

CRONICA DRAMATICA

Iată, a și trecut o jumătate de stagiune, pragul sărbătoresc dintre ani îndemnindu-ne la un firesc bilanț (de fapt, semibilanț). Să răsfoim, așadar, catastifele în care inscriem munca de fiecare lună a teatrelor.

Prin ce s-a impus anul teatral 1982—1983 până acum, din 15 septembrie, Anul Nou al teatrelor, până la întâia ianuarie?

● Prin amplificarea relației cu publicul, prin „cuprinderea” programatică a unor noi categorii de spectatori. Am asistat la „călătoria” spectacolului pe platforme industriale, în întreprinderi, în case de cultură, și totodată la atragerea și mai amplă a publicului în Casa Teatrului, prin eforturi și mai susținute în potențarea teatralității și a atractivității actului artistic, prin căutarea și găsirea a noi și adecvate spații de joc, menite să diversifice calitatea întâlnirilor dintre artist și cel care cumpără biletul de teatru și vine la teatru.

● Prin sporul de responsabilitate vădit de majoritatea scenelor din întreaga țară față de repertoriul național, principal instrument de lucru, de educație, de înnoțire a sufletelor. S-au obținut astfel rezultate remarcabile, pe alocuri chiar spectaculoase, în câteva direcții: în valorificarea fondului clasic, în îmbogățirea bibliografiei scenice cu noi opere teatrale bizuite pe pagini vechi (sau mai noi) din ediții restrinse, cărora li s-o asigurat acum o audiență fără precedent. Barbul Văcărescul... și Occisio Gregorii..., la Teatrul „Bulandra”, reconstituire ingenioasă a vechi textelor românești, Măști după Ion Sava, la Pitești, Făt Frumos din lacrimă după Eminescu, la „Tândărică”, Schimbarea la față de G. M. Zamfirescu, la Oradea, reprezintă modele de cercetare inspirată a tezaurului literar original.

● Printr-o atitudine creatoare față de literatura dramatică produsă în ultimii ani, printr-o preluare mai promptă a unor titluri ce și-au confirmat valoarea, prin realizarea unor lecturi scenice noi ale unor scrieri cunoscute. Noile versiuni scenice ale pieselor lui Teodor Mazilu (I.A.T.C.), D. R. Popescu (Reșița), Marin Sorescu (Brașov), Dumitru Solomon, Tudor Popescu au demonstrat vigoarea și bogata substanță a acestor scrieri apte să incite gândirea și fantezia regizorală. Politică de Th. Mănescu pe scena Naționalului craiovean, Diogene, ciinele de D. Solomon la T.E.S. și Fata Morgana de același autor la Galați sînt importante succese ale acestor teatre.

● Prin impunerea unor noi și importante piese originale în circuitul repertorial, scrieri a căror „primă audiență” a fost asigurată în majoritatea cazurilor de montări remarcabile, de înaltă finută artistică și intelectuală: Ca frunza dudului... de D. R. Popescu la Teatrul Mic, Drumuri și răscruci de Paul Everac la Naționalul din Iași, Arma secretă a lui Arhimede de D. Solomon la Teatrul de Comedie și la Teatrul Național din Timișoara, Nu pot să dorm de Ion Brad la Teatrul Foarte Mic, Insomnie de Adrian Dohotaru la Teatrul „Nottara” (deși, în aceste din urmă cazuri, spectacolele puteau sluji mai expresiv opera scrisă).

În sfîrșit, dar nu în cele din urmă, prima parte a stagiunii ne-a adus și câteva premiere cu scrieri din repertoriul universal, și ele prezentate din perspectivă originală: Amadeus de Peter Shaffer la Giulești, Cu ușile închise de Sartre la „Bulandra”, Ploșnița de Maiakovski și Între patru ochi de Al. Ghelman la Teatrul Național. Reușita (uneori parțială) a acestor montări, cărora le-am adăuga Troilus și Cresida la Brașov, Nocturn Stravinski la „Tândărică”, Leonce și Lena, la Baia Mare, este direct legată de numele unui adevărat detașament de regizori, scenografi și interpreți, a cărui putere creatoare și gândire artistică responsabilă s-au vădit din plin...

