale ar fi îmbogățit spectacolul.

Cîteva scene sint rezolvate ingenios, mai ales cele ce se desfășoară în localul întreprinderii, derulînd un ceremonial comic. Colecție de obiecte vechi, de-a valma, înfărcuite și prevăzute cu un ochi ce semnifică burlesc „vigilența”, decorul lui T. Th. Ciupe e agreabil, cu farmec ironic și funcționalitate comică. Intrările temutului șef sint semnalizate electric, beculțele se aprind ca un miracol de tarabă și totul ajunge la urechea șefului (Vameșul) prin discrete „mijloace audio”.

În ansamblu, un spectacol vesel care mai necesită încă precizări și nuanțări, spre a cîștiga în amploare comică.

Doina MODOLA

TEATRUL GIULEȘTI

Două comedii de Paul Everac

■ AUTOGRAFUL

■ SERPENTINA

Data premierel : 15 septembrie 1982.

Regia : GEORGE BANICĂ. **Scenografia :** MARIA MIU.

AUTOGRAFUL

Distribuția : MARIA PATRAȘCU (Sanda Cerna); RADU PANAMARENCO (Tovarășul director Bujoreanu); SERGIU DEMETRIAD (Tovarășul Stăvăruș).

SERPENTINA

Distribuția : RADU PANAMARENCO (Benone Claciru); AGATHA NICOLAU (Viorica Băuceanu); GEORGE BANICĂ (Paraschiv Băuceanu).

În urmă cu patru stagiuni, actorul George Bănică, încurajat de succesul notabil pe care îl avusese cu înscenarea unor crochiuri dramatice (spectacolul se intitula *Caractere*), a avut ideea cuplării a două piese într-un act, scrise de autori diferiți: *Autograful* de Paul Everac și *Rochia* de Romulus Vulpesco. Coupé-ul astfel rezultat avea calități certe, mai ales în linia interpretărilor (jucau Maria Patrașcu și Radu Panamarenco, în prima, Irina Mazanitis și Agatha Nicolau, în a doua), unul dintre actori a fost distins și cu un premiu în „Cîntarea României” (Radu Panamarenco), interpretele *Rochiei* au primit o diplomă de interpretare la Festivalul teatrului scurt de la Oradea, dar lucrurile s-au cam oprit aici, spectacolul giuleștean neavînd — inexplicabil — o audiență de public deosebită.

Totuși, George Bănică (în noua sa postură de regizor) și unul dintre autori — Paul Everac — au perseverat. Drama-

turgul a mai scris un act — *Serpentina* (preluând din prima piesă tipologia „mitocanului”, cum își autocaracterizează el personajul), George Bănică l-a distribuit în rolul principal tot pe Radu Panamarenco, iar acum coupé-ul este integral Everac. S-a pierdut un moment de performanță actoricească (*Rochia*), dar s-a câștigat un spectacol rotund, unitar tematic și valoric. Să sperăm că soarta lui (la public) va fi mai bună decât a celui care l-a precedat.

Serpentina este povestea unui tip care vrea cu orice preț tapet, „ceva estra, rarism, țais”. Un tip care își inchipuie că o poziție socială (perisabilă, în fapt) îi dă dreptul la orice și în primul rînd la abuzuri și învîrteli. Profilul acestui mitocan cu mapă „diplomat” (în spectacol ea nu există, dar se subînțelege) este impecabil desenat de Paul Everac, cu uneltele celui mai strict realism. Benone Ciacîru, din *Serpentina*, este o altă fațetă a lui Bujgoreanu, din *Autograful*, în tipologia lui, în sine, este ineputizabilă, poate una din cele mai fertile teme ale satirei sociale contemporane. Au exploatat-o, dealtfel (în alte registre, desigur), și Baranga, și Mazilu, și Băieșu, și ațiția alții. Dar dacă personajul este veridic și colorat, o mică bijuterie de gen, în felul lui (și, implicit, o partitură actoricească ideală), story-ul propriu zis al piesei este mai puțin credibil și convingător. Căci trama din *Serpentina* este imaginată din coincidențe oamenii cu care se întîlnește, cu totul întîmplător, Ciacîru, în căutarea tapetului său, sint „tocmai” fosta lui mare dragoste din tinerețe, și „tocmai” fostul său rival din acele timpuri, între timp ajunși „tocmai” soț și soție. Cam mult pentru un singur act.

Cîteva neglijențe de scriitură impiețează, iarăși, asupra valorii întregului. Citez o singură replică din final: „Aia (serpentina — n.n.) nu vine din mîna lui, aia (tot serpentina — n.n.) vine din duhul cel adevărat al vremii și nu din accidentele de pe parcurs”. Este — și acesta — un accident, probabil.

Trio-ul de interpreți este foarte bun. Radu Panamarenco, Agatha Nicolau, George Bănică salvează toate coincidențele piesei, împlinind adevărul de viață acolo unde se simțea umbra construcției neinspirate. Mă tem doar pentru Radu Panamarenco — un talent atît de savuros, de masiv —, mă tem, deoarece cantonarea lui la un singur gen de roluri (cei care îl distribuie doar astfel sint de vină, în primul rînd) riscă să-l conducă spre un anume soi de manierism.

Dinu KIVU

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

OSPĂȚUL LUI TRIMALCHIO

de Cristian Munteanu

Data premierel: 15 septembrie 1982.

Regia: MIHAI LUNGEANU. Scenografia: MIRCEA BIRLOIU.

Distribuția: DUMITRU DRAGAN (Pavel); ILEANA ZARNESCU (Nana); ION FOCSA (Licu); MIHAELA MITRACHE (Neda); ION ROXIN (Jean); SORIN ZAVULOVICI (Pleu); CRISTINA RADU (Fata); AUREL DUMINICĂ (Negoiță); PETRE DUMITRESCU (Vancu); MARIN ALEXANDRESCU (Nedelcu); DUMITRU DIMITRIE (Milițianul).

