

# CRONICA DRAMATICA

...În continuare, luna teatrală s-a desfășurat sub semnul începutului de stagiune, cu ridicări de cortină, pe alocuri, solemne. ...În continuare, dramaturgia națională a constituit principalul argument repertorial: Vlaicu-vodă de A. Davila la Teatrul Național din București, A treia țepă de Marin Sorescu la Teatrul Dramatic din Brașov, Zidarul de Dan Tărchilă la Teatrul Giulești, Goana de Paul Ioachim la Teatrul Național din Timișoara — iată câteva titluri mai vechi sau mai noi din fondul dramaturgiei originale, care au reținut îndreptățita atenție a unor colective. Mai puține sînt, din păcate, opțiunile pentru premiera absolută: Arma secretă a lui Arhimede de D. Solomon la Teatrul de Comedie, Inocentul de Cristian Munteanu la Naționalul bucureștean, Manechine fără cap de I. D. Șerban la Teatrul „V. I. Popa” din Birlad și Zig-zag de același autor la Teatrul „Nottara”. Destine și iubiri de Octavian Sava la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani. Precum se vede, o recoltă nici prea bogată și nici destul de semnificativă. Ca și în anii trecuți, continuă să pătrundă mai ușor pe scenă textul minor, scrierea factice, de minimă rezistență, în dauna operelor verificate valoroase ale literaturii dramatice.

Constatăm că stagiunea a debutat promițător în raporturile teatrelor cu publicul; mai puțin rodnică s-a arătat deocamdată în planul calității. Cortinele s-au ridicat asupra unor spectacole lipsite de strălucire artistică, fără relief, în unele cazuri fără idee.

Dar sîntem abia la începutul unui an de proiecte promițătoare, și vrem să credem că, depășind acest moment de ezitare, teatrele se vor arăta la înălțimea menirii lor sociale și artistice.

---

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

---

În editura „Minerva”, colecția „Restitutio”, a apărut volumul „Scrieri” de C. A. Aricescu, care cuprinde și comedia Pețitorul. Cine o joacă?

● Teatrul de Comedie a fost, ca în fiecare început de stagiune, prezent în mijlocul mine-rilor din Valea Jiului, cu spectacolele Turnul de fildeş de Viktor Rozov și Există nervi de Marin Sorescu. ● La cea de-a 7-a ediție a Festivalului umorului „Constantin Tănase” de la Vaslui, în cadrul „Galei spectacolelor vesele”, au participat Teatrele

Național din București, „Nottara”, „Victor Ion Popa” din Birlad, „Vasile Alecsandri” din Iași, „Maria Filotti” din Brăila, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Teatrul Dramatic din Galați. ● La solicitarea noastră, distinsul critic ieșean Al. Călinescu ne-a scris o cronică despre spectacolul Tot ce avem mai sfînt de Ion Druță la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Cronica a apărut în nr. 7—8 1982 al revistei „Teatrul”. Nu fără neplăcere, am recitit aceleași opinii, în aceleași formulări și sub

aceleași semnătură, și în ziarul „Flacăra Iașului” din 16 iulie 1982. Să cerem scuze cititorilor noștri, sau acelora ai ziarului ieșean? ● Ce se mai pregătește la Teatrul Băcovia din Bacău? Hanul de la răscruce de Horia Lovinescu (regia: I. G. Rusu, scenografia: Mihai Tofan), Capul de Mihnea Gheorghiu (regia: Const. Dinischiotu), Visul unei nopți de vară de Shakespeare (regia: Tino Geirun) și Moartea șarpelui de Elena și Nicolae Roșu (regia: Bogdan Ulmu). ●

# PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „VICTOR ION POPA”  
DIN BÎRLAD

## MANECHINE FĂRĂ CAP

de I. D. Șerban

Data premierii : 7 octombrie  
1982.

Regia : CONSTANTIN DINIS-  
CHIOIU. Scenografia : RUXANDRA  
BÎRSAN.

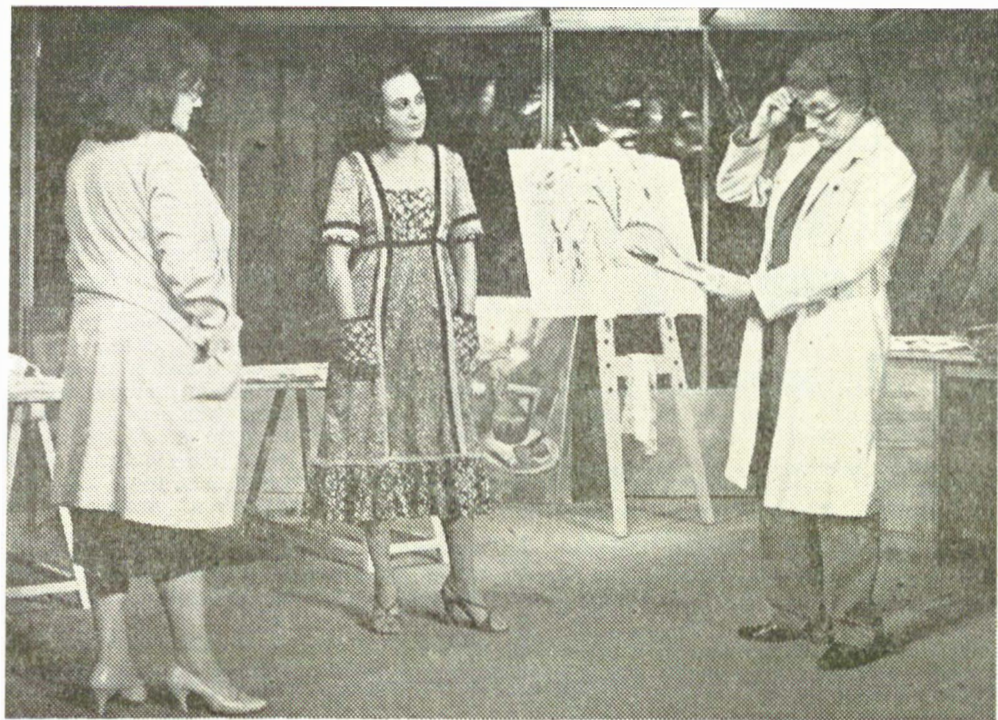
Distribuția : DANA TOMIȚA  
(Alexandrina Matel); CONSTANTIN  
PETRICAN (Mircea Teodorescu);  
ELENA PETRICAN (Marla Calom-  
flor); MARCEL ANGHEL (George  
Georgescu-Muscel); ȘTEFAN TI-  
VODARU (Ionel Halmovici); DORU  
ZAHARIA (Emil Stancu); GA-  
BRIEL CONSTANTINESCU (Radu  
Dumitrescu); SMARANDA HER-  
FORD (Irina Gavrilă); VIRGIL  
LEAHU (Traian Dumănoiu);  
ELENA ȚUȚULAN (Diana); DAN  
VICTOR (Zaharia); EUDOXIA  
VOLBEA (Nona); CARMEN RĂ-  
DULESCU (Felicla).

Premieră pe țară cu o piesă originală de actualitate — iată o formulă pe care unele teatre o socotesc un nu numai necesar, dar și suficient certificat de bună purtare repertorială, în virtutea căruia se pot trece cu vederea felurite alte „note slabe”. Firește, formula în sine este pozitivă și stimulatorie; cînd, însă, cu ea se încearcă acoperirea unor neîmpliniri la capitolul substanței, situația se schimbă. Este, din păcate, cazul celei dintîi premiere din noua stagiune a scenei bîrlădene, cu lucrarea lui I. D. Șerban, *Manechine fără cap*. Piesa, a cărei acțiune este plasată într-un combinat textil, se dorește o satiră la adresa comodității în gîndire și acțiune, acea comoditate ce poate deveni, automat, o piedică în calea noului și a îndrăzneții creatoare. Totodată, textul își propune să combată prejudecata conform căreia femeile nu trebuie lăsate să se amestece în activitățile de conducere, apanaj, chipurile, exclusiv — și „istoric” — al bărbaților. Că realitatea de sub ochii noș-

tri contrazice cotidian prejudecata în cauză — numeroase femei ocupînd azi, cu succes, astfel de posturi — este o altă chestiune. Dealtfel, însuși autorul (aplicat investigator al universului feminin, în *Pensiunea doamnei Olimpia*, de pildă) pare a sesiza neconcordanța aceasta și încearcă să o rezolve sugerînd posibilitatea ca, uneori, „avansările” în muncă să însemne, de fapt, „tregeri pe linie moartă”. Important era ca ipotezele (teoretic, posibile) să se transforme în materie dramatică credibilă, de o autentică vitalitate. Or, metamorfoza nu s-a produs; piesa se mărginește să pună în mișcare personaje-tip, cu reacții de mult șablonizate, în situații-stas, toate bine cunoscute din numeroase producții cu „marca înregistrată” tinărul entuziast (în speță, o tinără entuziastă ingineră), ce se ciocnește de obtuzitatea a tot soiul de șefi confortabil instalați în fotolii și în concepții, pe care, evident, îi va învinge cu ajutorul citorva partizani voiatori de bine; apoi, idila dintre „ea” și (alt) tinăr nonconformist; în sfîrșit, finalul, nimic de zis, derutant: făcînd „repetiția” în vederea discursului de instalare în noua funcție, ingineră observă, pe un bizar ton de reproș, că (citez din memorie) „femeile reprezintă 51% din populația țării, dar, în majoritatea posturilor de conducere...”, bizareria afirmației constînd în faptul că ea însăși, protagonista, fusese tocmai atunci „unsă” director general!