În acest an, așa cum am anunțat în programul revistei noastre pe 1983, criticii colaboratori permanenți ai revistei vor acorda „spectacolului stagiunii” Trofeul revistei „Teatrul”. După cum se vede, numărul și valoarea candidaturilor sînt

de pe acum impresionante. *Întrecini să stabilească „top”-ul stagionii 1982—1983. criticii nu vor avea o misiune uscată Oare, cărui teatru și pentru care spectacol i se va înmîna, în momentul inaugurării stagionii viitoare, acest trofeu al revistei noastre, al revistei tuturor oamenilor de teatru ?*

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL MIC

CA FRUNZA DUDULUI ...

de Dumitru Radu Popescu

Data premierei : 20 noiembrie 1982.

Regia : CĂTALINA BUZOIANU.
Decoruri și costume : MIHAI MĂDESCU. **Muzica :** MIRCEA FLORIAN.

Distribuția : LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ (Marghioala) ; PAPIL PANDURU (Ionel) ; IOANA PAVELESCU-SION (Romanița) ; DINU MANOLACHE (Marian) ; NICOLAE DINICĂ (Sorianu) ; RODICA NEGREA (Dida) ; VASILE NIȚULESCU (Cristofor) ; DAN CONDURACHE (Aurelian) ; MITICĂ POPESCU (Țiclete) ; PETRE PANAIT, student I.A.T.C. (Gelu) ; GHEORGHE VISU (Mitră) ; DOINA TAMAȘ (Cleopatra) ; MIHAI DINVALE (Lucian) ; CONSTANTIN DINESCU (Frinculescu) ; ADRIANA MOCA studentă I.A.T.C. (Viana) ; OANA PELLEA, studentă I.A.T.C. (Liana).

Obsedat de problematica ethosului, urmărind cu obstinție existențele în derivă, cazurile de disoluție, inițiind anamneze ale procesului de corupere a esenței umane, D. R. Popescu vizează etiologia socială a culpabilităților. Moralist din vocație, el refuză reprezentările simplificatoare, analizând psihismele și stările de conștiință crepusculare, în situații dramatice la confluența realului cu fantasticul, a veridicului cu ipoteticul, asociind pregnanța semnului concret cu sugestiile simbolului, menținând acțiunea-dezbateră într-o „ambiguitate” premeditată, punând

în discuție, printr-o alternare a perspectivelor, ideile, atitudinile, motivațiile. Piesa lui, *Ca frunza dudului...* — girată de Teatrul Mic, devotat cu comprehensiune piesei originale de calitate —, investighează aceeași gravă problematică, într-o bogată arborescență semantică, punând în alertă conștiințele spectatorilor — prin înțelesurile ei detonante — asupra consecințelor nefaste ale trădării valorilor demnității umane.

Practicînd șocul violent, autorul plasează acțiunea în spațiul fetid, cu miasme grele de ptomaină, al unei crescătorii de porci, metaforă sesizantă a ambianței morale a unei colectivități supuse unui ireversibil proces de descompunere ; o colectivitate în răspăr cu mersul istoriei, centrifugată, dintr-o *aurea aetas* a unui ideal revoluționar, ce i-a luminat orizontul în zorile acestei lumi, la periferia societății ; o colectivitate care, pierzîndu-și reperele cardinale, coborînd de la rațional la irațional, substituind sentimentul cu instinctul, acceptînd satisfacțiile biologice și achizițiile materiale ca finalitate, trăiește într-o bolgie concurentă cu terifiantele viziuni dantești. Este o microcolectivitate unde „comercializarea conștiinței” este o modalitate de ascensiune, unde „nimeni nu iubește pe nimeni” ; Romanița, venala cu nume de floare, se mulțumește cu „fericirea” carnală, Țiclete — un Caliban al timpului nostru — consideră oamenii „canibali”, Dida, tatăl ei, Sorianu, și concubina acestuia înfăptuiesc o crimă, cu complicitatea celor din jur. D. R. Popescu creează imaginea grotescă a unei „lumi pe dos”, în care se dezlănțuie egotismele feroce, se aud numai chemările rutului, iar patrupedele grohăitoare, infestate de viruși, se numesc Aristotel sau Caterina de Medicis. Atmosfera piesei este de *spargmos* tragic, personajele violentează rațiunea și bunul-simț nu prin manifestări izolate, ci prin structura lor, inspirînd nu numai repulsie, ci și groază, generînd nu numai dileme, ci și situații tragice.