Se spune că, uneori, un text anemic din punct de vedere dramaturgic poate fi pretextul unui spectacol interesant: tot ce se poate. La Pitești, această „axiomă” n-a funcționat. Deschizînd stagiunea cu premiera absolută *Ospățul lui Trimalchio*, teatrul de la kilometrul 116 a ținut să ne demonstreze că introducerea în repertoriu a unei piese lipsite de calități literare duce iremediabil la un spectacol demn de uitare. Un regizor în care critica a investit speranță, l-am numit pe Mihai Lungeanu, s-a străduit, ce-i drept, chiar cu unele rezultate, să împrăștiere situații, luate și puse cap la cap de dramaturg de-a dreptul din arhiva comedilogică.

De la Cristian Munteanu, regizorul cunoscut de la Radiodifuziunea română, care scrie teatru de mal multă vreme, ne așteptam acum la o certă reușită; așteptam, adică acea comedie inspirată din realitatea socialistă despre care el însuși vorbește ca atare în caietul-program. Or, livrescă pînă la sufocare, piesa lui Cristian Munteanu suferă tocmai de absența pulsului viu al realității autentice. Nu este suficient ca persoana importantă, invitată expres la aniversarea pantagruelică pusă la cale de directorul Pavel, să fie numită cu apelativul *țovarășul*, pentru a da piesei cadrul și oxigenul realității imediate.



Scenă din spectacol

Distribuindu-i pe Ion Roxin în rolul „inteligentului” escroc Jean, și pe Dumitru Dimitrie în rolul Milițianului, regizorul Mihai Lungeanu le-a oferit acestora posibilitatea să-și exerseze profesional câteva dintre calitățile actricești.

Paul TUTUNGIU

**TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ**

ANOTIMPURI TEATRALE

de Eduard Covali

Pe cât de modest subintitulat, *Șapte exerciții pentru actori, regizori și scenografi începători*, pe atât de ambițios conceput, spectacolul lui Eduard Covali! Un cadru unic, cu două elemente fixe, o galerie de costume — mărturie a infinitelor identități pe care le poate avea un profesionist al scenei — și un ring pe care luminile rampei pulsează în clipele adevăr. Aici se perindă actori în ipostaze ce închipuie evoluția unei cariere, de la primii pași la ultima cortină. Tempera-

mente diverse, surprinse la diferite vârste, personajele poartă cu publicul un dialog disimulat în lirică sau dramatică relatare a problemelor mari și mici, a vieții lor de zi cu zi. Fără reticență față de locuri comune sau truisme, scenariul — alcătuit și cu ajutorul colajului — (versuri și replici din texte cunoscute, incluse dintr-un considerent discutabil, motivându-se că ele își au locul firesc în existența artistului), scenariul, deci, inventariază câteva situații tipice refuzul tentației facilului, pericolul infatuării, dorința de a juca, dar nu cu orice preț, posibila imixtiune a ficțiunii în realitate, spulberarea prejudecăților legate de talent, clamarea sacrificiilor pe care meseria le implică.

Dacă pentru regizor travaliul a fost într-un fel mai ușor, pentru că el a trebuit să continue, în reprezentație, intențiile autorului, arătându-se preocupat mai ales de gradarea și nu de coerența discursului dramatic, actorii, în schimb, au avut de luptat cu o serioasă dificultate aceea de a se înfățișa pe ei înșiși, cu deplină sinceritate. Chemați să anime această pledoarie indirectă pentru profesia lor, ei au acceptat, în cele din urmă, cu entuziasm, propunerea făcută de un om de și din teatru, considerind-o drept o necesară și binevenită experiență.

Cel mai interesant episod al spectacolului — *Oglinda* — întreprinde o subtilă analiză a dedublării permanente la care artistul e supus în procesul de creație, dar

Data premierii : 16 septembrie 1982.

Regia : EDUARD COVALI. Scenografia : NADINA SCRIBA, CAMELIA MICU. Muzica : VASILE SPĂTARELU.

Distribuția : MIRELA BUSUIOC (Mirela); CONSTANTIN GHENESCU (Păpușarul); ION MUSCA (Ion Ionescu Frasin); GHEORGHE DĂNILĂ (Grigore Teodorescu); EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Domnul); COCA BLOOS (Constanța Mateescu); CARMEN PETRESCU (Ea); CORNELIU DAN BORCIA (El); MIHAI CAFRIȚA (Actorul); CARMEN PETRESCU, CONSTANTIN GHENESCU, EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Oglinzile); CORNEL NICOARĂ (Actorul).

și în evoluția lui ca individ. Oglinzile, eterne instanțe ale reflectării, se intrupează în marionete-măști care, asemenea unor necrutătoare erinii, își atacă victima, actorul, ca apoi, venind la rampă, să-și afirme funcția mimetică : „Noi sintem voi !” Din punct de vedere artistic scena atinge un nivel elevat, de fină sugestie expresionistă; celelalte secvențe, deși gândite ca modalități de abordare în maniere și registre diferențiate stilistic, nu se susțin la fel de convingător.

În acest „duel” al conștiințelor — dans lent, învăluitor, acaparator, dominator, în care acute împrecății capătă fior tragic —, o spectaculoasă evoluție are Mihai Cafrița, alături de Carmen Petrescu, Constantin Gheneșcu și Eugen Cristian Motriuc. Un bun moment de transfigurare realizează Coca Bloos, „actrița însingurată”. Eugen Cristian Motriuc compune un reușit profil mefistofelic, de insinuant diavol șchiop... Corecți, în limitele rolurilor, sînt Mirela Busuioc (Absolventa), Constantin Gheneșcu (partenerul ei, păpușar), Ion Muscă (infatuatul ridicol), Gheorghe Dănilă (împătimitul de teatru), Carmen Petrescu și Corneliu Dan Borgia (cuplul meschin și ipocrit). Cornel Nicoară, prin amplitudinea talentului său, e cel mai nimerit să rostească confesiunea finală a celor care se despart de scenă, luînd cu ei doar aplauzele ce răsplătesc o carieră, o existență, o profesiune, un crez...