Fragilitățile de ordin ideatic și stilistic ale piesei sînt accentuate, în montarea semnată de Constantin Dinischioiu, prin lipsa de coerență a propunerii regizorale, care oscilează între tratarea „serioasă” și cea parodică (deși, probabil, nu tocmai intenționată) a textului. Directorul de scenă face uz (ba, uneori, abuz) de modalitățile farsei, impunînd actorilor o mimică și o gestică excesive, intonații apăsate, care, voind cu tot dinadinsul să sublinieze comicul replicilor, devin bufonești; gagurile sînt improvizate neglijent și, cum s-ar zice, „de amorul artei” (vezi, de pildă, jocul mut dintre două personaje care își dispută locul pe un colț de masă, în timp ce în partea opusă a scenei, în prim-plan, deci foarte „la vedere”, stă neocupat un fotoliu comod). Iar dacă decorul și costumele (Ruxandra Bîrsan) se mențin constant în neutralitate, machiajul pendulează între platitudine și accentuare grotescă, transformînd, pur și simplu, chipurile unor interpreți în măști ce par venite din altă piesă.

Echipa actorească a făcut eforturi — în sine, într-un totu meritorii — de a



**Elena Petrican, Dana Tomiță și Constantin Petrican**

oferi prestații bune ; din păcate, ele sînt compromise de precaritatea concepției regizorale. Dana Tomiță reușește, deși neaderența la rol este vizibilă, să realizeze cu naturalețe și umor un portret destul de credibil al ingineriei contestată. Tînărul Marcel Anghel face apel, mult prea de timpuriu și în exces, la „cîrlige” menite să-i atragă simpatia publicului ; cum actorul are dezinvoltură și spontaneitate, folosirea acestor calități cu seriozitate profesională i-ar fi, cred, mult mai utilă. Note distincte aduc în spectacol Ștefan Tivodaru și Constantin Petrican, care ocolesc capcana efectelor facile, alegînd calea unui joc ponderat, punctat de un

comic de calitate. Același lucru pare să și-l propună și Virgil Leahu, dar interpretarea sa alunecă, prea des, spre îngroșare și derizoriu. În roluri puțin consistente, Gabriel Constantinescu și, mai ales, Elena Petrican evoluează echilibrat, cu discreție. În roluri, în schimb, mai „colorate”, Smaranda Herford și Elena Tuțulan au dese stridente de ton. Proaspătul angajat al trupe, Doru Zaharia, pare să anunțe, datorită măsurii juste pe care o imprimă jocului său, completarea colectivului bîrlădean cu un „element de nădejde”.

**Alice GEORGESCU**

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

Am citit, în „România literară” din 7 oct. 1982, un substanțial articol consacrat „Teatrului canadian de azi”, de Don Rubin, redactor-șef la „Canadian Theatre Review” din Toronto. ● La Teatrul Dramatic din Baia Mare se repetă Vlaicu-vodă de A. Davila, în regia lui Gheorghe Jora și scenografia lui Mihai Tofan. ●

Noi premiere la Teatrul de Stat din Oradea : secția română a teatrului prezintă Intrigă și iubire de Schiller (regia : Zoe Anghel-Stanca, scenografia : Maria Hașeganu), iar secția maghiară, Deficit de Csurka István (regia : Szabo József, scenografia : Gheorghe Jovian. ● La Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, o premieră

pe fară : Destine și iubiri de Octavian Sava (de la Radioteleviziune). Regia : Constantin Dinischiotu (de la Radioteleviziune). Nu de mult, avusese loc, la Teatrul „V. I. Popa” din Birlad, premiera pe fară a piesei Veghea de Cristian Munteanu (de la Radioteleviziune) în regia lui Const. Dinischiotu (de la Radioteleviziune). ●



# PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## VLAICU-VODĂ

de A. Davila

Data premierii : 8 octombrie 1982.

Regia : MIHAI BERECHET. Decoruri : PAUL BORTNOVSKI ; Costume : ELENA PĂTRAȘCANU-VEAKIS.

Distribuția : GEORGE MOTOI (Vlaicu Vodă) ; EMIL MUREȘAN (Rumân Grue) ; ȘTEFAN VELNICIUC (Mircea Basarab) ; ANDREI IONESCU (Costea Mușat) ; MATEI GHEORGHIU (Banul Miled) ; FLORIN PIERȘIC (Spătarul Dragoмир) ; EUGEN CRISTEA (Groza Moldoveanu) ; IULIAN NECȘULESCU (Preacuvlosul Nicodim) ; MIHAI NICULESCU (Pala Italianul) ; TRAIAN STĂNESCU (Baronul Kallany) ; EMIL LIPTAC (Vlad Dobceanul) ; COSTACHE DIAMANDI (Aldea Algiu) ; ANATOL SPĂNU (Baldovin) ; OVIDIU ATANASIU (Pircălabul curții) ; DAN IVĂNESCU (Solul sirbesc) ; CONSTANTIN STĂNESCU (Moș Neagu) ; CARMEN STĂNESCU (Clara-Doamna) ; AIMÉE IACOBESCU (Domnița Anca) ; CRISTINA DELEANU (Sanda).

Prima scenă a țării își cinstește exemplar rangul, înscriind în repertoriul noii sale stagiuni o capodoperă a literaturii noastre dramatice, *Vlaicu-vodă*. „*Vlaicu-vodă* — scria Liviu Rebreanu în 1913 — nu numai merită, dar trebuie să figureze totdeauna în repertoriul Teatrului Național, alături de dramele lui Alecsandri, Caragiale, Hasdeu și ale d-lui Delavrancea” (*Opere alese*, 1961). Ne bucurăm să constatăm că, cel puțin în parte, acest testament programatic este respectat și în anii noștri. Valoarea de capodoperă a lucrării lui Davila este subliniată aproape unanim, uneori în termeni autoritar de

succinți — „Unica dramă a lui Al. Davila, *Vlaicu-vodă*, e o capodoperă” (George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) —, alții într-o manieră care surprinde prin termenul de comparație — „Formulele înțelepte, invocațiunile nu lipsite de o simplitate măreață constituiesc un clasicism și fac din *Vlaicu-vodă* pendantul *Scrisorii pierdute* în teatrul românesc” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*). Nu e locul să stabilim aici temeiul mai concret al alăturării celor două piese pe o scară a valorilor de înaltă exigență, dar ne place să reținem alăturarea, nu întâmplătoare, de nume — numele a doi mari prieteni, care au dat teatrului românesc înălțime estetică și viguroasă reverberație modernă : Caragiale și Davila. Cei doi oameni de teatru se întilnesc în aspirații și în idei, văd teatrul ca o manifestare unitară în diversitatea stilurilor, revendică studiul realist și naturalista jocului, pun la obirșia viziunii dra-



George Motoi și Florin Piersic

matice sufletul omenesc și, ca finalitate a ei, *frumosul și adevărul*. Și, nu întâmplător, spre confirmarea acestei exemplare corespondențe, aproape toți comentatorii sesizează în compoziția celor două capodopere o structură comună — *structura arhitectonică*. Exemplele unui secol întreg de dramaturgie ne pot edifica asupra sensului deplin al acestei aprecieri, echivalentă cu recunoașterea unei deosebite măiestrii.