Cu o asemenea situație se confruntă Marghioala — soția lui Ionel, autorul „istoriei acestei porcării” —, ireductibilă în dragostea ei, ostilă actelor de

* „Teatrul”, nr. 11/1981.



degradare a esenței umane, împotriva căreia se coalescează toată fauna imundă; declarată nebună, datorită rectitudinii de gând și comportament, este închisă într-un ospiciu și, în cele din urmă, ucisă. Distrugerea cu premeditare a unei valori este incontestabil un topos tragic. S-a spus că D. R. Popescu ar reface într-o viziune modernă mitul Medeei, la care se fac în piesă referiri, și s-au stabilit unele echivalențe plecând de la inițialele personajelor (Marghioala ar fi Medeea, Ionel — Iason) și anumite similitudini biografice. Cred că nu este vorba de o preluare în esență a mitului, mai exact spus a personajului mitic euripidian, ci a unei scheme invariante, a unei „intrigi generice” a situației tragice, pentru a explora o ipostază arhetipală a condiției umane, care, pe fiecare segment al dezvoltării istorice, sub incidența determinărilor specifice, se manifestă în forme și circumstanțe distincte. Racordul cu tragedia altă se poate face exclusiv prin condiția ontică a eroinei, care invocă „negura” lăuntrică, neliniștile nelămurite ce întrețin o stare de veghe, acționând ca un instinct de autoconservare. Ea dobândește însă o definită esență tragică, originată de un context istoric, prin conștiința menirii ei, o conștiință legitimată, cum spunea un filozof, ca o „fiică a cetății”, călăuzită de un ideal, fortificată de principii morale, sociale și politice. Ea este „o idealistă, o utopică” — cum o caracterizează un personaj, cu aerul că o injuriază —, așezând familia și țara printre sensurile majore ale existenței („Casa mea era nebunia mea, țara era nebunia mea”). Faptul că ceilalți pierd aceste valori îi provoacă sentimentul vinovăției de a nu fi știut să-și impună con-

vingerile, să-și apere idealul și să trăiască în concordanță cu el: „Și eu sînt vinovată, da, de soarta mea, de soarta noastră, de a lumii, de a țării!... Trebuia să trăiesc altfel, să nu ajung aici”. Conștiința culpabilității își are sorgintea și într-o subalternă greșală tragică — *hamartia* aristotelică, o eroare comisă fără intenționalitate odioasă — în cazul Marghioalei, uciderea primului soț. Precumpăniseră factorii afectivi sau politici? Întrebarea rămîne deschisă, scriitorul menținând și de această dată mobilul într-o stare de incertitudine. Această *hamartia* va fi folosită însă ca argument pentru ca eroarea să fie la rîndul ei exterminată. Marghioala nu reprezintă ipostaza eroică a spiritului tragic. Chiar numele ei este un indicium în acest sens. Umilită, torturată sufletește, ultragiată, ea este un *pharmakos* dezeroizat, dar nu mai puțin tragic.