În jocul propus, care s-a vrut cînd patetic, cînd sentimental, cînd detașat, ironic și sarcastic, cînd exuberant, publicul format la școala trupei de la Piatra Neamț se lasă antrenat cu plăcere și curiozitate. Este un merit incontestabil al reprezentației.

Irina COROIU

TEATRUL „ION VASILESCU”
DIN GIURGIU

DESPĂRȚIRE LA MARELE ZBOR

de Romulus Bărbulescu
și George Anania

Data premierii : 22 septembrie 1982.

Scenografia : VIOARA BARRA.

Distribuția : DINU CEZAR (Bătrînul Comandant); JULIETA SZÖNYI (Yvonne); AURELIAN NAPU (Dan); ROMULUS BĂRBULESCU (Rob).

Literatura de anticipație, științifico-fantastică, are fără doar și poate convențiile ei și un farmec al ei. Cine cultivă genul știe mai bine cîte rigori i se impun și la ce timbru specific va trebui să ajungă, dacă vrea să realizeze, într-adevăr, ceva captivant și perfect verosimil, pe datele științifice, pentru a interesa cititorul și eventual spectatorul, dacă lucrarea vizează cumva reprezentarea cinematografică sau teatrală. Și era noastră cosmică e firesc să incite talentele și pasionații acestui gen către plasmări inspirate din belșug de perspectivă noilor cuceriri, tot mai temerare și mai spectaculoase, încît e chiar de mirare că genul n-a bătut mai insistent la porțile teatrului, reclamîndu-și prezența și drepturile, așa cum a făcut-o în cinematografie, cu rezultate ambițioase, unele notabile. Mi se pare că, la noi, a încercat ceva în acest gen, pe vremuri, Victor Bîrlădeanu, la primul zbor al unui om în cosmos, Iuri Gagarin, o piesă scurtă jucată ca prolog la un spectacol — nu ne mai amintim exact dacă era vorba de o compoziție de gen sau evenimentul inspirase o entuziasă evocare, dar, oricum, un precedent există și ni se pare curios că, de-a lungul timpului (cît, adică ? două decenii), nimeni nu s-a mai arătat interesat s-o facă.

Inițiativa Teatrului „Ion Vasilescu” de a prezenta, la acest început de stagiune, un spectacol științifico-fantastic („primul realizat în România”... ?), — nu sintem

chiar atât de siguri!) merită a fi apreciată și salutată, deci, ca o împlinire firească a unor aspirații, inclusiv de gust, ale tineretului în primul rînd, fascinat mai direct de anticipație. Actorii sînt, după cîte știm, niște practicieni ai genului, cu o bună experiență publicistică, așa că, din punct de vedere literar, prilejul era asigurat în condiții conforme cu specificul domeniului. Dar dramatic? Asupra acestui punct au mai rîsna cîteva elemente de discutat, cel mai pronunțat, după părerea noastră, fiind acela al dezvoltării situației în concordanță cu datele propuse. Într-adevăr, prima parte a textului se refera la un moment profund dramatic pentru soarta echipajului lansat în galaxii, cînd nava eșuează irevocabil pe un asteroid îndepărtat, dar termenii de tratare a situației n-au înfrigurarea dramatică presupusă, sînt calmi, lenți, prelungiți anevoie pe discuții banale, care scad fioul tensiunii. Ca temă de „anticipație”, ca să zic așa, nu mi se pare prea fericită prejudecata noastră marinăreasca potrivit căreia o femeie la bord înseamnă neapărat „piază-rea” (expedițiile cosmice au dezmințit-o destul de repede, mi se pare), dar cum acesta e unul dintre nodurile problemei personajelor, să-l luăm în seamă, cu rezervele menționate. Așadar, o femeie, Yvonne, doi astronauți din generații diferite și un robot sînt cele patru personaje care susțin povestea navei eșuate, cu mai multă abilitate, mai mult fior și mai mult lirism în partea a doua, cînd se infiripă și scene rotunde și se împletesc mai inspirat fire de destin și de autentică nostalgie.

Nu e menționat niciăieri regizorul spectacolului — așa că, nu vom atribui nici noi nimănui stingăcia cu care se desenează „tehnica” în reprezentăție, nici aureola ce învâluie nava în noaptea așa-zisului An nou, cînd dorul de pămînt ia forme delicat poetice. În general, soluțiile sînt la limita verosimilului, nedepășind însă nici plastic, nici uman, pragul, evident, mai cuceritor, și, evident, posibil al fascinației, dar parcă nici aspirînd să-l releve. O dovadă? Yvonne, cea din partea a doua a piesei, ființă plămuită din lumină după coordonatele reale ale ființei dinții, pune o întrebare capitală, frumoasă și perfect feminină, înainte de a se destrăma — „ce e un sărut?”... și, ce credeți? eroul se apropie, o sărută convențional, fata pleacă și nouă nu ne mai rămîne de crezut decît că acest gest, gingaș și etern, nu e nimic... nimic între oameni. Actorii sînt, și ei, unii convinși, alții indiferenți. Dintre primii, să-i menționăm pe Aurelian Napu — serios, concentrat, bun profesionist, și pe Romulus Bărbulescu, care și-a creat rolul robotului cu severă rigoare și har uneori, înregistrînd însă la minus unele adaosuri neartistice, cum ar fi nasca inutilă și aparatele de prelucrare a emisiei vocale, de pe piept, care funcționează deficitar. Din a doua categorie, îl menționăm pe Dinu Cezar, ciudat de absent, și pe Julieta Szönyi — actrița fiind, ce-i drept, fascinantă, ca apariție, dar neîntîind să-și susțină acest atu printr-un joc sincer, cald.

C. PARASCHIVESCU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA**

POLITICA

de Theodor Mănescu

Printre teatrele care au înțeles nu numai să-și declare, ci să-și și asume responsabilitățile ce le revin în momentul inaugural al stagiunii, atât față de public, cît și față de dramaturgia originală și, prin aceasta, față de ele însele, ca instituții de cultură teatrală, s-a aflat, și în această toamnă, Teatrul Național din Craiova.