Scrisă în 1901 și reprezentată pentru prima oară acum optzeci de ani, în 1902, cu Constantin Nottara în rolul principal și Agatha Bărescu în Doamna Clara, *Vlaicu-vodă* ne impresionează și astăzi prin măreția mesajului său, prin patriotismul ideilor, prin vigoarea și subtilitatea tensiunii dramatice, prin vibrația înălțătoare a versurilor, care, uneori, ating cu aripa lor poetică sublimul. Și ne interesează pentru valoarea de simbol pe care i-o atribuie autorul — „Doar un privor din 1367 al împăratului Ludovic, vorbind de Vladislav, spune: «Un mare Vlaik...». Acest nume de dispreț l-am dat simbolului meu” („Adevărul”, 1 nov. 1913) —, precum și pentru capacitatea de a ilustra „scenic și cu o maturitate tehnică desăvârșită arta de guvernare a unui domn” (George Călinescu). A unui domn român, adăugăm, care, în condiții neprielnice, are a izbîndi în cel puțin două direcții prioritare: pacea la hotare și afirmarea demnității de neam. A unui domn român, al cărui nume, disprețuit de imperii, nici măcar n-a apucat istoria să-l consemneze exact — unii îl numeau Vladislav, alții Lațcu sau Ladislau. Dar acest cvasianonimat e un argument în plus pentru a face din erou un exponent al aspirațiilor poporului, un etalon de gândire și acțiune, un simbol de guvernare înțeleaptă a unei națiuni în formare. Tematic, nu în plan axiologic, se pot face apropieri cu preocupările domnului din *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, sau cu țelul diplomaticesc al domnului din *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă; episoade dintr-o frescă privind frământarea și lupta familiei Basarabilor de a instaura, pe acest drag pămînt muntean, statornicia, securitatea și propășirea statală a unui neam cu glorios trecut și nepieritoare faimă. De prisos să mai spunem că tema e inepuizabilă; dar cum, în această privință, prezidează mai ales libera inspirație a dramaturgilor, ne situăm pe o cale deschisă, de unde privim cu respect, cu sinceră emoție și nestins interes pilda de transfigurare artistică a unei pagini de istorie înnegurate de puținătatea datelor, dată de A. Davila.

Cîteva elemente ale noii versiuni scenice a Naționalului stîrnesc, sau sînt aproape în măsură a stîrni, îndreptățite aprecieri. Astfel, distribuirea lui George

Motoi și a actriței Carmen Stănescu în cele două roluri principale ni se pare inspirată și binevenită pentru valorificarea resurselor profesionale ale celor doi interpreți. Motoi e și la vîrstă (dar ce vîrstă poate avea Vlaicu?) intruchipării mature a personajului, și posedă toate datele pentru a o face inteligent și expresiv; Carmen Stănescu își diversifică paleta interpretativă cu un rol în registru shakespearian și de esență diabolică, cum este cel al macbethienei Clara-Doamna. Și, în bună măsură, cei doi interpreți redau atent caracteristicile personajelor, potrivit facturii dramatice a fiecăruia — supușenie disimulată și înțeleaptă blîndețe la Vlaicu, arroganță fără limite și viclenie în portretul Doamnei Clara. Traian Stănescu parodiază cu efect bășoșenia unui cavaler înzăuat, baronul Kaliany, și româneasca alterată în care acesta se exprimă. Aimée Iacobescu e o domniță îndrăgostită și îngrijorată, așa cum o cere textul, iar Florin Piersic culege primele aplauze ale spectacolului cu tirada sa din marea scenă 6 a actului 4, care se încheie cu splendidul vers „la vrăjmași nu dă românul decît locul de mormînt”. În spiritul acțiunii, care se petrece mai mult noaptea și e țesută dintr-un labirint de intrigi, ni se pare sugestiv decorul conceput de Paul Bortnovski din fișii de pînză întunecată și roșie, după cum toaca ce se aude între tablouri dă un contrapunct reușit uneltirilor în locuri tînuite. Rostirea versurilor pare a nu fi fost o problemă — unii interpreți se exprimă firesc, curgător și pe undele rimelor, alții declamă mai accentuat sau apăsător.

O problemă nerezolvată a spectacolului rămîne linia sa integratoare — modul în care evoluează relațiile, și o regretabilă lipsă de măreție. E adevărat, unele scene — cum este aceea în care doamna Clara e înfruntată de către Vlaicu, Mîked și Spătarul Dragomir, din actul 4 — izbutesc să creeze starea de emoție adecvată, dar ele sînt răzlețe, proiectate pe o suprafață fără relief dramatic. E prea palid, prea rudimentar. Registrul trăirilor omenești al multor scene, care nu au fior și nici continuitate ritmică, ceea ce face ca pe parcurs să scadă simțitor interesul pentru dezvoltarea acțiunii. Dacă adăugăm observația că grupul de boieri este schițat ca o masă amorfă, și că moartea lui Gruie este o mare scenă ratată (nu se știe asupra cui se repede Mircea, nu se vede cum sare Gruie înaintea lui Vodă, pentru a-l apăra cu pieptul său), putem conchide că, din păcate, noua montare a capodoperei lui Davila este lipsită tocmai de elementul care-i dădea valoare de excepție și sublim dramatic — arhitectura interioară.

**Constantin PARASCHIVESCU**

## ZIDARUL

de Dan Tărchilă

Data premierei : 11 octombrie 1982.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Decoruri : OCTAVIAN DIBROV. Costume : EUGENIA BASSA CRIȘMARU. Muzica : DINU PETRESCU.

Distribuția : MIRCEA N. CRETU (Neagoe); OLGA BUCĂTARU-UNGUREANU (Despina); RODICA MANDACHE (Ruxandra); VASILE ICHIM (Vornicul); NICOLAI IVĂNESCU (Căpitanul); TRAIAN DANCEANU (Slujitorul I); FLORIN DOBROVICI (Slujitorul II); ION CIHOTOIU (Zidarul I); SABIN FAGARĂȘANU (Zidarul II); MIRCEA CONSTANTINESCU (Zidarul III); SIMION NEGRILĂ (Zidarul IV); MUGUR ARVUNESCU (Zidarul V); GELU NIȚU (Zidarul VI); EUGEN UNGUREANU (Zidarul VII); CONSTANTIN COJOCARU (Zidarul VIII); ADRIAN VIȘAN (Zidarul IX); FLORIN ZAMFIRESCU (Zidarul X).

Bine intenționată, ca toate piesele lui Dan Tărchilă, *Zidarul* e poate aceea în care ambițiile autorului depășesc cel mai mult și mai evident posibilitățile sale.

Pasiunea pentru legende și mituri nu e nouă, la acest scriitor. Dar una e să scrii, pentru copii, despre *Domnița Lacrimă furată*, sau, pe urmele lui Bolintineanu, chiar despre *Noaptea lui Ștefan cel Mare*, și cu totul altceva să scrii astăzi despre *Dezlănțuirea lui Prometeu* sau despre legenda Meșterului Manole, ca în piesa *Zidarul*, când ai în spate o ilustră tradiție culturală și o întreagă dramaturgie — universală sau românească — a unui mit sau altuia, pentru a nu mai vorbi de bogăția studiilor și interpretărilor critice comparatiste. Pentru că Dan Tărchilă de orice poate fi acuzat, dar nu de „de-mitizare” și nici de „re-mitizare” ! El poate fi acuzat doar de „miticizare” !

Banala nevoie de certitudine a domnitorului, la care participă întreaga-i fa-

milie, dinor să afle dacă e zidit sau nu „cu adevărat” o femeie (și rezumându-se la acest „nivel” de înțelegere !) nu ajunge ea oare să concureze, în piesă, dar și în spectacol, și încă și cu toată „seriozitatea”, drama creatorului și condiția creației sau a zidirii, aceeași în toate miturile, nu numai românești, ci universale, ale întemeierii ? Și nu sînt oare tratate teme filozofice dintre cele mai profunde, cu o superficialitate capabilă oricînd să facă, de exemplu, din „trăirea în orizontul misterului”, simple floricele stilistice, ale unor replici mai mult sau mai puțin rimate, care uneori chiar *sună* bine, lăsînd impresia că ar fi și pline de miez ? (Nu spune autorul : „Cînd vrei să afli tainele lumii, nu tăia lumea în bucăți !” sau : „Cel mai sărac bordei închide între pereții lui de chirpici o bucată din ne-cuprinsul lumii” ?).

Sînt desigur și multe replici realmente frumoase, ca aceea a „ultimului zidar” („Am în mine toate lăcașurile zidite de la începutul lumii, și pe celelalte, încă nezidite.”), dar, nu e mai puțin adevărat că „Într-un loc, pe afară, zidul se *udă* la miezul nopții” (s.n.) nu prea mult diferit stilistic de felul în care se deșteaptă doamna Despina („M-am deșteptat *gemîndă* și *udă* de sudori.”) — s.n. Regia spectacolului a eliminat multe dintre neglijențele textului (de pildă, alternanța cuvintelor românești și italienești din vorbirea zidarului-cioplitor al unor oculte rozete, atît de importante în breasla „zidarilor”), dar n-a ezitat în fața ispitei de a „potența” ambitus-ul filozofic al lucrării, dezvăluit, mai ales, prin asemenea reflecții (ale lui Neagoe) „Despină, / Cu fiecare clipă timpul se sinucide / Și nimeni nu îl plînge !...”

