

TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN CLUJ-NAPOCA

IUBITA MEA

de Lörinczi László

Data premierei : 18 octombrie 1982.

Regia : HARAG GYÖRGY. Decorul : TOTH LÁSZLÓ. Costumele : SZÜCS T. ILONA.

Distribuția : CSIKÉLY LÁSZLÓ (Agoston Sándor) ; SEBÖK KLARA (Agnes) ; VARGA TÜNDE (Margit) ; OROSZ LUJZA (bătrina Agoston) ; HEJJA SÁNDOR (Dr. Márton Kovács) ; BARKÓ GYÖRGY (Edc Solyimár) ; KÖLLÖ BÉLA (Király) ; BIRÓ LEVENTE (Koczka) ; JANCsó MIKLÓS (Bodog) ; JAKAB LAJOS (Acordeonistul).

Există piese care se joacă, dar nu se tipăresc, altele, care se tipăresc, dar nu se joacă, și multe, foarte multe, care nici nu se tipăresc, nici nu se joacă... Piesa lui Lörinczi László, scrisă în 1954, a fost tipărită, elogiată de critici, dar a trebuit să aștepte aproape treizeci de ani pentru a ajunge pe scenă, deși autorul știe să construiască o acțiune, să creeze atmosferă, să contureze caractere, toate acestea, printr-o replică nervoasă, esențializată. Este vorba, în *Iubita mea*, de o lume fără orizont, măcinată de propria ei neputință, de oameni care aspiră la o viață demnă, dar n-au forța necesară să evadeze din murdăria în care se bălăcesc. Și, mai ales, există o femeie care tânjește după o fărîmă de dragoste adevărată, sau cel puțin după un rost al ei, un cămin în care, ferită de griji, să simtă că aparține cuiva. Frumoasa Agnes a fost culeasă de pe stradă, Agoston Sándor a luat-o de

soție, au și un copil, dar duritatea soțului, disprețul lui, au îndepărtat-o de el. Se pare că Sándor a fost un om cu situație, dar acum i-au rămas doar pereții jupuiți, câteva mobile disperate, așa că și trece vremea în chefuri, înconjurat de niște veritabile figuri de panopticum. Agnes este la un moment dat hotărîtă să se arunce în brațele primului venit, apoi vrea să-și curme viața, dar nu are curajul, după cum nu are nici puterea de a se rupe din acest mediu, pentru a trăi din propria ei muncă. Renunțînd la orice speranță, rămîne, așadar, cu geamantanul pe care și l-a pregătit de atîtea oii, în casa ce i-a devenit nesuferită, lângă un soț care îi este străin, urmînd s-o suporte în continuare pe bătrîna soacră maniacă... Din aceeași familie cu apăsătorul roman *Maimușa plîngărească* de Bálint Tibór, piesa *Iubita mea* descrie, în tonalitatea unui realism crud, rămășițele vechii societăți.

Spectacolul poartă girul calității prin semnătura regizorului Harag György, maestru în arta de a extrage, din anăuntul, în aparență, nesemnificativ, elementul revelatoriu, de a sincroniza ritmul scenic cu ritmul vieții lăuntrice a operei și de a lega diferitele reacții ale personajelor în structura coerentă a unor caractere. Jocul nuanțelor dezvăluie, în sufletul fiecăruia, oricît de îndobitocit și decăzut ar fi, o scînteie de omenie, un punct de sprijin de la care poate începe recuperarea. Spațiul larg (decorul, Toth László) oferă interpreților posibilități de mișcare diverse, dar impresia că personajele sînt închise într-o colivie persistă. Meritul principal al regiei constă însă în îndrumarea actorilor pentru a da culoare și relief fiecărei replici, fiecărui cuvînt. Sebök Klara (Agnes) trece de la indolență la patetism, de la pasiune la deznădejde, de la agresivitate la resemnare, fără a-și pierde vreo clipă farmecul. Barkó György oscilează între tragism și comic frust. 'ar Hejja Sándor, între iubire înflăcărată și apatie. Czikéli László evidențiază brutalitatea și cinismul personajului. Din grupul chefliilor se remarcă Köllő Béla, prin umorul sec și masca amară, Biró Levente, prin compoziție, precum și Jancsó Miklós și Jakab Lajos. Cea mai interesantă realizare din spectacol se datorează acțiunii

Orosz Lujza; felul în care umblă, se mișcă și vorbește, mania de a strînge laolaltă obiecte de valoare și altele inutile, bocetul fără lacrimi, fanfaronada, gestul cu care-și bea păhărelul și intonația cu care-și plînge, zgomotos, soarta, modul în care înregistrează totul fără să vadă nimic compun un portret scenic captivant.

Creatorii spectacolului au scuturat praful de pe un text vechi, un text cu multe calități (dar care, la lectură, pare oarecum datat), insuflîndu-i, prin efortul lor inspirat, viață.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI

CIUDATUL ROL AL ÎNTÎMPLĂRII

de Ion Băieșu

Data premierei : 16 octombrie 1982.

Regia : MAGDALENA KLEIN.
Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.

Distribuția : ALEXANDRU NĂSTASE (Pensionarul) ; EUGEN POPESCU-COSMIN (Vărul) ; GEORGE SERBINA (Fiul) ; GHEORGHE V. GHEORGHE (Fonfăltul) ; VLAD VASILIU (Ospătarul) ; MITICĂ IANCU (Costel) ; SANDA MARIA ULMENI (Tanța) ; GRIG DRISTARU (Nașul) ; MARCEL HIRJOGHE (Fratele) ; IOANA CITTA BACIU (Cumnata) ; LUCIAN TEMELIE (Ofițerul stării civile) ; GABRIELA REDER (Nașa) ; LILIANA HODOROGEA (Mireasa 1) ; MARIANA COSTIN (Nuntașa) ; SORIN MUJA (Mirele 1) ; GHEORGHE FOCȘA (Orbul) ; RADU JIPA, ȘTEFAN DRĂGUȘ, ȘTERICĂ VASILIU, GHEORGHE FOCȘA (Lăutarii).

De ce a scris autorul această piesă, în care reia cîte ceva din povestea eroilor Tanța și Costel, protagoniști ai unui serial TV de acum aproape două decenii, aflăm din caietul-program ; de ce o joacă

teatrul din Galați, poate fi, la urma urmei, o chestiune discutabilă, dar e limpede că aici a predominat sentimentul de simpatie mai general pe care-l avem față de autor. Dar de ce oare a fost programată în ultima seară a Colocviului despre arta comediei, cînd, orice s-ar spune, tradiția pretinde un eșantion strălucit al genului, ca o încununare a unei competiții de înalt nivel ? Nu știm. Și nici măcar nu credem că a intervenit... ciudatul rol al „întîmplării“, de la care autorul însuși a preferat să lipsească.