Data premierelor: 17 septembrie 1982.

Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.
Scenografia: VIOREL PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția: PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Bărbatul); IANCU GOANȚA (Bătrînul); ELENA GHEORGHIU (Bătrîna); VALENTIN MIHALI (Tinărul); MARIA GOANȚA (Sora); ȘTEFAN MIREA (Al doilea tinăr); TAMARA POPESCU (Smaranda, Gabriela, Doina).

Așa cum Teatrul Foarte Mic își înscrisese în repertoriu, fără nici un fel de complexe, piesa lui Paul Everac *Un pahar cu sifon*, chiar dacă aceasta se jucase mai înainte — și nu cu prea

**Petre
Gheorghiu-Dolj
(Bărbatul) sau
Istoria la persoana
întîi**



mult succes — la Teatrul Național din Craiova, Naționalul craiovean și-a înscris acum în repertoriu, tot fără complexe, *Politica* lui Theodor Mănescu, piesă care s-a jucat mai întâi — și cu real succes — la Teatrul Foarte Mic. Precizarea noastră nu e lipsită de rost pentru că, nu o dată, am auzit (și) în preajma deschiderii acestei stagiuni că teatrul cutare ar pune piesa dramaturgului cutare, dar, dacă ea s-a jucat „deja” la București, (sau o să se joace), „or să poată ei reedita, cu posibilitățile din provincie, succesul care l-a avut piesa în Capitală?” Și invers, piesa, n-ar fi ea lipsită de interes pentru un teatru sau altul din Capitală, dar, dacă nu mai e „premieră pe țară”... Că și cum piesele unui dramaturg contemporan ar trebui să se reprezinte numai în premieră pe țară (ba, încă, să fie scrise, special, și numai, pentru un singur teatru!), ca și cum succesul sau insuccesul unei piese pe o scenă sau alta, fie ea din București, sau din țară, ar trebui să ducă automat la excluderea textului din proiectele și preocupările repertoriale ale altor teatre, ca în cazul oricărui dosar „clasat”!

Naționalul craiovean n-a procedat însă așa, și bine a făcut. Regizorul Mircea Cornișteanu a redeschis „cazul”, l-a re-gîndit în funcție de posibilitățile colectivului și de dispozitivul scenic permis de Studioul T94 al teatrului, neinteresat de formula spectacolului anterior, dar investigînd cu pasiune posibilitățile textului de a genera alte și alte formule scenice, apte să-i valorifice, pe coordonate regizorale proprii, dimensiunile ideatice majore, politice prin excelență. A rezultat un cu totul alt gen de spectacol, pe care cu greu — dar

și inutil! — am încerca să-l apreciem ca „mai bun” sau „mai slab” decît cel de la Teatrul Foarte Mic. Spectacolul Teatrului Național din Craiova e pur și simplu *altfel* și el are tot dreptul să fie judecat prin el însuși, prin ceea ce și-a propus să fie, nu prin ceea ce și-a propusese și reușise să fie un altui.

Așezînd spectatorii față în față, de o parte și de cealaltă a sălii Studio, în lungimea acesteia, și lăsînd între ei *Politica*, politica pe care ei urmează s-o regindească și s-o judece concomitent cu desfășurarea spectacolului, Mircea Cornișteanu a creat un original „culoar al timpului” din care vin, cu epoca lor, Bătrînul și Bătrîna, părinții protagonistului acestei piese, saturate de autobiografie! Un culoar care nu are poate nici început, nici sfîrșit, dar care, din „rațiuni didactice”, poate fi segmentat și analizat, așa cum o face piesa și cum o face, pe urmele ei, spectacolul, ducînd culoarul acesta pînă la biroul Bărbatului; el vrea să înțeleagă cine i-au fost părinții și cine este el însuși, în vîltoarea unei politici căreia i-au aparținut cu toții și căreia el continuă să-i aparțină cu trup și suflet, neputîndu-se dezice nici de erorile ei, tocmai pentru că are tăria unei nețărmurite încredere în singura valoare morală pe care o recunoaște, aceea a cauzei sale. Fanatism? Intoleranță? Extremism simplificator? Poate că nici una, nici alta. Poate că și una, și alta. În orice caz, cu radicalism asumat, poate singurul punct de vedere care garantează consecvența revoluționară.

Cine e în fond acest Bărbat, acest *alter ego* al autorului, care știe că istoria nu se poate face decît la persoana întîi și care consideră de datoria lui să-și critice nu numai propriile fapte, ci

și pe acelea ale părinților și tovarășilor săi, ba chiar și pe acelea ale copiilor și urmașilor săi? Să le critice și să se critice nu oricum, ci „dinăuntru și de la stînga”, ca „autocritică”, ținînd cu integritate și integrală responsabilitate răbojul timpului? Ei bine, credem că Bărbatul lui Theodor Mănescu nu e doar un personaj ca atîtea altele, ci un nou tip de personaj, venind poate din Gelu Ruscanu și din Andrei Pietraru, dar radicalizîndu-se pînă la a simboliza o conștiință a politicii înseși! Desigur, nu e, dacă vreți, decît o ipoteză de lucru, dar ea era conținută în piesa lui Theodor Mănescu, și spectacolul regizorului Mircea Cornișteanu are meritul incontestabil de a o stimula, obligîndu-ne la alte reformulări ale propriilor noastre gînduri, ale propriilor noastre judecări de valoare.

Fără să fie „spectaculos”, fără să-și propună vreo clipă să epateze, fie și, măcar, prin adevărurile pe care le spune pentru prima dată cu voce tare, spectacolul craiovean are, înainte de orice, un ton propriu, un ton al lucidității reflexive, amar atît cît poate fi o oricît de dulce aducere-aminte, sarcastic cît să poți trece de lacrimă și înduioșător de-abia după aceea, cînd totul se poate preface într-un zîmbet nostalgic, dar pus-tiitor. În fond, e spectacolul unor amintiri și, dacă nu te impresionează foarte puternic atunci cînd îl vezi, el are darul mai ciudat și mai straniu de a te impresiona cu atît mai mult după aceea, gîndindu-te la el, ca la o amintire proprie.