Deși poate n-ar mai fi cazul, să menționăm și cîteva dintre uimirile doamnei Despina sau dintre curiozitățile domniței Ruxandra. Despina : „Din toți copiii noștri, Ruxandra e a ta / Întreagă. Și mă mir că am născut-o eu”. Ceva din spusa doamnei Despina tot e adevărat, căci spiritul neliniștit iscoditor al lui Neagoe rodește în domnița Ruxandra, de vreme ce aceasta se va interesa cu o insistență aproape patologică „Slujitori, să-mi spuneți drept / Jurați cu mîna la piept : Întîi au ademenit-o / Și apoi au zidit-o ?” Dar dacă vor fi făcut cumva invers ?... „Se zbatea, nu se zbatea ! / Și din gură cum striga ?...”

O fi fost ea importantă drama creației și a creatorului, o fi crezut Călinescu că Meșterul Manole e „mitul estetic” al poporului român, numai că Dan Tărchilă





**Scenă din spectacol**

a fost atât de hotărît să-l aducă „la zi”, încît n-a rezistat tentației... estetice de a-l „îmbunătăți” pe plan... etc. Ne explică, tot autorul, de ce, nu în piesă, ci într-unul dintre cele cinci „eseuri” care însoțesc textul tipărit. Să vezi și să nu crezi

„Nu, Manole nu a putut să îngroape acolo, între ziduri, o femeie. Nici *pămîntul acesta românesc nu ar fi putut suporta uciderea pe care legenda ne-o povestește și nu i-ar fi dat voie* lui Manole s-o ducă la îndeplinire. Căci *jertfa femeii nu se potrivește cu sufletul oamenilor de pe pămîntul nostru. Concepția românească despre jertfă este una singură: jertfa de sine, adevărată și singura posibilă*. A ucide pe altul pentru un scop al tău, fie el cît de nobil, nu intră în felul nostru de a gândi lumea” — s.n. (Să fi uitat Dan Tărchilă că e și autorul unei piese despre blajinul Vlad Țepeș? Mă rog, acum, cînd Meșterul Manole, care „s-a făcut” numai că își zidește femeia, s-a mai descurcat, dar sîntem foarte curioși cum o să se descurce și cu „Miorița” !)

Oricîtă bunăvoință am avea față de bunele intenții ale autorului, oricît am aprecia ideea solidarizării zidarilor într-o singură voință creatoare, capabilă să se exprime, prin ei, numai pe sine, oricît ne-ar impresiona chiar și ideea lui Neagoe de a face din sfințirea bisericii un punct strategic al planului refacerii Imperiului bizantin, pornind de la Curtea de Argeș, nu putem să nu constatăm că nivelul estetic-filozofic pe care și-l revendică piesa e foarte departe de realizarea artistică propriu-zisă.

Regizor experimentat, dar, uneori, insuficient de exigent cu el însuși în alegerea pieselor, Tudor Mărăscu a căutat, așa cum spuneam, să atenueze în spectacol șubrezenia textului — o piesă despre zidire trebuie să fie ea însăși bine zidită! — comițînd însă greșeala de a distribui în rolul (rolurile) Zidarului nu un singur interpret, cum sugera autorul, ci... zece, deși ar fi putut face din interpretarea lui Florin Zamfirescu pilonul central al reprezentației. Așa cum se prezintă acum, cu toată straniețatea haloului scenografic creat de Octavian Dibrov, reprezentația are prea multe „ifose”, ca și textul, și mai are, ce-i drept, și câteva momente de calofilă virtuozitate regizorală (ca în simbolică scenă a „zidirii”), dar nu are linii de forță interpretativă, răcnete, de epocă mai veche (istorică) și mai nouă (regizorală), neputînd suplini o dicție generală defectuoasă și deficitară. Desigur, nu e cazul Olgăi Bucătaru-Ungureanu (Despina), dar e surprinzător cazul unor actori ca Mircea N. Crețu (Neagoe) și Mircea Constantinescu (Zidarul III), care puteau impresiona pînă mai ieri, pînă a nu veni în București, și prin calitățile aparatului lor fonator, pe atunci nedepriși cu „firescul” dîmbovițean!

N-am zice că am asistat la un spectacol bun și nici măcar la unul prost, ci la un... *spectacol-spirală*. Căci zice autorul, în cugetările sale: „Spirala este un compromis, este tragedia neliniștii în fața unui inevitabil, care nu se poate opri, dar care nu are nici o șansă de a ajunge undeva”.

**Victor PARHON**



# **A TREIA ȚEAPĂ**

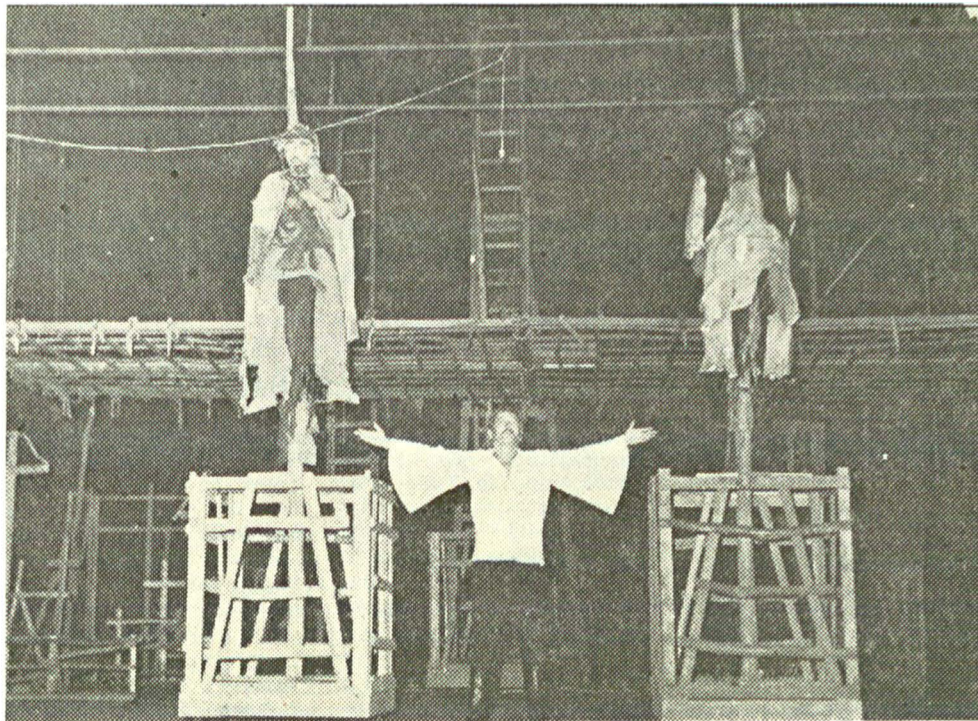
**de Marin Sorescu**

Indelung comentată, această *A treia țeapă* (se pare că formează, după *Răzcoala*, partea a II-a a unei trilogii dedicate epocii lui Țepeș) vadește o polisemie generoasă, care nu numai că explică mulțimea exegezelor (a fost și unul dintre subiectele principale ale discuției la „Seminarul de dramaturgie. Marin Sorescu” — Deva, 1981), dar conține și posibilitatea — practic infinită — de resuscitare a operei literare în alte și alte variante spectaculare; variante puțin asemănătoare între ele, ce propun — aproape de fiecare dată — un nou unghi de abordare a textului, un nou mod, original, de iluminare a structurii lui.

Montarea brașoveană — a șasea, după cum ne informează programul de sală — nu este cu nimic tributară celor anterioare. Regizorul Florin Fătuțescu, cu-

noscut prin apetența sa pentru piese „în primă audiență”, și-a construit spectacolul într-o totală libertate de mișcare, într-o ignorare voită a soluțiilor care l-au precedat (mă refer la cele regizorale, căci scenografia — semnată de Vittorio Gassman — aparține versiunii ploieștene). În prima parte, el își alege — ca linii de forță ale construcției sale scenice — două dintre relațiile din care se țese, pe măsura desfășurării acțiunii, figura domnitorului cea dintre Vlad Dracul și Pictor, pe de o parte, cea dintre Vlad și grupul „milogilor”, pe de altă parte. Prima (pornind de la o reordonare a textului, în urma căreia discuția Vlad-Pictor nu mai este o scenă compactă, ci este răspîndită pe tot parcursul acestei părți) reliefează mai ales caracterul dubitativ al hotărîrilor și acțiunilor domnului, aflat în situația de a se confesa și de a se îndoi. A doua accentuează latura sensibilă a „jocului” lui Vlad, complice secret al celor mulți, și umiliți, și inconștienți. În ambele relații — periferic tratate în unele înscenări anterioare — portretul domnitorului se conturează cu o pregnanță nouă, insolită: dinamism nervos și hestăpinit și reflexivitate tandră, dispoziții către șăgalnicie și grațuitate ludică. Din toate acestea se detașează însă aceleași trăsături caracterolo-

**Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Dan Dobre în spectacolul brașovean**





**Data premierei : 3 octombrie 1982.**

**Regia : FLORIN FĂTULESCU.**

**Scenografia : VITTORIO HOLTIER.**

**Distribuția : MIRCEA ANDREESCU (Vlad Dracul); GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Papuc); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Tenea); DAN DOBRE (Românul); DAN SÂNDULESCU (Turcul); IOAN GEORGESCU (Dragavei); NINA ZĂINESCU (Domnica); RADU NEGOSCU (Pictorul); MARIA RUCSANDRA DOBRE (Joița); E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Minică); GEORGE FERRA (Chloru); SAVU RAHOVEANU (Pirvu); VICTOR IONESCU (Aga Carasol); C. VOINEA DELAST (Suleiman); MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Ologul); NAE CRISTOLOVEANU (Ciungul); COSTACHE BABII (Gingavul); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Gură Strimbă); NICOLAE MANOLACHE (Orbul); MELANIA NICULESCU (Cocoșata); ANDREI RALEA (Riloul).**

gice, proprii eroului sorescian, pe care nici celelalte montări nu le-au ocolit voința inexorabilă de afirmare a valorilor pozitive, în numele unui crez absolut într-o morală severă.