Popularitatea celor două personaje ale serialului TV a fost, într-adevăr, foarte mare, și asta datorită nu numai celor doi interpreți remarcabili, Octavian Cotescu și Coca Andronescu, ci și, în bună măsură, textului, expresie directă, dezinvoltă, aparținînd speciei foiletonistice, a unor realități socio-culturale. O suită de scene, de instantanee comice, se legau prin continuitatea acțiunii și prin structura lor, mai degrabă narativă. Omeneste, e de înțeles de ce autorul a revenit la „dragostea lui mai veche“, reluînd firul acestor personaje, cărora le e, într-un fel, recunosător pentru faima pe care i-au adus-o ; dar nu e de înțeles de ce a făcut-o, dacă nu le-a găsit un *echivalent dramaturgic*, un punct de interes conflictual sau un pretext comic în jurul căruia să se închege o piesă. În varianta scenică, Tanța și Costel au aceeași fragilitate foiletonistică, destinul lor trece tot printr-o suită de instantanee, pe care nu le leagă decît peripețiile unei relații matrimoniale care se face și se desface „întîmplător“, după jocul superficial al sentimentelor, dar și al inspirației comice. Intenția de a persifla unele năravuri e evidentă, dar ea nu suplinește intriga, nici situația teatrală. Ni se pare că autorul plătește tribut pe de o parte viziunii eroilor săi, pe de alta, tendinței către un comic factice, bazat pe inadvertențe de limbaj sau handicap fizic.

Posesoarea unei fantezii verificate pe texte cu miză mai mare, Magdalena Klein a căutat și de astă dată să particularizeze vizual „întîmplarea“. I-a reușit oarecum persiflarea personajelor, — sugestia tarabei de bălci, un tren minuscul, figurine, caricaturizarea nunții (realizată prin expresive contraste de către scenograful Victor Crețulescu). Cam atît. Desfășurarea acțiunii are, însă, stridențe, tușe apăsate, hiatusuri, pe care evoluția unor actori talentați — Mitică Iancu, Sanda Maria Ulmeni, Gheorghe V. Gheorghe, Vlad Vasiliu, George Serbina — nu le poate converti în autentic fapt de artă.

Constantin PARASCHIVESCU



Viorel Comănici și Emilia Dobrin-Besoiu

TEATRUL „NOTTARA“

ZIGZAG

de I. D. Șerban

Data premierii : 2 noiembrie 1982.

Regia : OLIMPIA ARGHIR. Scenografia : SICA RUSESCU.

■ CĂLĂTORIE ÎN DOI

Distribuția : EMILIA DOBRIN-BESOIU (Ea) ; VIOREL COMĂNICI (El) ; BOGDAN GHEORHIU (Niky) ; MANUELA CIUCUR (Toky).

■ RADIOGRAFIA

Distribuția : VAL SÂNDULESCU (Cristea) ; ION SIMINIE (Parlene-rul).

Jucat în premieră pe platforma industrială Pipera, spectacolul *Zigzag* cu două piese de I. D. Șerban e preluat în repertoriul Studioului Teatrului „Nottara“, ca mostră de „teatru scurt“ și ca acțiune de promovare a dramaturgiei originale.

Teatrul scurt își are și el rigorile lui, care sînt, în ultimă instanță, cele ale

oricărei scrieri dramatice: coerența, concizia, ritmul lăuntric, stringența înălțurilor dramatice. Cele două piese recente ale lui I. D. Șerban, *Călătorie în doi* și *Radiografia*, nu par a se supune unor asemenea rigori; acțiunea lor poate continua la nesfîrșit, se poate dezvolta într-un serial, deoarece situațiile și dialogurile expuse „ca în viață“ nu configurează un conflict și nu evoluează către un deznodămînt.

Închiși de un tinăr vinzător într-un magazin de aparate de radio (care, tot timpul acțiunii, emit în diverse limbi și pe diverse teme, alcătuiind un fundal sonor de Turn Babel), eroii *Călătoriei în doi* (el — june celibatar cam flusturatic; ea — doctorandă serioasă, recent divorțată) poartă o dispută sentimentală, evocînd marea lor iubire ratată. El vrea să-și stabilizeze iubirea într-o căsnicie, ea — să-și păstreze neștirbită libertatea. Intenția e clară, realizarea artistică, în schimb, în suferință. Încercarea de a discuta în glumă despre chestiuni serioase eșuează, fondul și forma fiind într-o permanentă contradicție. Un singur „mesaj“ se reține: reclama produselor fabricii „Electronica“. Nici regizoarea Olimpia Arghir, subtilă și serioasă creatoare de spectacole, nici cei doi actori, Emilia Dobrin-Besoiu și Viorel Comănici, nu pot salva partitura.

Mai atent călăuzită în registrul comicalui, *Radiografia* — călătoria unul muncitor prin mai multe orașe, pentru a obține să i se facă o radiografie dentară, călătorie încheiată la un restaurant, cu o bătaie care-i mută măselele din loc, lăsîndu-i-o însă neatinsă pe cea dureroasă — vedește capacitatea autorului de a schița situații amuzante, de a contura, din puține și semnificative detalii, personaje diferențiate. Inspirată dintr-un reportaj, de ziar, piesa este o bună șarjă la adresa birocratismului, în ciuda faptului că povestea se lungește cam pînă aproape de marginile răbdării. Aici, regizoare pare să se fi simțit ceva mai în voie, conducînd cu o anume energie relația dintre personaje. În foarte multe ipostaze — doctor, portar, nevastă (!), muncitor, milițian, asistent medical —, Ion Siminie a făcut un adevărat tur de forță, mult meritoriu, sugerînd rapid și cu haz trăsătura definitorie a fiecărui caracter, dînd viață unor siluete. Val Săndulescu a înfățișat cu bună știință profesională, cu nuanțe amărul-veșele, disperarea suferîndului.

Răsfățat al scenei de la „Nottara“, care l-a lansat și i-a reprezentat mai multe piese. I. D. Șerban, cu talentul și sîrguința pe care i le cunoaștem, ar fi putut să adaste mai îndelung spre a cizela noile sale propuneri dramaturgice.

Valeria DUCEA

PIESĂ ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL DE STAT
DIN REȘIȚA

■ BALCONUL

de D. R. Popescu

Data premierel: 15 septembrie 1982.

Regia și scenografia: MIHAI MANOLESCU.