Distribuția Naționalului craiovean îl are în frunte pe Petre Gheorghiu-Dolj (Bărbatul), talent matur, stăpîn și sigur pe tensionările sale lăuntrice, capabile

să dea consistență gîndului și materialitate scenică trăirilor ideatice. Distribuirea lui e atîtu spectacolului, cu care Cornișteanu știe să cîștige, rînd pe rînd, aproape fiecare scenă. Bătrînul, schițat cu aplomb și înțelegere de Iancu Goanță, Bătrîna, interpretată cu o salutară temperare a mal vechilor sale mijloace de expresie de Elena Gheorghiu, ca și Sora, vîdînd un notabil efort de adevărate la specificul rolului, din partea Mariei Goanță, întregesc și armonizează cromatic registrul afectiv al reprezentației, contrastînd cu tonurile voit reci, exuberante pe dinafară, dar înghețate pe dinăuntru, pe care le aduc Tamara Popescu (Smaranda, Gabriela, Doina), Valentin Mihail (Tinărul) și Ștefan Mirea (Al doilea tinăr).

Am apreciat sugestivitatea elementelor de decor și ambianță imaginate de Viorel Penișoară-Stegaru, dar n-am putut înțelege paradoxala lui lipsă de gust în incropirea costumelor. Aici, nici Mircea Cornișteanu nu s-a arătat a fi întru totul la înălțime. Cîtă vreme adevărurile grave și importante ale piesei nu sînt spuse numai de Bărbat, ci și de cei doi bătrîni, ei nu pot risca o demonetizare artistică a acestor adevăruri prin alt de artificiala „fosilizare” vestimentară la care i-a obligat scenograful (în special pe Bătrîn).

Operă singulară în pelsajul dramaturgiei noastre contemporane, *Politica* se vedește — și se va vîdi — incitantă la fiecare nouă lectură regizorală, tocmai pentru că este capabilă să deschidă un drum în destinul scenic și literar al teatrului nostru politic.

Victor PARHON

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL „ION CREANGĂ”

CĂDERE LIBERĂ

de Colin Mortimer

Animal de frumoasa ambiție de a-și onora — în sfîrșit — titulatura completă (aceea de scenă „pentru copii și tineret”), Teatrul „Ion Creangă” a inaugurat „studioul de seară”, destinat tinerilor (și, de ce nu? și adulților), cu o

piesă britanică de actualitate, aparținînd unui tinăr. Ideea ca atare este salutară: literatura dramatică engleză de azi se numără printre cele mai bogate și mai importante pe plan mondial. Autori ca John Arden, Arnold Wesker sau, mai noi încă, David Storey, Edward Bond, au devenit, se poate spune, „clasici ai dramaturgiei contemporane”. De ce acestora — apți, cred, a interesa oricînd publicul tinăr — le-a fost preferat Colin Mortimer ar fi, probabil, o simplă interogație retorică. Acceptînd riscul erorii, s-ar putea totuși presupune că datorită temei lucrării sale; pericolul pe care îl reprezintă — în contextul crizei de valori declanșate de „eroziunea” normelor etice în lumea occidentală actuală — felurile

Data premierii : 14 septembrie 1982.

Regia : CORNEL TODA. **Scenografia :** DAN JITIANU. **Adaptare de RADU BOGDAN STEGAROIU** după o traducere de **DESPINA PERNEVAN**.

Distribuția : MARCELA ANDREI (Nina Fielding); SIBYLLA OARCEA (Beth Fielding); VICTOR RADOVICI (Ken Fielding); CONSTANTIN FUGAȘIN (Peter Fielding, Robert); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Jacob); ANDRA TEODORESCU-ION (Sheba); MARIUS TOMA (Mike, Gideon); ANCA ZAMFIRESCU (Dawn, Darkle); MARIOARA ȘTERIAN (Shadrach); GABRIEL IENCEC (Franklin, Samuel); ALEXANDRINA HALIC (Mary, Susa, Rachel); MARIAN LEPĂDATU (Dave, Joseph); CRISTIAN IRIMIA (Abraham); DUMITRU ANGHEL (Killy); TUDOR HEICA (Dolly); IULIA ISBAȘOIU (Cherryll); CARMEN CROITORU (Shylla); ELVIRA DOBRICĂ (Audrey); DAN PITARU (Danny; chitară); VASILE BILȚ (Bill; baterie).

secte, mai mult sau mai puțin religioase. Este vorba de un pericol mai subtil și, totodată, mai grav decât acela al violenței fizice, al exterminării, printr-o metodă sau alta (droguri, „sinucideri” ori alte tipuri de „moarte accidentală”), care planează asupra individului „atras”; este vorba de pericolul — cu teribile consecințe și pentru viitor — al anihilării gândirii libere, a liberului-arbitru, a libertății în general, privind grupuri mari de adepți, dresați, prin procedee mai degrabă blind-agresive să nu se supună altei ideologii, altor reguli de viață în afara celor propovăduite de secta respectivă. Se produce astfel o izolare de lumea reală, ceea ce generează, treptat, automatizare, supunere necondiționată la ordine no-cive, duse însă la îndeplinire cu devotament fanatic. Cazul de un tragism absurd al sinuciderii colective din Guyana sau, mai recent, al profundelor tulburări psihice de care au fost afectate numeroși membri ai mișcării moon-iste reprezintă argumente irefutabile în favoarea necesității de a combate energic și susținut tentativele de deturnare a conștiințelor. Credem, împreună cu cei care au optat pentru această piesă, că teatrul are datoria, între altele, de a

fi un „raportor” prompt și obiectiv al evenimentelor de pretutindeni; considerat din acest punct de vedere, textul lui Colin Mortimer, deși se situează destul de departe de valoarea creațiilor dramaturgilor amintiți, putea, cu nede-zmințită îndreptățire, să ocupe o „poziție” în repertoriul Teatrului „Ion Creangă”.