A doua parte a spectacolului este — deocamdată, căci lucrurile nu sînt greu de reparat — mai incertă în intenții. În primul plan se instalează, de data aceasta, relația lui Vlad cu sfetnicul trădător Papuc. (Asupra „vinei” reale a acestuia, regizorul evită să formuleze opinii ferme.) Cîteva momente de veritabilă teatralitate (mai ales sacrificiul lui Vlad, din final) reamintesc culoarea primei părți. Aceste momente sînt însă puține, și nu fac să dispară o anume impresie de monotonie, pe care o lasă dialogurile dintre Vlad și cei doi supliciați, Românul și Turcul. Temperatura scenică

atînsă în prima parte, în tablourile — desprinse parcă din Goya — cu Vlad în mijlocul „milogilor”, nu se mai reîntilnește în partea a doua, și e păcat.

Interpreții rolurilor principale — și nu numai ei, desigur — contribuie decisiv la reușita montării, în pasajele ei briante. În primul rînd, Mircea Andreescu (Vlad Dracul), materializînd excelent acel dinamism „nervos și nestăpînit” de care am amintit mai devreme, reușește unul dintre cele mai bune roluri ale carierei sale. Replica lui este electrizantă, și în accentele ei tragice, și în cele ironice, însă, uneori, este stînjinită de o dicție încă nu îndeajuns controlată. George M. Gridănușu (Papuc) vădește, la rîndu-i, o înțelegere superioară a conjuncturii; este nota dominantă a interpretării sale, ascunderea sub masca unei gravități și a unui suris îndoit.

I-am preferat, apoi, pe Radu Negoescu (Pictorul), care își compune rolul incisiv, mereu prezent în acțiune, configurînd un neașteptat partener pentru jongleriile dialectice ale lui Vlad; pe Nina Zăinescu (Domnica), ce joacă la fel de convingător și cu același aer de înțelegere gravă, dar și ironică, a situației, ca și G. M. Gridănușu; pe Maria Rucsandra Dobre (Joița), un personaj plin de temperament, poate doar excesiv caligrafiat; și, în ansamblu, pe toți cei care au compus grupul „milogilor” (Mihai Bălaș-Jujucă, Nae Cristoloveanu, Ioan Georgescu, Costache Babii — acest inepuizabil Babii, în orice fel de rol —, Flavius Constantinescu, Nicolae Manolache, Melania Niculescu, Andrei Ralea). Dan Săndulescu (Turcul) și Dan Dobre (Românul), în două roluri ingrate (și ca poziție, și ca partitură), nu reușesc nici ei, cum n-au reușit nici alți interpreți ai acestor roluri, să demonstreze mai mult decît o consimțită aplicație profesională. Victor Ionescu, George Ferra, Savu Rahoveanu, E. Mihailă-Brașoveanu, C. Voinea-Delast completează, în parametri corecți, distribuția.

**Dinu KIVU**

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

La Chioggia, în cadrul Festivalului internațional de teatru dedicat creației lui Carlo Goldoni, Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila a prezentat Bădăranii, în regia lui Marius Popescu. ● În Editura didactică și pedagogică a apărut volumul „Istoria literaturii dramatice românești și a artei

spectacolului” de Virgil Brădăteanu. ● Tudor Popescu, pe scena Teatrului de Operetă: se repetă, sub conducerea regizorului Cornel Todea, musicalul Băiatul cu floarea. ● În „Săptămîna” din 15 octombrie 1982, Ajax, după ce apreciază microrecitalul de muzică și poezie pre-

zentat de Dumitru Rucăreanu la televiziune, spune: „Ar fi de dorit ca și alți actori valoroși ai primei noastre scene să se bucure de generozitatea televiziunii”. S-o fi transferat Dumitru Rucăreanu de la Teatrul de Comedie la Teatrul Național? — ne întrebăm noi. ●

## TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

— Secția română

# ■ CAMINO REAL

de Tennessee Williams

Data premierii: 2 octombrie 1982.

Regia: IULIAN VIȘA. Scenografia: CONSTANTIN GHINIȚĂ, IULIAN VIȘA. Muzica: DOREL FRĂȚILĂ.

Distribuția: VIRGIL FLONDA (Kilroy, Supraviețuitorul); RADU BASARAB (Don Quijote, Jacques Casanova); LIVIA BABA (Marguerite Gautier); ȘERBAN IONESCU (Gutman); ION BULEANDRĂ (Lord Byron); KITTY STROESCU (Țigancă); DANA BOLINTINEANU (Esmeralda); CONSTANTIN CHIRIAC (Dolca); AVRAM BESOIU (Baronul de Charlus); MIRCEA HINDOREANU (Lord Mulligan); EUGENIA DIMITRIU-BARCAN (Lady Mulligan); NICOLAE CĂLUGĂRIȚĂ (Abdullah, Instructorul); CONSTANTIN STĂNESCU (A. Ratt); MARIANA STRASSER (Prudence Duvernol); EMILIA POROJAN (Rosita); DOINA ALEXE-POPESCU (Olympe); NAE FLOCA-ACILENI (Sancho Panza, Loan Shark); RODICA TURBATU (La Madrecita); PAUL MOCANU (Visătorul); DAN TURBATU (Politiștii); OVIDIU STOICHIȚĂ (Militarul, Cavalerul cu oglindă); GERARDINA BASARAB, ANIȘOARA POPA (Gunolerii); BENEDICT DUMITRESCU (Lobo); ION GHIȘE, DANA LĂZĂRESCU-POPA (Oamenii străzii).

Mă număr printre spectatorii entuziasmați de *Slugă la doi stăpâni* — acel spectacol uimitor și de neuitat de pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Față de explozia de inventivitate și de energie de atunci, ulterioara retragere a

regizorului în izolarea unor căutări intrigă și nedumerește.

Iată de ce îmi pun cu voce tare două întrebări. 1. De ce n-a mai realizat Iulian Vișa o performanță artistică similară, cu altă trupă de actori? 2. Lucrând cu trupa de la Piatra Neamț, câțiva ani la rând, ar fi reușit el și alte spectacole, la fel de convingătoare și de puternice? Ar fi interesant de știut dacă, în cazul acestui regizor, este vorba de neșansă (neșansa de a nu lucra cu o trupă omogenă în spirit) sau de o schimbare în orientarea sa profesională.

În colocolul care a urmat celor trei spectacole prezentate de teatrul sibian în festivalul „Cibinium”, Iulian Vișa a făcut o mărturisire: regizorul ar trebui să fie prezent pe scenă și fizic, ca interpret, deoarece el „simte” actorii, și pentru ca să poată, astfel, să redeștepte în ei energia dovedită uneori la repetiții.

Este evident că Vișa își alege textul după criteriul posibilității de a manevra elementele care compun aliajul dramatic. Un mod de gândire autarhic, care transformă intenționalitățile scriitoricești în supuși disciplinați ai viziunii regizorale și ai (încă) tănuitei sale concepții despre teatru.

Realizarea unui spectacol, așa cum îl concepe Vișa, implică din partea interpretelor un respect față de viziunea regizorală împinsă până la fanatism și o dăruire artistică nestrămutată. Ceea ce, practic, este aproape imposibil de obținut într-un teatru unde ar monta pentru prima dată și, desigur, extrem de greu de realizat în orice trupă alcătuită după alte criterii decât cele corespunzătoare pretențiilor sale.