„Visul” — împrumutat din registrul de procedee al mitosului tragic (Clitemnestra nu apare în visele Erinilor?) — este transformat de autor într-un coșmar al conștiințelor asaltate de refulate remușcări, un cadru de inițiere a unei acțiuni justițiare. Întruchipind spiritul punitiv, în plan metaforic, Marghioala o ucide pe Dida, uzurpatorea patului conjugal, își extermină copiii, principalii complici ai crimei. În această parte, construcția dramatică este însă nesigură, n-are suficientă motivație și stringență. Să mai adăugăm că excesul de simbolistică, prin introducerea Orbului, adaugă unei piese rotunde un plan parazitar, mai puțin resimțit la lectură, dar evident în spectacol. Cu toate aceste oscilații de compoziție dramaturgică, prin valoarea artistică, sensurile grave și imperativele

somații la reflecție, piesa este exponențială în ansamblul operei unui scriitor exponențial pentru dramaturgia contemporană.

Confruntată cu complexitatea unui asemenea text, sarcina Cătălinei Buzoianu de a-i decodifica într-o cheie unitară înțelesurile pe cât de profunde, pe atât de fluente, n-a fost deloc ușoară, și cu atât mai mult se cere subliniat faptul că a realizat în linii mari un spectacol de amplitudine ideatică și de vigoare artistică. Regizorarea a beneficiat de decorul imaginat de Mihai Mădescu din elemente sugerind sălbăticia și putrefacția, având relevanța unui biotop negativ al unei ambianțe spirituale degradate. Oglinda falacioasă, cu suprafață tulbure, deformantă, funcționează ca un mijloc de reflectare în apele miloase ale conștiinței a unor psihisme teratologice. Sugestivă este și soluția plastică a fundalului: un zid cu un fronton de inspirație clasicistă, indicând fie locuința unor parveniți cu gust îndoielnic, fie o sală glacială într-un ospiciu, fie intrarea unei capele. Există însă și elemente superflue, simboluri insuficient decantate, precum șanțul cu apă, la care, din când în când, personajele se duc spre a-și spăla păcatele. În acest decor, ce edifică un spațiu social și moral al încrincenării, regizorarea, cu binecunoscuta ei aptitudine de plasticizare, într-o imagistică percutantă, creează situații-stări, adeseori încărcate cu tensiuni caracteristice *derepiste*. Eclerajul este folosit în câteva rinduri ingenios, cu efecte-șoc, pentru a urmări fluxul afectiv al memoriei sau spre a sublinia violența coliziunilor. Câteva scene — cea din ospiciu sau pregătirea Didei pentru nuntă — au un impact deosebit. Distanțându-se uneori de atmosfera piesei, regizorarea a inclinat să tempereze pe alocuri incisivitatea confruntărilor și să rectifice structurile unor personaje. Tentind o nuanțare și diversificare a caracterelor, o psihologizare în contradicție cu datele lor fundamentale, ea întreține un echivoc străin „ambiguității” textului. De ce era nevoie, oare, de coborîrea mizei prin adoptarea unei formule de „teatru în teatru”? Anumite soluții scenice — ridicări și coborîri pe scripeți, exces de mișcare — nu sînt consonante cu stilul spectacolului.

Într-o distribuție cu multe interpretări remarcabile, Leopoldina Bălănuță este cariatida spectacolului, demonstrînd încă o dată că marele ei talent este condus de o inteligență artistică științietoară. Tensiunea tragică a Marghioalei — un veritabil *ethe* — este comunicată prin trăiri interiorizate, modulate cu finețe. Are patos, dar nu e patetică; este o pasionată lucidă, cu viziuni mantice, emanînd din credința inflexibilă în idealul