Nu însă și spectacolul pe care l-a prilejuit; deoarece considerațiile de mai sus au fost inspirate exclusiv de lectura piesei *originale* (și *originare*). Realizatorii reprezentației au dorit o versiune mai acuzatoare, mai „demascatoare”. În principiu, nu e nimic rău în asta; publicul autohton, puțin familiarizat (din fericire!) cu fanatismul religios, avea, poate, nevie de o subliniere mai apăsătoare a devastărilor spirituale pe care acesta din urmă este în stare să le producă. În termeni scenici (regia: Cornel Toda), sublinierea s-a tradus, însă, printr-o cu totul gratuită dezlănțuire a unui „montaj de atracții”: muzică asurzitoare, numere coregrafice (dealtfel, în sine, excelent orchestrate, grație lui Sergiu Anghel), efecte de lumină cînd violente, cînd sofisticate, totul culminînd cu apariția, într-o întrupare stil „Argoman Superdiabolic”, a unui personaj inexistent în textul original (Abraham, mandatarul și beneficiarul „din umbră” al sectei), care — dacă rămînea nevăzut — ar fi putut fi amenințator și sumbru, dar care, astfel înfățișat, face ca „demascarea” să cedeze locul, deplorabil, caricaturii. În afara acestor momente colorate în tușe mult prea groase și care coincid — într-un chip cel puțin neinspirat, dată fiind pasiunea tineretului pentru muzică și dans — cu aproape toate episoadele în care se manifestă activitatea „turmei” (acesta e apelativul sectei, amintind de horățiana *servum pecus*), spectacolul este uniform, monotone, cenușiu. Rezultatul: suita de omoruri (de asemenea, adăugată din final, menită să illustreze și să denunțe „metodele de convingere” ale sectei, trece aproape neobservată. Confuzia este întreținută și de scenografie, ale cărei compartimente — decoruri și costume — par să fie concepute pe două idei diferite. Deși semntarul lor este una și aceeași persoană, reputatul Dan Jitianu. Dacă spațiul de joc, extrem de simplu și de funcțional, sugerează, cu discreție și inteligență, o închisoare, vestimentația — deloc convingătoare în cazul celorlalte personaje — propune, pentru membrii „turmei”, veșminte foarte „voaiane”, gen *punk*, care, alături de machiajul accentuat, îi face pe aceștia să domine, vizual, întreg spectacolul.

Unicul merit al montării este acela de a fi oferit trupei improspătate a

teatrului un prilej de a-și manifesta, cu o evidentă bucurie a jocului, remarcabilele calități profesionale. Acest elogiu vizează atît echipa, cît și pe aproape fiecare dintre membrii ei, în parte (cu neesențiale excepții). În primul rînd, trebuie menționată creația protagonistei Marcela Andrei, a cărei interpretare e bogată în sensibilitate și prospețime, aliate cu o mereu controlată forță și deplină siguranță. Alături de ea, alți noi angajați ai teatrului — Marian Lepădatu, Cristian Irimia, Constantin Fugașin — au adus, în modalități diversificate, dovezi clare ale unei bune stăpîniri a mijloacelor de

expresie scenică. Dintre „veteranii” trupelor, semnează foarte bune prestații Alexandrina Halic, Răzvan Ștefănescu, Sibylla Oarcea. Victor Radovici are umor (nu neapărat englezesc), dar o anumită doză de manierism grevează asupra jocului său. Andra Teodorescu-Ion propune o imagine interesantă a personajului, însă cîteva stridențe vocale și o anumită rigiditate a mișcărilor sînt puțin agreabile. Ceilalți interpreți contribuie la demonstrarea bunei funcționări a unei echipe actricești omogen alcătuite.

Alice GEORGESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL „A. DAVILA” DIN PITEȘTI

TARTUFFE

de Molière

Data premierei: 16 septembrie 1982.

Regia: Mihai Radoslavescu. Scenografia: Emil Molse-Szalla. Versiunea românească: Romulus Vulpescu.

Distribuția: ILEANA FOCȘA (Doamna Pernelle); ION ROXIN (Orgon); ANGELA RADOSLAVESCU (Elmira); EMILIAN CORTEA (Damis); WILHELMINA CĂTA (Mariana); FLORIN PRETORIAN (Valer); CRISTIAN TUTZA (Clement); SORIN ZAVULOVICI (Tartuffe); ILEANA ZĂRNEȘCU (Dorina); PETRE DINULIU (Domnul Loyal, Laurent); CRISTINA RADU (Flipota).

Acest *Tartuffe* de la Pitești nu este un spectacol carecure. Ajutat de excelentă echivalență românească datorată lui Romulus Vulpescu, Mihai Radoslavescu a privit travaliul înscenării acestui celebru text ca pe un important examen profesional.

Din perspectiva timpului care s-a scurs de la scrierea piesei, Mihai Rados-

lavescu nu mai poate vedea în personajul Tartuffe un simplu cucernic ipocrit; comedia, satirică altădată, e citită azi ca un text cu accente tragice. De ce n-ar fi situația lui Tartuffe o dramă? Cum poate fi judecat contextul familiei lui Orgon, din punctul de vedere al lui Tartuffe? Ce s-a petrecut în realitate cu Orgon și cu doamna Pernelle pentru ca Tartuffe să devină „obiectul unei devoțiuni delirante” din partea acestora? Este aici vreo legătură obscură cu acea cabală a bigoților pe care secolul al șaptesprezecelea a putut-o cunoaște în Franța? Sau poate este vorba de un fel de Julien Sorel, tînăr, plin de farmec și dornic de afirmare, care pătrunde în casa lui Orgon, trăind furtunile lăuntrice ale celui ce vrea să parvină? Toate aceste întrebări aparțin, firește, directorului de scenă și sînt publicate, într-o altă ordine, în caietul-program.