Distribuția: GABRIELA CUC (Volchița); ANDREI PENIUC (Adrian); GEORGE CUSTURĂ (Melpomete); VALENTIN IVANCIUC (Țaporea); CORNEL MANOLESCU (Alexandru); GEORGE DRĂGULESCU (Bășat); GHEORGHE VILCEANU (Cătină); TANȚA LACHE (Stela Ionescu); GRIGORE ALEXANDRESCU (David Ionescu); AURA RÎMNICEANU (Rozalla); FLORIN TIMPU (Toderea); CRISTIAN DRĂGULĂNESCU, MIRCEA STOIAN (Andrei); VASILE BĂLU (Horia); IULIANA DORU (Fana).

O piesă scrisă cumva „à rebours”, cu o structură derutantă, cu timpi care se suprapun și se intercalează, respectind o ordine nu cronologică, ci mai degrabă spațială, aceea a mișcării unui corp în cădere liberă. Identitatea acestui corp rămîne imprecisă pînă la sfîrșit, după cum tot imprecisă va continua să fie și *starea de fapt* a întîmplărilor din *Balconul*; vis sau realitate, adevăr monstruos sau coșmar benign? Uimitor este cum, din juxtapunerea acestor zone de ambiguitate, din acest echivoc voit al construcției, rezultă un text de un realism frapant, aproape dureros, colorat într-un tot altfel de insolit amestec de sarcasm și poezie. Un text — dintre cele mai importante nu numai în plan formal, din dramaturgia lui D. R. Popescu — care rela, în termeni originali, una dintre temele predilecte ale autorului: dizolvarea pînă la anulare a personalității umane, într-o conjunctură cangrenată de compromis, fals moral și demagogism. Din nou, ca și în alte opere ale scriitorului, de această cangrenă nu scapă decît cei ce intră în conflict direct, violent chiar, cu respectiva conjunctură. În *Balconul*, ei sînt Voi-

chița și Adrian, un cuplu nu tocmai „anaculat”, nu tocmai „pozitiv”, în schimb viabil și adevărat tocmai pentru că reprezintă factorul contestatar față de suficiența și ipocrizia din jur. Restul sînt „oameni de plastic”, cum îi numește. la un moment dat, un personaj.

Această sintagmă — „oamenii de plastic” — a fost unul dintre punctele de pornire ale montării de la Reșița. O montare în care regia și scenografia sînt semnate de același Mihai Manolescu, dar în care — paradoxal — cele două compartimente se contrazic. Dacă regia are meritul de a fi oferit spectatorului neavizat o narațiune coerentă, fluidă, evitînd atent eventualele hiatusuri sau confuzii, dacă aceeași regie a știut să găsească o distribuție excelentă și să o îndrume pe linia unui realism robust, scenografia, dimpotrivă, a „cadrat” conflictul într-un decor incredibil (posibil, eventual, pentru o comedie de boulevard, dar în nici un caz potrivit acestei drame de „apartament-tip”). Regizorul-scenograf a configurat „oamenii de plastic”, îmbrăcînd personajele (unele) în pelerine de plastic cu

Gabriela Cuc și Andrei Peniuc



forme vag animaliere (liliac, hipopotam, crocodil etc.), într-un cuvânt, a făcut tot ce a putut pentru a încălca desfășurarea normală a acțiunii cu elemente de o simbolică discutabilă și cu o funcționalitate îndoielnică. În timp ce regizorul M.M. construia cu răbdare spectacolul cuvenit, scenograful M.M. lua la modul propriu fiecare metaforă din text și o materializa într-o enormitate decorativă. (Nu e doar cazul „oamenilor de plastic”. Există și o expoziție de turtă dulce — decorul actului II —, care se transformă într-o hidoasă grădină zoologică de mucava, în proporții aproape naturale; și există și un antrac în care se face un fel de happening — în hol, interpreții vînd turtă dulce, de data aceasta adevărată, contra bani adevărați, oricărui pofticios pofteste. Fondurile, probabil, se varsă la UNICEF!!!)

În ciuda acestui infantilism scenografic, spectacolul nu capotează, grație — cum spuneam — unei foarte bune distribuții. Cuplul Voichița-Adrian este interpretat de Gabriela Cuc și Andrei Peniuc, mai convingători în scenele de violență temperamentală decît în cele lirice. Un plus

de finețe în jocul Gabrielei Cuc, un plus de interiorizare în cel al lui Andrei Peniuc le-ar deschide amîndurora accesul la galeria cuplurilor purtătoare de semnificații din dramaturgia lui D. R. Popescu — și nu numai! În personajul David Ionescu, Grigore Alexandrescu a fost pionul nr. 1 al spectacolului; cald, îngîndurat, desperat atunci cînd era nevoie, tot timpul de un remarcabil firesc. Aura Rîmniceanu (Rozalia) nu a fost doar pitorească, ci a știut și să devină brusc glacială, în momentul „căderii măștilor”, fiind, de fiecare dată, mai ponderată decît partenerul ei, Florin Timpu (Toderea). Ca de obicei, excelent, Cornel Manolescu (Alexandru), trecînd cu dezinvoltură de 'a felonie la duritate, de la risul ploconit la rinjetul sarcastic. George Custură a adăugat personajului său (Melpomete) o neașteptată undă de candoare brutală, iar Valentin Ivanciuc (Țoporea) a avut uncr, deși poate prea benign. Conduși prea mu't spre șarjă (influența costumelor i-a marcat decisiv), George Drăgulescu (Băsat) și Gheorghe Vilceanu (Cătină) nu au mai existat decît ca pete de culoare, mai puțin ca prezențe malefice. Întru totul corecți, în roluri secundare, Tanța Lache (Stela), Vasile Bălu (Horia), Cristian Drăgulănescu (Andrei), Iuliana Doru (Fana).

Dinu KIVU

■ PARACLISERUL

de Marin Sorescu

**Data premierii : 12 iunie 1982.
Regia, scenografia, interpretarea :
GEORGE CUSTURĂ, cu participa-
rea lui VALENTIN IVANCIUC.**



George Custură și Valentin Ivanciuc

Pe cît de seducătoare la lectură, pe cît de tentante — în principiu — ca partituri actricești, pe atît de dificile s-au dovedit încercările de transcriere scenică a formelor dramatice (impropriu numite, mai nou, și „monodrame”) adunate de Marin Sorescu în volumul *Setea muntelui de sare : Iona, Paracliserul, Matca...* Cred că principala dificultate nu constă în vizualizarea lor propriu-zisă (autorul indică, dealtfel, din chiar scrisul său, o primă variantă de mizanscenă), ci în faptul că polisemia, labirintul de sensuri pe care îl implică orice replică soresciană

il obligă pe eventualul regizor la o permanentă operație de clarificare și chiar de opțiune, la un adevărat decodaj subiectiv al parabolei, atât în ansamblu, cât și la nivelul diferitelor ei substructuri.