Văzându-i spectacolele, îl poți bănuși bintuit de „crize experimentaliste” sau fascinat de instrumentele regizorale în sine; căci ele vădesc forța inspirației, dar nu și capacitatea de a materializa integral propriile sale proiecte; rezultatul concret este amendabil pentru ceea ce se numește „gândire ustensiliară”.

Acesta este și cazul spectacolului *Camino Real*. Piesa a fost scrisă de Tennessee Williams sub imperiul fricii. E o ipoteză pe care nu o socotesc hazardată. De la primele replici ale textului, scris de un american, în America, pentru americani, aflăm că drumul pe care pășește un personaj (Don Quijote!?) nu duce nicăieri. Dar toate acestea, și încă alte multe aluzii, sînt amestecate printre pietricelele colorate ale unui caleidoscop de simboluri, alegorii și metafore. Mihnea Gheorghiu afirmă, în prezentarea autorului, pe care o semnează în caietul de sală:



„...monumentala libertate de mișcare...”

„[Camino Real] oglindește atmosfera social-politică generată de inumanitatea măsurilor prezidate de echipa senatorului McCarthy în viața americană, o cale a cărei fundătură este «marele bulevard mort», ca poteca din mijlocul pădurii lui Dante.” Iată cum se exprimă dramaturgic frica

O piesă cu cel puțin 28 de personaje (printre care Don Quijote, Sancho Panza, Dama cu camelii, Casanova, Lord Byron), atemporală, într-o geografie viclean alunecătoare peste mai multe paralele, de-a lungul aceluiași meridian bicontinental american; un text care dă senzația unei aiuritoare fugărituri a cuvintelor, pe lângă pereții unui țarc, în speranța că nu vor fi reperate locul și momentul când unul sau altul dintre personaje s-a oprit și a spus ceva neconform cu locul și momentul în care trăiește autorul. Și, pentru a se sustrage de la sub foarte posibilă — pe atunci — încredințare de „defăimător” al societății americane, Tennessee Williams pune totul pe seama unui vis al Cavalerului de la Mancha! E nevoie de forță ca să-ți dai curaj când tuturora le e frică, să încerci să vorbești curajos despre cauza fricii...

Așadar, în piesă este vorba despre o lume în care idealuri, convingeri ori simboluri culturale (vezi personajele amintite mai sus) se dizolvă în ridicol, în stupid, în penibil, în inutil, sau, mai brutal spus, „tuturor li se infundă”.

Textul este „coloidal” el se poate cristaliza în fel și chip, orice cristalizare spectaculară întorcându-se tot spre

ALEGORIE, indiferent dacă aceasta este fabulatorie sau oniric-coșmarescă.

Cu — și prin — acest text, Iulian Vișa cutează o experiență: în plan vizual, extrage din text alegoria fabulatorie; fiecare element scenografic este saturat de semnificații, ajungându-se pînă la opulența reprezentativului. Cele două ilustrații pe care le publicăm — imagini ale extremităților scenei — depun mărturie despre contrastul și opoziția schemelor de figurare. Imaginea din dreapta reprezintă un hotel unde „ești ținut ca în palmă”; aceeași palmă își exercită funcția pedepitoare: hotelul își ia mîna de pe Casanova, cînd acesta schițează cel mai vag protest, dar nu-i scapă din mînă niciodată pe cei pe care i-a îndatorat... Imaginea din stînga metaforizează „monumentala libertate de mișcare”: vehiculul, în halul în care arată, îți „spune” că n-ai încotro să te miști sau că oriunde te-ai mișca întâlnești același lucru și că deci n-ai cum să te miști.

Acesta este subtilul mecanism de „spunere” a textului, în paralel, prin imagine scenografică sensul evident se inversează în sens concludiv; ilustrarea sensului propriu ajunge să fie o proprietate prompt ilustrată a obiectului. Abundența de figurări este concurată de avalanșa tălmăcirilor: desfășurarea imaginilor dezvoltă *sensul propriu*, și nu sensul figurat al oricărei comparații literare. De exemplu: „medicii pavilionului de psihiatrie parcă erau niște jandarmi”; „ia uită-te la mortul ăsta, zici că e viu și ar vrea să vorbească”; „ești frumoasă ca





**„A fi ținut ca-n palmă...”**

moartea” ; „vestea l-a paralizat” — aceste fraze comentează o realitate, asociind cuvinte originar incompatibile, ele sînt exprimări emoționale, și nu constatări obiective. În spectacol, medicii pavilionului sînt în mod concret îmbrăcați într-o uniformă cvasimilitară, alt personaj, asasinat și prăbușit pe podea, pur și simplu se ridică și-și povestește viața ; moartea este înfățișată printr-un cuplu de femei îmbrăcate în maiouri negre, cu părul lung pînă la genunchi și cu fețele machiate vulgar, iar Gutman, în momentele sale de panică paralizantă, pînă la găsirea uneia dintre „soluțiile” sale, apare în scenă într-un scaun cu roțile. Decorul se sufocă și se anulează, atingînd astfel apogeul spectacular al semnificației propuse : nimic pe lume nu mai contează, în afară de ordinea instaurată de agresivitate.

În plan psihologic însă, regizorul alegorizează sub zodia coșmarului oniric : personajele se mișcă, reacționează, vorbesc parcă împotriva voinței lor. Tot timpul au impresia că pot scăpa din ceea ce li se întîmplă, că șansa se află la îndemînă, în vîrfurile degetelor, dar rămîne de neatins, oricît li s-ar lungi brațul. Dificultatea, insurmontabilă pentru regizor, a constat tocmai din cutezanța de a cupla alegoria fabulatorie cu alegoria onirică.

Să cercetăm procedeul vizualizării literale, adică practicarea sensului propriu al oricărei expresii ; vom constata că soluțiile țin de partitura comediei bufe. Convertirea acestora spre coșmar, spre „adevărat, dar incredibil”, spre insupor-

tabil și obsedant, nu se putea realiza decît prin anume exerciții fizice și prin concentrare psihică, grație cărora interpreții să păsească, să se miște în scenă parcă viriți în trupuri de împrumut, ca în transă.

Experiența lui Vișa are o miză mare ; i-au lipsit cîteva date pentru a fi revelatorie : mărturisirea sa de la colocviu exprimă astfel nu numai o pretenție acceptabilă, ci și o condiție obligatorie.

Distribuția cuprinde aproape întreaga trupă a secției române ; diferența de școală actricească dintre generații este evidentă. Meritul fiecăruia și al tuturor este de a fi acceptat disciplina impusă de o atare cutezanță regizorală. Și așa, performanțele interpretative sînt admirabile, căci actorii au făcut evidente eforturi de a se debarasa de predilecții, de „actoria de gen” ș.a.m.d.

Ceea ce nu avea cum să izbutească era găsirea unei unice motivații artistice pentru toți actorii. Aceasta ar fi necesitat un antrenament intelectual și psihic care să ducă la o re-personalizare a fiecărui actor. Ceea ce n-a reușit, decît pentru foarte puțin timp, nici Grotowski. Dar orice înfrîngere este o victorie amînată. Căci spectacolul lui Vișa poate fi socotit — și îl considerăm — un eșec numai dacă-l raportăm la propriile sale aspirații. Altminteri, în contextul stagiunii, este un spectacol de prestigiu.

**Paul Cordel CHITIC**

# ■ SECETA

de Ignaz Stösser

De obicei, un debut este o PROMISIUNE (cu sau fără majuscule). În cazul premierei sibiene, promisiunea este dublă: Ignaz Stösser, autorul *Secetei*, este la prima lucrare dramatică reprezentată pe scenă, iar Franz Csiky, secretar literar, semnează prima sa montare. Dar, după spectacol s-a formulat, ca de la sine, o nedumerire de ce trebuia ca textul unui dramaturg debutant să fie pus în scenă de un neprofesionist, aflat și el la debut în profesia jinduită? Deserviciul e adus dramaturgului, în primul rînd. Altminteri, după declarația regizorului, exista chiar și un motiv „obiectiv” ca spectacolul să nu poată ieși altfel decît inert și pueril după el, defectele montării își au sursa în... tabietul bănățenilor de a se așeza în jurul mesei ori de cîte ori comentează cele ce se întîmplă în comunitatea lor. Cu alte cuvinte,

Data premierei: 1 octombrie 1982.

Regia: FRANZ CSIKY. Scenografia: MARIA BODOR.