Faptul că datele fizice ale lui Tartuffe nu ne sînt comunicate de Molière, unele replici ale lui Orgon, mai puțin explícite, l-au încurajat pe Mihai Radoslavescu să încerce performanța unui spectacol cu mai multe ferestre ideatice, din care, mai ales, spiritul vremurilor lui Molière nu absentează. În acest sens, i se propune publicului posibilitatea de a prospecta și de a interpreta realitatea scenică în mai multe variante. De ce n-ar fi verosimile accentele tragice în demersul lui Tartuffe? Opuinindu-l pe Orgon lui Tartuffe, regizorul obligă aceste două la fel de importante personaje să parcurgă Golgota pasiunilor și descărcărilor sufletești; la acest nivel, al dimensiunii sentimentelor, personajele pot fi chiar contemporane nouă și, totodată, etern umane.

**Sorin Zavulovici
și Angela
Radoslavescu**



Distribuindu-i pe Ion Roxin și Sorin Zavulovici în rolurile lui Orgon și, respectiv, Tartuffe, directorul de scenă și-a asigurat (raportat la posibilitățile trupei, desigur!) pilonii spectacolului. Tartuffe poate fi, pe scena de la Pitești, o ipostază pe scara socială, ci una psihologică. Și, bineînțeles, invers.

Restul trupei de actori, uneori cu fi-rești poticneli, cu bilbieli mimice și pantomimice, dar de cele mai multe ori cu indiscutabilă pasiune, și anume pasiunea de a sluji meditația regizorală, s-a comportat în linii mari cu firescul scenic așteptat.

Ileana Focșa (fiind o doamnă Pernelle pe atât de energică și neîndurătoare, pe cât de firavă în anumite situații-limită) a știut să-și conducă personajul spre valorile cerute de regizor. Angela Radoslavescu ne-a surprins plăcut prin toată evoluția sa, interpretind-o pe Elmira, soția lui Orgon, într-un registru aparte, purtind în surisul nervos, feminin și abia disimulat, luciditatea rece și neclintită a celui care vinează o fiară sălbatică. Ileana Zărnescu, în camerista Dorina, a fost o prezență bine tipărită pe pagina de gardă a scenei. Harnic (zelos, adică) ni s-a arătat Cristian Tutză, în rolul lui Cleant, cumnatul lui Orgon. Aparițiile episodice ale lui Petre Dinuliu, în domnul Loyal și în Laurent, sînt de reținut. Emil Moise-Szalla a semnat un cadru scenografic eficient.

Tartuffe de la Pitești demonstrează, încă o dată, scepticilor că, la ora actuală, este o eroare să crezi că teatrele din țară nu au acces la operele de orîndrang ale dramaturgiei universale. Desigur, aici, nu trebuie să uităm efortul atât de merituos al lui Mihai Radoslavescu.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL „ION VASILESCU” DIN GIURGIU

UN BĂRBAT ȘI MAI MULTE FEMEI

de Leonid Zorin

Am mai văzut o reprezentație cu această piesă, la Galați. Știam deci că va fi vorba de un adevărat recital al actriței care le va interpreta pe cele opt femei atât de deosebite ca temperament, condiție și mentalitate, mă bucuram pentru ea, oricine ar fi fost, pentru prilejul ce i s-a oferit de a etala o gamă

Data premierii: 24 septembrie 1982.

Regia: SORIN POSTELNICU.
Scenografia: EVA ȘORBAN. Traducerea: TUDOR STERIADE și LIA CRIȘAN.

Distribuția: CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Arkadi Semionovici Garunski); MARIETA LUCA (Anna Iulievna, Funcționara de la registratură, Augusta Gurlevna, Akulevici, O călătoare, Marina Istomina, Vera Andreevna, Directoarea).



Marieta Luca și Constantin Răschitor

largă de însușiri, de mijloace, de virtuozitate. Eram interesat să urmăresc, totodată, ideile regizorale pe care le-ar fi dezvăluit un nou semnatar al concepției spectacolului. Nu mă așteptam să descopăr, înainte de toate, temperamentul exploziv și inepuizabilele fațete comice ale actorului care-l va interpreta pe bărbat, pe Arkadi Semionovici Garunski, personaj cu rol de partener, după părerea mea, până la acest spectacol, victimă și pretext al declanșării unor peripeții și care ar fi pus în valoare ipostazele în care apare eroina. Acest actor e Constantin Răschitor.

Comedia lui Zorin poartă și un subtitlu *Zilele furtunoase ale lui Garunski*. Se pare că în spiritul acestui subtitlu au acționat mai mult realizatorii spectacolului, declanșând, cu fervoare și bogată inspirație, mecanismul jocului, într-un ritm trepidant, viu, nervos și plin de haz. Absurditatea unei formalități birocratice — i se cere lui Garunski o adevărită care să ateste că nu e în evidența unui dispensar de neuropsihiatrie — îl pune pe onestul personaj în situația de a fi confruntat, din acel moment, cu tot felul de împrejurări absurde; ele sfîrșesc prin a provoca schimbarea la față a familiei, a cecilelor, a șefilor săi și, în cele din urmă, o destrămare a personalității lui. Motivele se află în lumea din jur — în formalismul, ipocrizia, invidia și, în general, în automatismul unor indivizi care, în viața de toate zilele, uită să mai fie, la rosturile lor, și oameni. Bineînțeles, conflictul piesei nu este grav, nu atinge zone dramatice, arc caracterul unui avertisment vesel și e destinat a provoca risul, prin situațiile foarte lejer schițate. Ceea ce și urmărește, iscusit, coordonatorul de joc Sorin Postelnicu — cunoscut actor de talent și

de ambițioasă profesionalitate — printr-o mobilitate inspirată, atît a protagoniștilor, cît și a plasticii scenice. (Din paravane simple și alte cîteva elemente, scenografia Eva Șorban sugerează convingător ambianțele diferite, plasînd, malițios, deasupra întregului cîmp de joc, un grup de amorași care frîng spinările victimelor.) Cu soluții care sporesc hazul, cu detalii semnificative, regizorul conduce, nuanțat, cu sâvoare, desfășurarea peripețiilor, într-un ritm alert care culminează cu un foarte reușit „moment al adevărului”, la a doua vizită a lui Garunski la directoare, cînd eroul o domină și o obligă să-și aducă aminte că mai e și femeie. O notă gravă sună aici, singura notă gravă din derularea farsei; regizor și interpreți dau momentului o tulburătoare adîncime.