Este o dificultate pe care nici autorul spectacolului reșitează cu *Paracliserul*, foarte tânărul și talentatul actor George Custură, nu a știut să o surmonteze. Triplul său demers — regizoral, scenografic și actoricesc — era nu numai ambițios, dar și peste măsură de complicat. El a încercat să spună, prin spectacolul său, tot ceea ce exegezele anterioare și propria sa intuiție au descoperit în textul lui Sorescu. Adică — și un calvar al cunoașterii (asimilat, în parte, simbolului Golgotei, frumos sugerat scenografic, însă raportat și la unele izvoare existențialiste — vezi mitul lui Sisif); și o temă deschinsă din „spațiul mioritic” (în care se contopesc *Miorița* și *Meșterul Manole*), a sacrificiului și a predestinării; și ideea construcției, a urmei pe care fiecare om trebuie să o lase în viață, ca justificare a existenței sale, și încă altele, mai puțin evidente, mai greu de depistat.

Toate aceste gânduri, toate aceste structuri ideatice urmărite când apăsător, când fulgurant, nu se deduc dintr-o imagine de spectacol unitară, ci dintr-un „puzzle” de momente scenice mai mult sau mai puțin relevante, în a căror alăturare și consecuție se pare că domnește mai degrabă arbitrarul, decât o logică interioară fermă și consecventă. Mai mult, George Custură se folosește în montarea sa de o sumedenie de semne teatrale cu o simbolistică incertă, ceea ce îngreunează și mai mult perceperea discursului filozofic. Un singur exemplu: la un moment dat, textul este rostit din „off”, imprimat pe bandă, în timp ce interpretul rămâne neutru, parcă indiferent, în mijlocul scenei. De ce tocmai acele pasaje din text sînt înregistrate, care este contrapunctul dintre voce și actor, dintre aceste elemente și text — iată întrebări la care este foarte greu de răspuns (și cred că nici autorul spectacolului nu poate furniza o explicație limpede). Am avut tot timpul impresia că mizanscena, în loc să decodifice textul, l-a încifrat și mai mult, înfățișându-l sub o formă ermetică, lipsită de orice ordine lăuntrică.

Altfel, lui George Custură nu i se pot nega virtuțile actoricești (pe care un regizor versat le-ar fi exploatat mult mai profitabil), după cum regizorului și scenografului din el nu li se poate reproșa lipsa unor momente de reală teatralitate. Dar, ce folos...

Dinu KIVU

■ MITICĂ POPESCU

de Camil Petrescu

Data premierei: 15 decembrie 1982.

Regia: DAN STOICA. Decorul: VIRGIL MOISE. Costumele: ANDREEA HASNAȘ. Muzica: HORIA ȘURIANU. Coregrafia: SANDU FEYER.

Distribuția: AUGUSTIN BRINZAȘ (Mitică Popescu); CRISTIAN IRIMIA (Jean Goldenberg); ADRIANA TRANDAFIR (Georgeta Demetriade); CORNEL MANOLESCU (Paul Valtezeanu); OVIDIU CRISTEA (Inspectorul general, Mitică-tatăl); CRISTINA MOLDOVAN (Sonia); COCA MIHALACHE (Elisabeta); CONSTANȚA TARAULEA (Cleopatra); ECATERINA TOTH-CRISTEA (Ana); GABRIELA CUC (Dama cu monoclu); MARINELA ȚEPUȘ (Angela); CARMEN PENIUC (O invitată); GRIGORE ALEXANDRESCU (Costică); MIRCEA STOIAN (Panalțe); CRISTIAN DRĂGĂLESCU (Caslerul, Mișu Poltronul); ANDREI PENIUC (Bulac); GEORGE CUSTURĂ (Oșterul); GEORGE URLICĂ (Chelnerul); ION ARDELEANU (Un invitat).

Dan Stoica, de profesie regizor cinematografic, practicînd însă și regia de teatru, dramaturg aflat încă la etapa promisiunilor, porcede la realizarea primului său musical — totodată, primul pe scena reșiteană. S-o spunem din capul locului, intenția ni se pare demnă a fi luată în seamă. Și pentru teatru, care vrea, cu temei, să-și diversifice formulele de spectacol, să-și exerseze pe game cit mai largi trupa, să-și atragă, pe cît cit mai variate, publicul; și pentru tînărul Dan Stoica, dotat și ambițios, care semnează doar regia musicalului *Mitică Popescu*, dar este și coautor al scenariului rezultat din prelucrarea, fără prejudecăți și pietate, a piesei lui Camil Petrescu. De fapt, *Mitică Popescu* după Camil Petrescu (așa scrie în programul de sală!) este un musical de Dan Stoica și colaboratorii săi. Colaboratorii săi fiind, să recunoaștem, de calitate Camil Petrescu, apoi Horia Șurianu, Virgil Moise, Sandu Feyer. Pe urmă, vom vedea mai încolo, I. L. Caragiale și Alexandru Sahia. În sfîrșit,



trupa reșițeană, cu evidente calități. Ce a rezultat? Un spectacol apropiat de ceea ce încercăm să definim a fi „musicalul”, un spectacol vorbit, cântat și dansat, care, în linii mari și în destule momente de vîrf, se urmărește cu plăcere, chiar cu interes. Ajută mult decorurile lui Virgil Moise, oferind generos spații de joc, dînd scenei adîncime și o nobilă eleganță, deopotrivă cînd sugerează interiorul băncii, cafenelele vremii, marile bulevarde. Ajută mult și muzica lui Horia Șurianu, cu ecouri din celebre filme muzicale de dată recentă, dar cu o incontestabilă notă personală. Ca și coregrafia experimentatului Sandu Feyer. Ajută cît poate, în acest context, și piesa lui Camil Petrescu, pe trama căreia a fost construit musicalul. Să ne înțelegem: pe trama piesei. nu pe semnificațiile ei. Pentru că semnificațiile au fost lăsate la o parte. Se cunoaște piesa *Mitică Popescu*. Se știe și cum și de ce a scris-o Camil Petrescu. Pentru a nu lungi vorba, să-l cităm: *Mitică Popescu* este „un adevărat lord al loialității, un prinț al bravurii, un cavalier fără prihană... forma voit vulgară pe

care o adoptă cotidian este un simpțu mod de apărare a vieții lui adevărat și intime”... „sub aparențe defavorabile ascunde, spre plăcerea publicului, un om de inimă.” Toate acestea, Camil Petrescu le-a scris în replică la definiția caragialeană a lui Mitică, „bucureșteanul par excellence”, care este, după părerea marelui clasic, „personaj cu totul nesperios, mulțumit dar fără sare, lăudăros fără pereche, chiulanguiu incorigibil, crai de maha'a, farseur de prost gust”.