Distribuția: ROSEMARIE MÜLLER (Bunica); SIEGMUND SIEGFRIED (Tatăl); ANNEMARIE SCHUNN (Fiica); JOCHEN GRUMM, VALENTIN MARTINOV (Logodnicul); LUISE PELGER, CHRISTIAN MAURER, HANS POMARIUS, RITA POTZOLLI, RENATE NICA, HELGA POPPELT (Vecinii).

așa-numita „dramaturgie în jurul mesei” nu ar îngădui regiei nici un fel de „artificiu” regizoral, de vizualizare. O atare „teoretizare” nu trebuie trecută cu vederea, întrucît ea poate genera întristătoare prejudecăți. De aceea, amintim că nici la Cehov nu întîlnim altceva decît o dramaturgie „a salonului”: în *Livada...*, în *Pescărușul*, orice „ieșire în peisaj” a personajelor este iluzorie oriunde se vor preumbla ele, în jurul lor parcă ar răsări pereții de sticlă ai aceleiași eterne încăperi, căci rămîn la fel de izolate.

Drama lui Ignaz Stösser vorbește despre țăranii bănățeni din anii 1862—1863. Ea se bazează pe un caz concret și cumplit: o secetă de iad i-a alungat pe țăranii către alte meleaguri și către oraș. O fotografie documentară din caietul-

**Rosemarie Müller, Siegmund Siegfried și Annemarie Schunn**





program al spectacolului înfățișează atât de emoționant, atât de expresiv lumea din piesă, încât, după reprezentatie, este singura imagine pe care o poți socoti emblematică.

Piesa este o suită de momente de tensiune și de confruntări. În spectacol, aceste momente sînt despărțite prin stingerea bruscă a luminii. În pauza de întuneric, actorii ies și intră în scenă sau își modifică poziția. Iar se face lumină, iar se mai schimbă replici, iar se face beznă ș.a.m.d. Scena este drapată, spre fundal, în voaluri de tifon, în genul perdelelor de la ferestrele unei clase de școală; în fața perdelelor, niște schelete sumare marchează pereții casei. Spre buza scenei — ghizdurile unei înțini (bănuim noi !), al cărei capac este mereu ridicat, spre a se scoate de dedesubt, ca dintr-un răcitor, sticle cu băutură. Atunci cînd personajele amintesc de ceva, se referă la sau privesc spre ceva din afara spațiului scenei, ele arată cu mîna spre o perdea de tifon scaldată într-o lumină de serviciu.

Scenografia este principala cauză a eșecului acestui spectacol. Cînd directorul de scenă nu este regizor de profesie, spațiul scenografic, prin forța lui expresivă și sugeratoare, îl poate învăța ce să facă, spre ce mijloace și procedee regizorale să-și îndrepte atenția. Într-un decor coerent, născut din cerințele de vizualizare impuse de text, actorii își pot găsi, la rîndul lor, rostul propriei prezențe fizice, sensul gestului, și în primul rînd *natura* conduitei personajelor. Dacă ar fi existat un asemenea decor, probabil că Annemarie Schunn, în rolul Fiicei, n-ar mai fi pîrut ridicolă, în țopăilele sale cu pași mari, ci ar fi intrupat o țărăncă a cărei expansivitate este stînjinitoare pentru orășeanul ei logodnic, pe nume Haro (Jochen Grumm). Iar acesta, la rîndul său, n-ar mai fi avut aerul de pișicher cu freză, ci ar fi știut să-l întrupeze pe tînărul plin de gravitatea pe care i-o dă siguranța de a-și putea potoli oricînd foamea și setea, gravitate însoțită de degajarea proprie purtătorului de surtuc, dar și de duioșie stîngace față de logodnica sa rurală. Și faptul că Tatăl (Siegmund Siegfried) bea n-ar fi pîrut să însemne că nu are altceva de făcut în scenă, ci că nu știe ce să mai facă cu propria-i viață. Iar Bunica (Rosemarie Müller) ar fi găsit acele rezolvări pentru a se lepăda de imaginea decolorată a bunicuței din „Scufița roșie”... Bunica este totuși singura care se încăpățînează să creadă în pămînt, în ploaie, în recoltă, ca destin.

Să ne imaginăm ce s-ar fi întîmplat dacă, pe lîngă o scenografie la obiect, textul ar fi beneficiat și de o viziune regizorală...

**Paul Cornel CHITIC**

# TEATRU DE PĂPUȘI

**TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”**

## NOCTURN STRAVINSKI

■ **PETRUȘKA**

■ **VULPEA**

**Data premierii : 5 octombrie 1982.**

**Regia : IRINA NICULESCU.**

**Scenografia : MIOARA BUESCU, ANCA ZBARCEA. Mișcarea scenică : ADINA CEZAR.**

Noua stagiune a Teatrului „Țândărică” se anunță nu numai atractivă, ci și deosebit de ambițioasă. În repertoriu figurează opere de Eminescu și Caragiale, alături de acest *Nocturn Stravinski* (anul acesta, se împlinesc o sută de ani de la nașterea marelui compozitor, eveniment pe care Teatrul „Țândărică” a ținut să-l omagieze), iar dintre contemporani, Nina Cassian, autoare care a prilejuit și pînă acum importante succese acestei scene. Proiectele n-au rămas simple promisiuni, ele prind viață și, iată, am asistat acum la un încîntător spectacol, ce include două compoziții stravinskiene: *Petrușka* și *Vulpea*. Este o fericită alăturare, întrucît *Petrușka* reprezintă eroul cel mai popular al unor bilciuri de odinioară, iar *Vulpea* este o farsă muzicală, avînd drept cadru un spectacol de bilci, susținut de patru cîntăreți-actori. Unite prin sursă de inspirație și spirit, cele două lucrări diferă, totuși, ca modalitate de realizare. Dacă în prima ascultăm cascadele arpeggiilor, întrerupte de stridența trompetelor, într-o aparentă dezordine armonică, cea de-a doua exclude pitorescul, trăind doar prin ritm și timbru, și constituie o partitură nu mai puțin dificilă pentru orchestră, dar, mai ales, pentru cîntăreți.

Pe cînd lucra la ampla compoziție *Săr-bătoarea primăverii*, Stravinski, extenu-



## PETRUȘKA

**Distribuția :** LIVIU BEREHOI (Petrușka, Maurul); RODICA DOBRE (Balerina); IOANA STOICA (Soldatul, Dracul); PAUL IONESCU (Generalul, Un grup de dansatori țigani); VALENTINA ROMAN (Fata blondă, Ursarul, Vinzătorul de acadele); CLAUDIA GEORGESCU (Doica).

at, a simțit nevoia unui „respiro“, a unei destinderi astfel s-a născut *Petrușka*. Mai târziu, prin colaborarea cu Aleksandr Benois și Serghei Diaghilev, partitura se completează, generând unul dintre modelele celebre de spectacol de balet. În premiera care a avut loc la Paris, în 1911, rolul principal era susținut de Nijinski. Povestea de dragoste ai cărei eroi sînt Petrușka, Balerina și Maurul se petrece în atmosfera zgomotoasă a unui bîlci, prilej de vie mișcare și animație, într-un cadru pitoresc. Renunțînd la efectele exterioare și la falsul patetism pe care îl poate sugera această lume, regizorul Irina Niculescu se oprește la ceea ce este esențial. Chiar și în simplele treceri ale mulțimii aflate la tîrg, între oamenii din popor și acei „gură cască“ care se minunează de tot ce văd se stabilesc legături, se schimbă priviri pline de înțeles; mișcările sînt largi, darordonate, pline de grație, pasul de dans se transformă într-o comunicare afectivă. Se simt, în această „miză în scenă“, spontaneitatea, emoția sinceră; totul este desenat într-o tușă energică, frustă, dar filtrat și cenzurat de

bun-gust. Personajele, oameni și păpuși, momii uriașe și măști, se contopesc în acțiune, devenind un tot unitar.

Drama se desfășoară pe minuscula scenă de bîlci, astfel că asistăm la un veritabil „teatru în teatru“. Micile marionete sînt la fel de vii ca și actorii-spectatori care le privesc. Relația stabilită este atît de puternică, încît gestul unui „spectator“, care aruncă micii Balerine (marionetă) o floare, apare firesc. Regizorul „desconspiră“ mecanismul jocului cu păpuși mînuitorii își animă personajele fără a mai fi mascați de paravan. Dar acest fapt nu compromite fiorul dramatic al povestirii. Mai mult chiar, uneori regizorul mută acțiunea — de pildă, lupta dintre Maur și Petrușka — pe scena „mare“; moartea eroului, moment intens dramatic, are loc în mijlocul mulțimii Petrușka aparține poporului, el sfîrșește în mijlocul celor care l-au creat.

Acțiunea este contrapunctată de defilarea oamenilor aflați la bîlci, în scene pline de savoare (excelente, aparițiile grupului de dansatori-țigani, ale Dracului, ale Ursului), într-un decupaj nervos, plin de surprize.

Este greu să remarci un anume interpret, într-o trupă atît de omogenă, de bine sudată. Liviu Berehoi (Petrușka) îmbină remarcabil spontaneitatea cu virtuozitatea tehnică și Rodica Dobre aduce prospețime și grație în delicata apariție a eroinei sale (Balerina); Valentina Roman se distinge prin armonia expresiei și a mișcării în multiplele ei apariții; Paul Ionescu are vigoare și forță (mai ales în dansul țigănesc); Ioana Stoica și Claudia Georgescu aduc importante contribuții în acest spectacol omogen.