Cum am spus, Constantin Răschitor este aici inepuizabil, domină cu o poftă de joc contaminantă și face din Garunski un personaj plin de farmec și haz. Dacă i-am reproșa ceva actorului ar fi, poate, numai punctul de pornire prea încărcat, ostentativ îngroșat, care oferă doctoriței cu cîteva minute prea devreme argumente de a-l suspecta. Marieta Luca joacă și ea la o înaltă temperatură, își compune foarte prompt și sugestiv chipurile celor opt femei pe care le înfățișează.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

JUCĂRII

Recital Marin Sorescu

O oază de baloane colorate, o scenă improvizată și o „cortină”, ca la orice serbare de grădiniță, la grupa mică sau mijlocie. Felțe și băieței în șorțulețe sau pantalonăși scurți, cu fundițe apretate și șosete trei-sferturi, se pregătesc să recite... Dar, iată, unele fetițe pot fi chiar mame, iar puștii, unii, au barbă și mustăți, alții au încărunțit!

Apropiindu-se de Marin Sorescu prin Sorescu și învățînd de la el că „În orașul copiilor / poți cel mai ușor / să schimbi lucrurile de la sensul lor. / Să miști orice munte / care prost stă, / nu ca în alte părți unde /, dacă muți un scaun te costă”, regizorul Nicolae Scarlat și scenografa Nadina Scriba i-au mobilizat pe Eugenia Balaure Apostol, Eugen Apostol, Gheorghe Birău, Georgeta Cacevski, Paul Chiribuță, Dan Covrig, Viorica Hodel, Taliana Ionesei, Flo-

rin Măcelaru, Traian Pirlog, Liviu Timuș, Romeo Tudor la realizarea unui original microspectacol. S-a procedat la un soi de reducere la absurd, sensul compoziției tradiționale a fost inversat, maturii au trebuit să redevină copii, redîndu-li-se copilăria preț de un recital. Recital alcătuit din versuri nostime, aparent fără nici o noimă, înginate sau strigate de mititeii-actori-mari, care nu ostenesec în „a le inventa”, iar și iar, punctînd cu un haz nebun timiditățile, șovăielile și teribilismele virstei preșcolare. Paradoxul se înfăptuiește, „regresia” — care poate fi urcare — în lumea celor mici potențează știuta capacitate a poetului de a conștienta universul într-o picătură, de a semnifica, printr-un fapt divers, dialectica genului. Parodiînd parabola, prelucrînd fabula și răsălmăcînd povestirea, respingînd deopotrivă entuziasmele facile și blazările timpurii, amăgiri și patetisme ridicole, aflînd, odată cu copiii, ce-i buna credința și ce valoare are aspirația, adulții vor ajunge, poate, și ei, să înțeleagă în cele din urmă că: „Pe acest pămînt ce are formă de sferă toate trebuie să fie perfecte”!

Irina COROIU

telex-„teatrul“●telex-„teatrul“●telex-„teatrul“

În „România liberă” din 22 septembrie 1982, Mircea Iorgulescu, în însemnările sale critice, face o interesantă analiză a volumului Rezervația de zimbri, definindu-l drept „volum-spectacol” și descoperînd elemente de teatralitate în poezia lui Adrian Păunescu. Constatăre exactă, credem. Dorim să publicăm și cel puțin una dintre piesele, anunțate, ale poetului. ● Teatrul maghiar din Timișoara a deschis stațiunea cu Ordinatorul de Paul Everac, în regia lui Cseresnyés Gyula și scenografia lui Dan H. Chinda. Colectivul teatrului mai repetă După pauză izbucnește războiul de Odrich Daneke. ● Am cerut, în repetate rînduri, secretarilor literari din teatre să ne trimită informații despre activitatea teatre-

lor lor. Fiecare plic primim la redacție ne bucură. Recent, ne-a bucurat să primim un plic de la secretariatul literar al Teatrului Municipal „Maria Filotti” din Brăila. Deschizîndu-l, însă, am văzut că plicul, adresat revistei, cuprindea o scrisoare care începe cu „Mult stimată coleg”, continuă cu propunerea de a reînnoa „o veche, frumoasă și utilă tradiție, înmîșîndu-ne unii altora cite un afiș și cite un program al fiecărui nou spectacol” și se încheie cu rugămîntea de a înmîna teatrului brăilean un afiș, un caiet-program și fotografii din spectacolul nostru cu Vlaicu Vodă de A. Davila. Inițiativa e demnă de prețuire. Dar, pe masa cărui secretar literar s-o afla scrisoarea adresată redacției noastre de Rodica Miletineanu și Miha-

ela Comșa, semnăturile scrisorii? ● La p. 83 din revista „Teatrul”, nr. 9 a.c., sub clișeu se va citi: „Zaharia Bărsan în rolul Vlaicu Vodă” și nu „Filă din elegantul program de turneu”, cum dintr-o eroare a apărut și care legendă aparține clișeului de la p. 85. ● Dintr-o regretabilă eroare, în ancheta „GONG '82—'83” din nr. 9/1982, în declarația tovarășei Elena Deleanu, directoarea Teatrului Giulești, a apărut un rînd din care reiese că respectivul teatru a inclus în repertoriu piesa „Fluturi, fluturi” de Aldo Nicolaj. După cum se poate constata, rîndul respectiv se regăsește și în declarația tovarășului Alexandru Dincă, directorul Teatrului Național din Craiova, unde îi era și locul.