Ignorînd voit nuanța polemică a piesei lui Camil, Dan Stoica îl face pe Mitică Popescu descendent fără abatere al lumii caragialeene, deformînd dezinvolt, brutal și de neiertat, semnificațiile piesei. Pentru a întări propria-i idee, introduce masiv texte din Caragiale, creează cuplete cam în genul celor cîntate de Ionescu la Union, ale căror versuri se potrivesc ca nuca-n perete cu muzica lui Horia Șurianu. Pentru a sublinia și mai apăsător momentul social-istoric în care se desfășoară acțiunea spectacolului său, Dan Stoica a recurs la texte din Alexandru Sahia, pe care, cum să spun? le-a „musicalizat”. Toate acestea s-au răsfrînt asupra calității interpretării. Actori buni, cu evidente disponibilități pentru musical, s-au arătat complet derutați tocmai în acele scene în care, firesc, ar fi trebuit să se simtă la ei acasă: scenele de proză. Augustin Brînzăș înceta să mai fie Mitică Popescu, Cristian Irimia nu era deloc Jean Goldenberg, Adriana Trandafir era fosta croitoreasă de mahala și nu patroana băncii, Cornel Manolescu alerga fără speranță după Paul Valtezeanu.

În concluzie: musicalul e binevenit, e dorit, e gustat; musical se poate face, interpretii, compozitorii, coregrafii, regizorii noștri par să învețe repede tainele speciei. Dar, de ce nu după librete originale? De ce, chiar preluînd și preluîrînd piese de teatru, spre paguba acestora? De ce, în cazul de față, *Mitică Popescu* nu după, ci *împotriva* lui Camil Petrescu?

Virgil MUNTEANU

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ÎNȚRE PATRU OCHI

de Aleksandr Ghelman

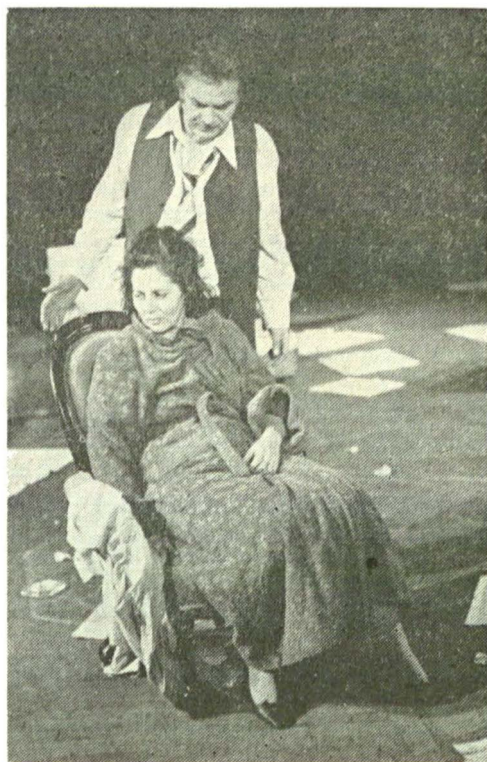
Data premierei : 10 noiembrie 1982.

Regia : ANCA OVANEZ-DOROS-SENCO. Decorul : PAUL BORTNOVSCHI. Costumele : DIANA IOAN. Traducerea : TUDOR STERIADE.

Distribuția : DAMIAN CRIȘMARU (Andrei Golubev) ; ADELA MĂRCULESCU (Natașa Golubeva).

După *Da sau nu ?* și *Noi, subsemnații* — piese jucate mult pe scenele noastre —, Aleksandr Ghelman ne mai oferă un text, prin intermediul scenei Atelier a Teatrului Național. De data aceasta, autorul își restringe cimpul investigației de la mediul social la cel familial, obiectul ei fiind, firește, tot omul tarat moral, ru sufletul bolnav de lipsa oricărui ideal. Când spunem că autorul își restringe cimpul investigației, aceasta nu va să însemne că el își reduce și acuitatea privirii, adîncimea și claritatea ei. Omul este același, funcționarul investit cu responsabilitate socială, pe care dramaturgul îl surprinsese în cadrul unei ședințe de partid, demascîndu-i tocmai lipsa de responsabilitate (*Da sau nu ?*), sau, în circumstanțele unei rizibile tranzacții, relevîndu-i conștiința alienată, oportunismul, turpitudinea (*Noi, subsemnații*). Iată-l acum în familie, într-un moment cînd teusiuunile sufletești — cumul de nemulțumiri și de lășitate ascunse sub măștile conveniențelor, de vanități înăbușite — se descarcă într-o ceartă furibundă cu soția, ceartă declanșată de un accident de muncă în care fiul și-a pierdut brațele.

Nefericită viață de familie a avut Andrei Golubev (acesta e numele eroului), nefericită viață a avut și Natașa, alături de omul pe care l-a iubit și de care s-a înstrăinat încetul cu încetul, pe măsura ce acesta urca, treaptă cu treaptă, în ierarhia unui mare trust de construcții. Nouă, spectatorilor, ni se prezintă nu mo-



Adela Mărculescu și Damian Crișmaru

mentele destrămării, ale sfîșierii acestei vieți ; aceste momente se produseseză în tînuitele cute ale sufletului fiecăruia, cînd se trădaseră unul pe celălalt și fiecare pe sine însuși, din dorința de a izbuti în viața socială. Și cine era mai în măsură să izbutească decît el, ingineul Golubev, aflat în miezul acestei vieți, tocmai prin faptul că, prin pregătire și vocație, își avea locul în sistemul obiectivelor economice majore ? Și cine era să-l îndemne întru ridicarea sa în ierarhia posturilor, decît ea, tăcuta soție, modestă bibliotecară, lipsită, așadar, de perspective ? Legea compensației, lege economică, spune că nu există cîștig fără pierdere ; Golubev a cîștigat, a ajuns, în sfîrșit, directorul trustului, o verigă importantă din lanțul nesfîrșit al relațiilor de producție, dar cu prețul infirmității trupesti a fiului, și cu prețul, mai amar, al propriei infirmități sufletești. Legea compensației funcționează, desigur, și în viața socială și personală, dar oare compensație să fie

această înstrăinare de sine, această despărțire de cel ce fusese la începutul existenței, înainte de a fi intrat în angrenajul social? Această înceată îndepărtare de sine, această alienare exprimă faptul tragic al transformării omului în obiect.

Inginerul Golubev este vinovat de pierderea autenticității, vinovată este și Natașa, de complicitate, dar se pronunță și numele altor vinovați: al lui Gonțarov, directorul trustului, cel care l-a deformat pe Golubev în sensul „necesarei” ipocrizii sociale, și ale altora, aflați în relații mai mult sau mai puțin personale cu Golubevii, vinovat e un întreg cerc vicios al minciunii și al fricii, în care frica de minciună e preîntîmpinată de minciuna izvorîtă din frică. Familia Golubev se destramă, strivită de noul zeu economic modernă.