său. Psihodegradabilitatea faunei infamate, reflectată într-o viziune prismatică, în care răul are o multitudine de forme de manifestare, găsește în cîțiva actori interpreți excelenți. Cu un umor esențializat și o perspectivă critică asupra personajului, Mitică Popescu portretizează în Țiclele un individ în care dehominizarea a ajuns la treapta de jos. Cele cîteva date caracterologice ale lui Sorianu, revoluționarul eșuat într-un inspector-sef ce-și mercantilează poziția socială, sînt pregnant dezvoltate de Nicolae Dinică, cu o evidentă capacitate de cliivare a sensurilor, conturînd „fiziologia” unui monstru vorace. Dezavantajată de acutramentul aparținînd unei alte zone sociale, obligată de regie să atribuie personajului procese de conștiință alogene, Ioana Pavelescu-Sion dezvăluie totuși în Romanița o femeie mărginită, vulgar carnală, folosindu-și însușirile somatice ca mijloace de acomodare socială. Doina Tamaș a compus cu siguranță masca unei cinice (Cleopatra) care-și instituie prin crimă drepturile asupra bărbatului rîvnit. Păpil Panduru acoperă parțial cerințele unui rol-pivot. El a izbutit să ofere imaginea vitriolată a unui mascul (Ionel) exhibindu-și vitalitatea, dar n-a reușit decît într-o mică măsură să-i exploreze psihologia. Dezvăluind noi resurse ce-o impun atenției ca pe o actriță capabilă să abordeze roluri din ce în ce mai variate, Rodica Negrea a conceput-o pe Dida ca pe un demon calculat, asaltîndu-și victima metodic, cu sînge rece. Este o ipostază posibilă, dar credem, nu aceea a femeii cu simțuri îndrăcite, amoroasă devorată de senzualitate din piesa lui D. R. Popescu. Cehovizînd, în rolul unui oportunist poltron care sacrifică valoarea în favoarea ierarhiei administrative, Dan Condurache își reconfirmă, într-o partitură cu falseturi, generoasele însușiri. Dinu Manolache (Marian), Gheorghe Visu (Mitră), Mihai Dinvale (Lucian), Constantin Dinescu (Frîculescu) acoperă rolurile fără să strălucească. Într-un personaj schițat sumar și incert (Cristofor), Vasile Niulescu n-a avut șansa să-și reconfirme clasa. În Gelu, studentul Petre Panait este, deocamdată, o promisiune. Au mai jucat studentele Adriana Moca și Oana Pellea.

Cu o distribuție și mai inspirată — avem în vedere nu talentul actorilor, pentru că toți sînt foarte buni, ci afinitățile cu rolurile —, spectacolul ar fi cîștigat, fără îndoială. Să recunoaștem că și așa noua premieră, ca opțiune repertorială și reprezentativă, onorează cartea de vizită atât de exigentă a Teatrului Mic și se impune drept cea mai de seamă împlinire a primei părți a stagiunii bucureștene în domeniul dramaturgiei contemporane.

Constantin MACIUCA

NU POT SĂ DORM

de Ion Brad

Data premierei: 17 decembrie 1982.

Regia: CRISTIAN HADJICULEA.

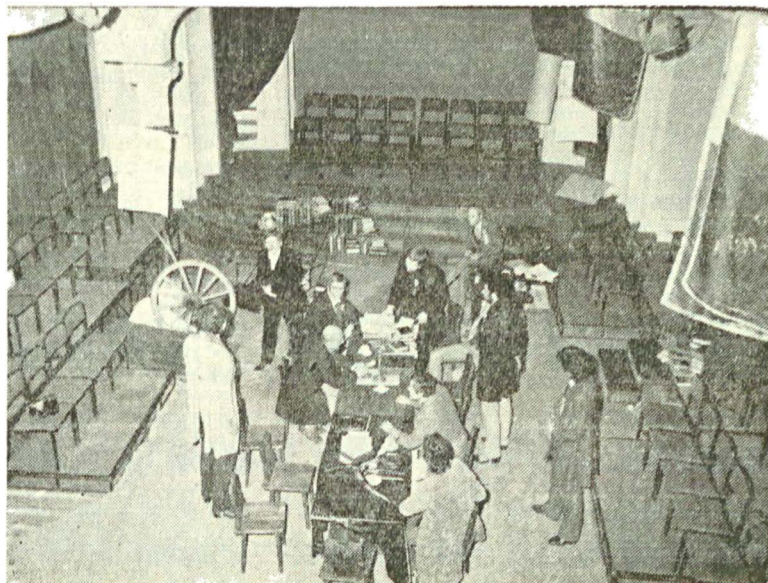
Scenografia: VIRGIL LUSCOV.