Scenă din  
„Petrușka“



### VULPEA

(Operă burlescă cîntată și jucată, pentru patru voci bărbățești și orchestră de cameră, după povești populare rusești)

Conducerea muzicală : IOSIF CONTA.

Distribuția : CRISTIAN MIHĂILESCU (tenor-Cocoșul) ; VLADIMIR DEVESELU (tenor-Vulpea) ; CONSTANTIN GABOR (bas-Motanul) ; POMPEI HĂRĂȘTEANU (bas-Țapul) ; IOANA STOICA și PAUL IONESCU (Vulpea-mască și marionetă).

*Vulpea* își are sorgintea în vechile pilde de înțelepciune ale lui Esop, care au inspirat și ciclul poveștilor medievale europene ; povești asemănătoare există și în tradiția rusească, precum și în spațiul nostru etnografic. Peripețiile îngîmfatului Cocoș, pe care *Vulpea* îl păcălește prea lesne, dar care este salvat de Motan și de Țap, fac deliciul spectatorilor, mai ales datorită umorului replicii. Accentele muzicale, șocul sonorităților neobișnuite, duc la efecte burlești.

Regizoarea Irina Niculescu aduce în scenă pe cei patru cîntăreți în costume de seară, urmărind calitatea vocală, dar și o interpretare actricească expresivă. Acordul dintre fraza muzicală și acțiunea fizică este impresionant.

Au dat viață acestor personaje artiști de prestigiu ai scenei noastre lirice : te-

*Vulpea*, încadrată de cei patru cîntăreți...

norul Cristian Mihăilescu, spontan, mișcîndu-se degajat, acoperind, prin talent și precizie, un dificil registru interpretativ (Cocoșul) ; Vladimir Deveselu mizează pe o disimulată ironie, demonstrînd și o excelentă frazare (Vulpea) ; Constantin Gabor realizează efecte de umor frust (Motanul) ; Pompei Hărășteanu, dezinvolt și exact în tot ceea ce întreprinde (Țapul) ; li se adaugă cei doi minuiitori, Ioana Stoica și Paul Ionescu (Vulpea), apariții pitorești, cu mișcări unduoase.

Decorul, costumele, păpușile, marionetele concepute de Mioara Buescu și Anca Zbarcea contribuie la ținuta spectacolului prin raportul riguros dintre petele de culoare vie și tonurile estompate, prin contururile nete, și în general prin spațiul de joc aerisit, generos.

Reușita montării se datorează în bună măsură și Adinei Cezar, care semnează mișcarea scenică. Ea realizează o coregrafie expresivă, sugestivă și discretă în același timp.

În sfîrșit, se cuvine să menționăm calitatea execuției muzicale (o formație a Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Iosif Conta), pentru relieful pe care îl asigură dificilei partituri.

Mihai CRIȘAN

### TEATRUL DE PĂPUȘI DIN SIBIU

## ■ LA BUFNIȚA VESELĂ

de Viorica Huber-Rogoz

## ■ FETIȚA DE LA CIRC

de Ricarda Terschak

Ca de fiecare dată, și anul acesta, păpușile și-au adus contribuția la reușita festivalului „Cibinium”. Secția română a prezentat *La bufnița veselă* de Viorica Huber-Rogoz, autoare cu vechi state de activitate în slujba copiilor ; secția germană a montat *Fetița de la circ*, debutul în dramaturgia de gen al scriitoarei Ricarda Terschak.

Viorica Huber-Rogoz s-a lăsat ispitită de generosul, dar dificilul proiect de a

evoca, pe scena păpușilor, un moment din istoria culturală a Transilvaniei. Și a avut curajul să-l și realizeze. Barac, Barițiu și Gött se întilnesc în hanul „La bufnița veselă”, pentru a cinsti cu o cană de bere apariția „Gazetei de Transilvania”. Alături, o iscoadă a Cămarilor de la Viena. Tot acolo și tot atunci, un păpușar valah și trupa lui joacă *Istețiile lui Tilu Buhoglindă*. Știm că Barițiu, întemeietorul presei românești din Transilvania, a fost permanent ajutat de tipograful german Johann Gött. Barac a tălmăcit, cel dintâi, cărțile despre Till. Pe Barac și pe Barițiu îi legau nu numai locurile nașterii — primul fiind din Alămorul Sibiului, al doilea chiar din Sibiu —, dar și lupta lor pentru propășirea culturii românești. Că păpușarii din Muntenia și Moldova treceau uneori munții, la frații lor „de dincolo”, se presupune. Că, pe lângă scenetele lui Vasilache, ei jucau și peripețiile lui Buhoglindă, încă din 1838, deși traducerea lui Barac a văzut lumina tiparului abia în 1840, este mai puțin probabil. Dar, evident, întilnirile din han reprezintă o convenție propusă de autore. Convenție pe care o acceptăm, cu condiția să nu degenereze în convenționalism. Ceea ce, din păcate, se întâmplă: cele trei personalități par „lipite” la reprezentarea păpușărească, și tot ce se petrece în ospătăria hanului este destul de „făcut”.

Regia (Mircea Petre Suciuc) s-a străduit să lege cele două planuri ale acțiunii și să evite nefirescul situațiilor. A recurs la formula „teatru în teatru” și a găsit soluții inspirate pentru a „suda” componentele. A construit un spectacol de bilci, viu și antrenant, beneficiind și de scenografia lui Dan Frățiciu — cadru de joc unic, funcțional, păpuși caricaturizate. Atmosfera specifică este ajutată de

muzica lui Nicolae Suciuc. Iar actorii-mnuitori își dovedesc, din nou, harul. Andrei Gălea (Tilu), Dan Hîndoreanu (patru compoziții perfect individualizate), Petre Baroncea, Camelia Matei, Sanda Schlattner, Lăcrămioara Sevestrian, Oti Strasser, Michael Salmen, Monica Răhăian, Günther Bock dau o replică plină de haz jocului păpușăresc de altădată. În personajele interpretate „pe viu”, se remarcă sinceritatea și firescul lui Nicolae Rodan, dezinvoltura Mariei Strelciuc și a Mihăelei Malinski (hangitele), aplombul lui Viorel Oancea (agentul), prestația lui C. Călin (Barițiu). Deocamdată crispat, debutantul Karl-Heinz Zobel (Gött).

Cu sensibilitate și emoție, Ricarda Terschack desfășoară, în *Fetița de la circ*, firul unei acțiuni captivante: salvarea unei fete, prizonieră într-un circ și devenită „număr”. Pe alocuri statică și discursivă, piesa nu cade niciodată în banalitate, datorită gândului care o animă, datorită simbolului pe care-l poartă. Lucrată cu acuratețe de regizoarea Francisca Simionescu, „îmbrăcată” cu bun-gust de scenograful Dan Frățiciu, montarea este admirabil servită de actori. Margareta Helthauer face din eroina principală o prezență tulburătoare. Oti Strasser dă personalitate unor roluri secundare. Johanna Bonfert, Paula Mattes, Hannes Roppelt, Renate Schneider și ceilalți, pe care i-am remarcat și în primul spectacol, dau relief fiecărei apariții.

Două piese cu mesaj valoros, cu o scriitură îngrijită, care nu reprezintă totuși dramaturgia specifică genului, în două spectacole care dovedesc profesionalismul realizatorilor.

**Sanda DIACONESCU**

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

Urmărim în „Scin-teia tineretului” ancheta „Răspunde teatrul românesc contemporan multiplelor exigențe ale tinerului spectator?” Deocamdată, răspunsuri foarte tăioase a dat Mircea Diaconu. Să vedem în continuare. ● Secția maghiară a Teatrului Național din Tîrgu Mureș a prezentat premiera piesei *Mizerie* cu ifose de Csiky Gergely. ●

În caietul-program al spectacolului lui Al. Tocilescu de la Teatrul „Bulandra”, citim, sub semnătura distinsului Dan Berindei, că una dintre piese, atribuită lui Samuil Vulcan, se intitulează *Occisio Gregorii* în Moldavia Vodae tragedice expressa. Tot aici, sub semnătura prestigiosului Valentin Silvestru, citim că piesa se intitulează

*Occisio Gregorii Vodae* în Moldaviae tragedice expressa. Am căzut în dilemă. Care o fi exact titlul latinesc al Uciderei lui Grigore Vodă în Moldova, expusă tragic? Și cum e mai bine să fie tradus? Aflăm din „România liberă”, 24 septembrie 1982: Uciderea lui Occisio Gregorii... Ne-am liniștit!

**FAIMA**