Nu e de prisos să spunem că această explozie a familiei ne este arătată cu arta celui care urmărește adevărul. Autorul și-a intitulat, nu întîmplător, opera, *Între patru ochi cu lumea întreagă*; și, dacă un individ sau altul, un grup de indivizi sau altul pot să nu fie purtători de adevăr, lumea întreagă este purtătoare. Așadar, lumii întregi se cade să-i fie arătat, rostindu-ne despre el, în apărarea lui, în căutarea lui, cu încredințarea cu care-l rostim între patru ochi. Familia Golubevilor este făuritoare și victimă a lumii prezentului, așadar, drama sa semnifică întrucît exprimă drama acestei lumi. Noile valori? Se vor isca, desigur, din această dramă, al cărei final rămîne deschis. Lumea trebuie să învețe valorile vieții din înfringeri și jertfe, așa cum a mai învățat. Este meritul dramaturgului că ne arată această dramă în deplina ei autenticitate, surprinzînd-o în momentul adevărului.

Spectacolul de la Teatrul Național, semnat de Anca Ovanetz-Doroșenco, e foarte puternic. Puternic în momentele de tensiune, puternic în cele de revărsare, furibund în expresie. Sînt momente de crispă stranie, momente dramatice, momente comice, urmate de alte înspăimîntătoare (poate prea înspăimîntătoare!), care-ți îngheață pe buze surisul și schițat, momente de lascivă lîncezeală, momente de odihnă pentru a începe un nou război al nervilor. Cei doi interpreți par să nu obosească. Damian Crișmaru, în Andrei Golubev, dă această notă „forte” spectacolului, jucînd pînă la epuizare, dar fără să se epuizeze, accentele teribile exploziile nervoase, oboseala greoaie, slăbiciunea sufletească, umilînțele ridicole, vanitatea stupidă și încă multe „stări” ale personajului, căruia actorul îi stăpînește foarte bine psihologia. Îi răspunde Adela

Mărculescu, în Natașa Golubeva, cu mai puțină vigoare, dar îndeajuns de autentică în ce privește trăirile personajului său, mai crispat, izbucnind în scurte și repezi accese de minie, urmărindu-și partenerul cu demonică obstinație, chinându-l cu întrebări, zădărlindu-l cu amintiri, asmuțindu-l asupra lui, asupra ei, asupra tuturor; degustînd parcă, apoi, amarele emoții lăsate de teribilele reacții ale bărbatului; toate acestea se petrec în scena-arenă a sălii Atelier, în care Paul Bortnovski a închipuit cîteva spații de joc marcate de cîteva piese de mobilier obișnuite, spațiu auster și perfect funcțional.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL FOARTE MIC

FLUTURI... FLUTURI...

de Aldo Nicolaj

Data premierei: 26 octombrie 1982.

Regia: CRISTIAN HADJICULEA.

Decorul: ADRIANA LEONSCU.

Costumele: WANDA BOVEANU.

Traducerea: ANGELA IOAN.

Distribuția: OLGA TUDORACHE (Edda); RADU DUDA (Ello); CARMEN TĂNASE (Foca).

Prezență consecventă (în ultimul timp, chiar insistentă) pe scenele noastre, Aldo Nicolaj a fost dramaturgul ales de Teatrul Mic pentru inaugurarea noii stagiuni la sala sa foarte mică. Alegere, în principiu, justificată; autorul are la activ un număr impresionant de monologuri și „acte unice” parcă anume concepute să fie reprezentate în teatre „de buzunar”, a căror ambianță intimă înlesnește comunicarea și, respectiv, receptarea confesiunilor. Căci — așa cum observa renumitul (și regretatul) critic dramatic Ruggero Jacobbi — confesiunea este modalitatea pe care Nicolaj o utilizează cu evidentă predilecție în lucrările sale, fie

ele monodrame sau piese în mai multe personaje (și acte). Aceasta, pentru că interesul comediografului se îndreaptă constant spre studiul de caz, Nicolaj vădind o reală sensibilitate în sesizarea feluritelor aspecte ale psihicului uman, surprins, cel mai adesea, în ipostaze-limită, nu lipsite de o anume tentă patologică ori, măcar, senzațională. Tocmai de aceea, efortul dramaturgic se concentrează în caracterizarea cât mai complexă a personajului principal; profilurile celorlalți eroi rămân la stadiul de eboșă, fapt care îi reduce, deseori, la funcția de simpli replicanți. Schematismul (cu tot cortegiul său de efecte nefaste: senzația de *déjà vu*, spulberarea prea timpurie a suspansului, pe care autorul mizează mult etc.), sesizabil și în structura compozițională a pieselor, face ca lucrările lui Nicolaj — și, printre ele, această *Fluturi... luturi...*, monografie a egoismului absolut și feroce (recenzată în detaliu cu ocazia premierei pe țară de la Naționalul craiovean)* — să fie viabile mai ales în măsura în care oferă unor personalități actorești marcante partituri solistice, pretexte de *one man* (sau *woman*) *show*.

La Teatrul Foarte Mic, această personalitate este, acum, Olga Tudorache, acționează dispunând de o gamă amplă și variată de posibilități interpretative, creatoare de „vieți scenice” memorabile, niciodată asemănătoare, pentru că Olga Tudorache nu „se joacă” niciodată pe sine. Între Aurélie din *Nebuna din Chaillot* și Beatrice din *Efectul razelor gamma...*, ca să apelăm la exemplele cele mai recente, nu există, din punctul de vedere al modului de expresie teatrală, altă înrudire decât cea pe care le-o conferă inteligența actriței. Inteligență activă în raport cu rolul Olga Tudorache este, mi se pare, adepta stilului de joc teoretizat de Brecht, făcând apel, mereu, la luciditate și, chiar, la o doză de comentariu ironic. În cazul de față, însă, aceste calități nu se suprapun ideal datelor personajului lui Nicolaj, care reclama, cred, mai degrabă instrumentarul stanislavskian al identificării. Rolul Eddei, bătrâna și mitomana fostă frumusețe, nu a „servit-o” pe actriță, care recurge la compoziție, o compoziție executată cu ireproșabil profesionalism, dar în care se simte efortul adecvării la tipul propus de text. Este vorba, probabil, de o — parțială, cel puțin — „nepotrivire de caracter” între actor și rol.