Muzica: VIOREL CREȚU.

Distribuția: NICOLAE ILIESCU (Timotei Cipariu); JEANA GOREA (Ana); MARIA PLOAE (Fata muniților); MARIANA CERCEL (Femeia enigmatică); RADU DUDA, student I.A.T.C. (Aron Pumnul); VISTRIAN ROMAN (Avram Iancu); SORIN MEDELENI (Todoruț); MIRCEA RUSU, student I.A.T.C. (Vasile Moldovan); ANDREI CODARCEA (Popa din Petrifalău); RADU-BOGDAN GHELU, student I.A.T.C. (Papiu Ilarian); NICOLAE IFRIM (Tipograful); DINU IANCU-LESCU (Dunca); MARIUS IONESCU (Barișiu); DUMITRU LAZĂR-FULGA, student I.A.T.C. (Bănușiu); GEORGE ALEXANDRU, student I.A.T.C. (Buteanu); GEORGE DORU BANDOL, student I.A.T.C. (Trebonlu Laurian); STAMATE POPESCU (Bătrînul Micaș); JEAN LORIN (Roth); VASILE PUPEZA (Andrei Mureșanu); STELIAN NISTOR, student I.A.T.C. (Credințeru).

Cu o nouă versiune a cărții *Ultimul drum*, cu un nou și remarcabil volum de versuri, *Cartea zodiilor* (ambele apărute la Editura „Eminescu”), și cu premiera pe țară a piesei *Nu pot să dorm* la Teatrul Foarte Mic (piesă apărută în revista „Teatrul” nr. 6/1978), se poate spune că Ion Brad a avut în 1982 un an foarte bun. Și spunem aceasta și pentru că prezența sa în reviste, prin grupaje de versuri, ca și prin traduceri din lirica greacă, a fost mai bine marcată și parcă mai personală decât în alți ani, atrăgându-ne atenția și o anumită schimbare de ton, o decantare a materialității cuvintului în favoarea iluminării și transparenței metaforei, un spor de reflexivitate al eului liric, care, fără să-și piardă mirarea în fața miracolului existenței sale și a lumii, devine tot mai preocupat de sensurile întrepătrunderii și devenirii lor. Cu firese regret deci, îl vom lăsa totuși pe poetul și prozatorul Ion Brad pe mina criticilor literari, nouă revenindu-ne aici sarcina de a ne ocupa de încercările sale dramatice, în măsură să întregască, și ele, profilul unei personalități care-și caută deopotrivă izvoarele și finalitatea.

Felul în care concepe Ion Brad superioara utilitate a teatrului nu poate să nu ne ducă mai întâi cu gândul la cronicarul teatral Mihai Eminescu, care-și dorea „un repertoriu național român, care nu numai să placă, ci să și folosească, ba încă înainte de toate să folosească”. Acestui deziderat, de „școală a moravurilor”, și-a propus fără îndoială să-i răspundă prima piesă a lui Ion Brad, *Audiență la consul*, jucată în urmă cu vreo trei ani, la Teatrul „Nottara”, și tot acestui deziderat îi răspunde acum,