Celelalte două personaje ale piesei — morocănoasa și, finalmente, malefica ser-

vitoare, și mai mult sau mai puțin răzvrătitul fiu al Eddei — au fost încredințate unor tineri studenți-actori, elevi ai Olgăi Tudorache, care își dovedește din nou, cu această ocazie, înzestrarea pedagogică. De pe acum certă „promisiune”, Carmen Tănase a luat în stăpânire cu dezinvoltură componentele principale ale rolului, demonstrând o bună cunoaștere a mișcării scenice, a mimicii, a modulării glasului. Mai nesigur, crispat, în prima parte a spectacolului, Radu Duda evoluează apoi convingător, principalul său atu



Olga Tudorache și Carmen Tănase

părind a fi, deocamdată, cel puțin, acuratețea dicțiunii.

În spațiul strîmt rezervat de text (piesă prin excelență „de actori”) invenției regizorale, Cristian Hadjiculea a acționat cu discreție, limitîndu-se la a sugera posibile subtexte și la a organiza expresiv jocul de lumini. De un subtil rafinament plastic, decorurile Adrianei Leonescu și costumele Wandei Boveanu individualizează cu precizie personajele și ambianța desuetă în care ele se mișcă.

Alice GEORGESCU

SPECTACOL LEONID ANDREEV

Data premierii : 12 iunie 1982.
Regia : SERGIU SAVIN. Sceno-
grafia : EPAMINONDA TIOTIU.

■ CALUL ÎN SENAT

Versiunea românească : MIRCEA
CIOBANU.

Distribuția : ION MARTIN (Pri-
mul senator) ; MARCEL POPA (Al
doilea senator) ; NICOLAE BARO-
SAN (Al treilea senator) ; EUGEN
HARIZOMENOV (Marcus) ; LAU-
RIAN JIVAN (Jumătate senator) ;
MARCEL SEGĂRCEANU (Agrippa) ;
NICOLAE TOMA (Titus) ; ION
MÎNEA (Marcellus) ; PETRU DIA-
CONU (Menenius) ; EUGEN ȚU-
GULEA (Primul consul) ; ION
ABRUDAN (Al doilea consul) ;
EMIL SAUCIUC (Caligula) ; TIBE-
RIU COVACI (Priscus)

■ FRUMOASELE SABINE

Versiunea românească : TATIANA
NICOLESCU.

Distribuția : ION MÎNEA (Sci-
pio) ; TIBERIU COVACI (Un ro-
man) ; EMIL SAUCIUC (Paulus) ;
ION ABRUDAN, NICOLAE BARO-
SAN, MARCEL POPA, MARCEL
SEGĂRCEANU (Alți romani) ;
CRISTINA ȘCHIOPU (Cleopatra) ;
MARIANA NEAGU (Prosperina) ;
ANCA MIERE-CHIRILĂ (Veroni-
ca) ; ALLA TĂUTU, SIMONA
CONSTANTINESCU, AURORA LE-
ONTE, MARIANA VASILE (Alte
sabine) ; EUGEN HARIZOMENOV
(Marcus) ; LAURIAN JIVAN (Pro-
fesorul) ; NICOLAE TOMA (Soțul
Proserpinei) ; EUGEN ȚUGULEA,
ION MARTIN (Alți sabini).

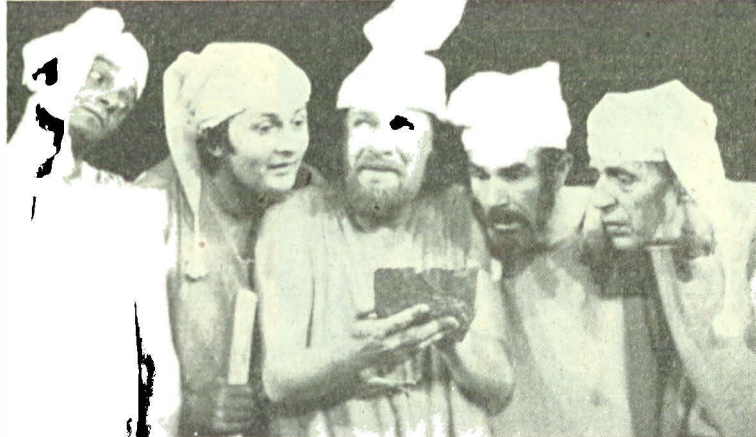
Autor rar jucat la noi, Leonid Andreev exercită o atracție deosebită asupra tea-
trului din Oradea, care în 1977 repre-
zenta drama *Spre stele*, iar la sfârșitul
stagionii 1981—1982, două scurte comedii.
Alegerea acestora din urmă poate părea
ciudată, dacă ne gândim la vasta operă
— în cea mai mare parte gravă, întune-
cată chiar — a dramaturgului care a anti-
cipat tendințe și direcții importante ale
teatrului secolului XX și care a oferit
unor regizori ca Stanislavski și Meyer-
hold prilejul unor încercări semnifica-
tive, la începuturile carierei lor ; dar ea
se legitimează prin calitatea textelor. In-
solite în ansamblul operei, cele două co-
medii poartă totuși amprenta marelui
scriitor, care, și în rarele momente cînd
glumea, o făcea cu seriozitate. Subiectele
din antichitate se dovedesc — și pentru
Andreev, ca și pentru alți înaintași sau
urmași ai săi — fertile ca sursă de inspi-
rație a unor dezbateri cu o mai largă arie
de generalizare și cu rezonanță în con-
temporaneitate.

Calul în Senat — „vodevil într-un act
din istoria Romei” — este în esență un
pamflet politic virulent la adresa servi-
lismului, a conformismului laș în fața
despotismului ajuns la culme, frizînd ab-
surdul. Să nu uităm că piesa a fost scrisă
în 1915, într-o epocă de mari încordări
pentru Rusia țaristă. O întrunire a Se-
natului roman, în care se anunță hotă-
rîrea împăratului Caligula de a-și investi
calul cu funcția de senator, servește drept
argument, istoric și dramatic, pentru con-
figurarea unui tablou pregnant al atitu-
dinilor posibile față de un asemenea act
demențial. Discursul final rostit de Mar-
cellus este o adevărată piesă de bravură
dramaturgică și retorică, expresie a ci-
vismului moral, dus pînă la sacrificiul de
sine.

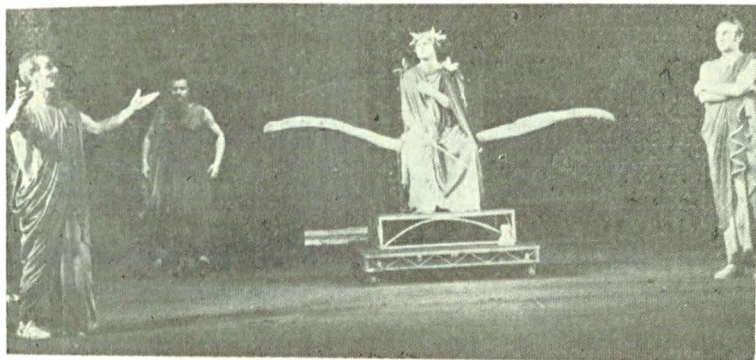
Scrisă în 1911, *Frumoasele sabine* (mai
puțin angajată politic) reia episoade ale
„războiului sexelor”, grefate pe cunoscuta
legendă a răpirii femeilor sabine de către
romanii cuceritori, în tonalitatea mai de-
grabă a unei badinerii pe tema eternului
feminin ; dar depășind uneori această to-
nalitate, de pildă prin imaginea bărbatilor
sabini, a căror dorință de a-și recăpăta
nevestele se înăbușă sub povara tomuri-
lor de legi și articole dovedind ilegalita-
tea răpirii — metaforă originală și plină
de forță a caracterului ucigător al biro-
cratismului, neputincios în fața violențelor
vieții. Și aici (ca și în *Calul în Se-
nat*) avem de-a face mai mult cu atitu-
dini și ipostaze decît cu personaje in-
dividualizate — dealtfel, unele replici nici
nu emană de la un anume personaj —,
ușoarele anacronisme aluzive semnalînd
ironic sensurile neistorice ale piesei.

Spectacolul realizat de Teatrul de Stat
din Oradea (secția română), în regia lui

„Frumoasele
sabine“



„Calul
în Senat“



Sergiu Savin, pune în valoare semnificațiile și substanța comică a celor două piese, într-un desen regizoral limpede, dar pe alocuri cam apăsător. *Calul în Senat* a fost tratat mai simplist, diferențierea atitudinilor de protest sau de supunere, oscilațiile în comportament și motivarea reacțiilor sînt afișate oarecum naiv; discursul lui Marcellus din final, moment relevabil, a fost totuși mai puțin nuanțat decît cere textul. Scenografia (Epaminonda Tiotiu) ne-a apărut mai adecvată la *Calul în Senat* — aluzie la o arenă de circ sau la un maneaj —, și mai puțin la *Frumoasele sabine*. Această a doua parte a spectacolului a avut însă un ritm mai bine condus și a beneficiat de interpretări actricești inteligente, deși fără potențări regizorale deosebit de subtile. Din ansamblul în genere omogen, care a dat unitate acestui „coupé“, s-au impus Cristina Șchipu — fină ironie și spirituală autoparodie (Cleopatra) —, Ion Miinea (Scipio, Marcellus) și Eugen Țugulea (Prințul consul și unul dintre sabini), apoi Eugen Harizomenov, Mariana Neagu, Anca Miere-Chirilă, Nicolae Toma, Emil Sauciu. Un cuplaj de texte inspirat, o demonstrație de prospectare repertorială pentru teatrul scurt.

Margareta BĂRBUȚA

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN TÎRGU MUREȘ**
— Secția maghiară

FEMEIA CARE A VRUT SĂ RUPĂ O FLOARE de Oriana Fallaci

Data premierei : 28 mai 1982.
Regia : KOVÁCS LEVENTE.
Scenografia : KELEMEN TAMÁS
ANNA. Muzica : SÁROSSY ENDRE.
Monolog susținut de ILLYÉS
KINGA, cu participarea lui TATAI
SÁNDOR.

Confesiunea unei femei către copilul care nu s-a născut și nici nu se va naște vreodată constituie substanța monologului dramatic *Femeia care a vrut să*



Illyes Kinga

rupă o floare, după un text scris de celebra publicistă italiană Oriana Fallaci, monolog care prilejuiește excelentei actrițe Illyés Kinga un spectacol remarcabil prin diversitatea și plasticitatea expresiei scenice, prin forța de seducție.

Oriana Fallaci scrie concis și percutant, uneltele sale sint călite la temperatura reportajului de actualitate, gândirea ei este liberă de prejudecăți. Ca atare, eroina ei își asumă dreptul la opțiunile fundamentale — dragoste, căsătorie, maternitate —, adesea împotriva unor prejudecăți persistente. Perspectiva de a deveni mamă fără a fi și soție nu-i creează complexe, deși o consumă în conflicte sau inutile explicații cu familia și cu cei ce-o înconjoară. Dar condiția de femeie independentă, stăpână, sub toate aspectele, pe propriul ei destin, îi este contestată într-un punct nodal al existenței: dreptul la maternitate; aici, mai cu seamă, ancestrale tabu-uri și interdicții se activează. Personajul Orianei Fallaci rezistă tuturor presiunilor, dar — paradoxal — tocmai

împrejurări decurgând din statutul ei social, cu greu câștigat, vor declanșa drama copilul nenăscut încă va pieri în timp ce mama își exercită o istovitoare îndatorire profesională. Egalitatea socială sau politică nu implică și egalitatea biologică; fragila alcătuire feminină are nevoie, în ciuda imenselor sale resurse volitive, de protecție pentru a-și îndeplini fireasca ei menire — iată subtextul partituri.

Spectacolul construit regizoral de Kovács Levente (beneficiind, după mărturisirea publică a interpretei, și de sfaturile Cătălinei Buzoianu), în cadrul scenografic creat de Kelemen Tamás Anna, este un prilej de strălucită etalare a marilor resurse interpretative de care dispune Illyés Kinga. Creînd un tip de femeie modernă — inteligentă, angajată total în viața socială, sensibilă, lucidă, activă, eliberată de complexe și prejudecăți —, interpreta și-a păstrat permanent personajul în datele desăvârșitei feminități: Activismul social, pasiunea profesională nu exclud tandrețea, sensibilitatea, vocația maternității. Pentru a comunica idei, Illyés Kinga apelează la totalitatea mijloacelor scenice: cuvîntul (nuanțat, penetrant), mișcarea, gestul (evitînd cu consecvență raportul tautologic față de cuvînt, întotdeauna complementar acestuia, de multe ori dominîndu-l, ca, de exemplu, în antologica scenă a sugerării vieții intrauterine) etc. O mențiune specială merită felul în care actrița intră în relație cu elementele de scenografie. Pinzele cu care Kelemen Tamás Anna drapează scena ar rămîne obiecte moarte dacă interpreta n-ar ști să le însuflețească, să le determine să „participe” nemijlocit la crearea atmosferei; ca și costumul, rochia aceea lungă, simplă, cu un enorm guler ce se înfășoară în fel și chip, punînd accente neașteptate pe gesturi sau contribuind la definirea stărilor. Illyés Kinga are darul de a asimila textul, intențiile regizorale, semnele scenografiei, muzica, într-o copleșitoare sinteză scenică, făcînd din acest *one woman show* un veritabil regal actoresc.

Dumitru CHIRILA