Scenă
din
repetiție

ilustrându-l, cea de-a doua sa piesă jucată, *Nu pot să dorm*. În prima era vorba de mirajul unei lumi a bunăstării crepusculare și de ravagiile pe care le poate produce acest miraj în rindurile unui tineret poate prea credul, autorul dorind „să folosească” prin „morală” fabulei sale, teatrul oferindu-i în acest caz posibilitatea de a preveni comiterea unor greșeli ireparabile. În cea de-a doua e vorba într-un fel tot de tineri, dar de tinerii de la 1840 și de la 1848, de tinerii revoluționari ardeleni care, și ei, pot „să folosească” drept model de patriotism tineretului de azi, dator să-și cunoască înaintașii, dator să le continue opera. Până la deplina ei împlinire, în virtutea neîntreruptei continuități de gând și de simțire românească față de ceea ce ni s-a transmis și avem datoria să ducem mai departe, acel „nu pot să dorm” al cărturarului Timotei Cipariu — personaj principal al piesei — poate fi în egală măsură și un adagiu al autorului însuși. Căci *Nu pot să dorm*, în ciuda aparențelor și chiar intențiilor sale de teatru-document, însăilind nenumărate citate din presa vremii în chiar trama lucrării, rămîne, în structura sa intimă, o piesă autobiografică, oricît de enormă poate părea afirmația noastră celor obișnuiți să ia lucrurile la prima vedere. Trebuie să fii ardelean, și încă de prin părțile Blajului, sau măcar să fi pornit cîndva de pe acolo, ca să înțelegi că istoria nu se păstrează numai în cărțile de istorie, ci e vie, „contemporană”, existînd întregă și adevărată, așa cum a fost, în inimile și cugetele fiecăruia dintre noi. Pentru a exista mai departe, în urmașii noștri, ea trebuie însă cunoscută, și dacă teatrul poate „să folosească” și acestui scop, cu atît mai bine.

Evocînd oameni și fapte care au fost, alegîndu-și deliberat ca personaj principal un „anti-erou”, un curajos dar cumpătat cărturar, cum a fost Timotei Cipariu, piesa reușește să fie un omagiu simbolic adus „veghețorului”, profundului patriotism al celui care, fără să fie „omul cu sabie”, poate fi totuși un „paznic de far” și de dreaptă credință în steaua nației sale, dincolo de toate convulsiile temporare ale învrăjbirii apelor, corabia trebuind să înfrunte pînă la urmă valurile de orice fel.

Ar fi inutil să-i reproșăm autorului că n-a scris o dramă istorică „modernă”, că nu s-a „distanțat” și „detașat” suficient de personajele sale, cită vreme el se simte implicat — și și-a propus la rîndu-i nu să ne „distanțeze”, ci să ne implice! — într-o continuitate a zidirii, care a avut și va avea nevoie nu numai de gesturi spectaculoase, ci și de minți luminate și luminătoare. Ceea ce-i putem reproșa totuși este un prea apăsător ilustrativism al

demonstrației intenționate, o excesivă aglomerare a detaliilor, riscînd să periclitaze fluența ansamblului și chiar să deterneze declarativ patetismul conținut al discursului dramatic.

Renunțînd în bună măsură la tentația pitorescului facil, dar ajungînd, în schimb, în unele momente, la un pitoresc „idilic”, paradoxal și neavenit tocmai într-o astfel de lucrare (vezi scena lui Iancu, „în munți”!), regizorul Cristian Hadjiculea și scenograful Virgil Luscovau semnat un spectacol surprinzător de modest față de posibilitățile lor reale și față de recunoscutele exigențe ale teatrului la care lucrează. Din păcate, l-au atras de astă dată în „joc” și pe reputatul maestru de lumini Titi Constantinescu, repetatele stingeri și aprinderi de lumină ale spectacolului fiind pe cît de arbitrar pe atît de neartistice în „tăietura” lor. Ne-a plăcut însăgerata roată a lui Horea, ca simbol al unei permanențe spirituale, dar, oricît ne-am străduit să ținem cont de condițiile „obiective” ale sălii Teatrului Foarte Mic, n-am putut accepta sugestia artizanală a mobilierului, nici supărătoarea confuzionare continuă a convenției teatrale, datorată nefericitei folosiri a unei unice uși, prin care actorii poate că intră direct în spațiul de joc, dar, de ieșit, ies din sala de spectacol! N-am putut să aplaudăm nici toate „colaborările” cu textul autorului, atunci cînd s-a procedat la „echivalarea” unor particularități lexicale ardelenesti sau la „actualizări” forțate ale textului, cum ar fi „dezbateră cu tineretul”, după care s-ar simți nevoia unui „articol de direcție”! Destul de straniu e și faptul că în textul spectacolului au rămas referiri la ceea ce n-a mai rămas din textul piesei! De, parcă nu prea face de Teatrul Mic, fie el și Foarte Mic!

În rolul lui Timotei Cipariu, evoluția lui Nicolae Iliescu a avut destulă cumpătare și forță, dar n-a avut toluși acea „aură” a gândului care putea da strălucire unui astfel de personaj. Maria Ploae, plăcută și stenică prezență scenică în Fata munților, Mariana Cercel, apărînd cu aplomb și bine jucată dezinvoltură în Femeia enigmatică, Jeana Gorea, încercînd să schițeze un simbol al grijii materne, în bătrîna Ana (fără să lărgească însă „granitele” personajului său) dau reprezentăției vitalitatea de care avea nevoie. Se remarcă prin temperament scenic și pregnanța portretizării Radu Duda, tînăr încă student, în rolul lui Aron Pumnul. Trec prin scenă și se rețin Nicolae Iliriu (Tipograful), Dinu Ianculescu (Dunca), Andrei Codarcea (Popa din Petrifalău), Jean Lorin (Stefan Ludwig Roth) și studenții Stelian Nistor (Credințorul) și Dumitru Lazăr-Fulga (Bărnăușul). Trec prin scenă și nu se re-

țin (în parte din vina lor, în parte din vina textului), destul de mulți alții, foști sau actuali studenți ai I.A.T.C. Se rețin în schimb două nefericite interpretări: Vistrian Roman, decorativ și inexpressiv în Avram Iancu (!), și Vasile Pupeza, căznit și neinspirat distribuit în Andrei Mureșanu.

Chiar și printr-un spectacol modest, dar viabil și cu nu puține momente emoționante, Teatrului (Foarte) Mic îi revine meritul de a fi pus în circulație un text de reală combustie ideatică, important prin semnificațiile sale actuale și, nu în ultimul rând, prin patriotismul ardent care-l animă și de care vom avea întotdeauna nevoie.

Victor PARHON

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

DRUMURI ȘI RĂSCRUCI

de **Paul Everac**

Un plan concret-istoric și altul general-parabolic se interferează în această piesă a lui Paul Everac, al cărei erou este Miron Costin, cărturarul și omul politic moldovean din secolul al XVII-lea, sfetnic al domnitorului Constantin Cantemir. Planul istoric cuprinde ultimii ani ai vieții eroului, ani de mare cumpănă pentru Moldova, rîvnită de turci, de poloni și de austrieci, și încercînd să echilibreze și tendințele contrarii dinlăuntru. Ani de cumpănă și pentru Miron Costin, pus mereu în situația de a alege drumul cel mai bun între mai multe posibile, pelerin în Polonia și dregător în Moldova, sfîrșind, așa cum spune istoria, executat, din ordinul domnului, pentru o vină care nu era a lui. Cel de-al doilea plan folosește istoria ca pretext, pentru o meditație cu privire la destinul intelectualului, la raporturile acestuia cu societatea vremii sale, destin marcat de opoziția dintre vremelnica putere politică și puterea eternă a gândului, capabil a se ridica deasupra conjuncturalului și a cuprinde realitatea într-o perspectivă obiectivă. Este evident că acesta este planul care l-a interesat pe dramaturg, istoria fiind *invocată* ca argument și nu evocată în sine.

Drumurile și răscrucile istoriei țin conștiința eroului în permanentă stare de interogație, alegerea fiind un act de responsabilitate nu numai față de propriul destin, ci și față de soarta țării.

În consecință, Miron Costin este prezentat într-o dublă dilemă, cu virtualități dramatice incontestabile: pe de o parte, în plan moral-psihologic, el trebuie să aleagă între înclinația de a se retrage din cele lumești, spre gînd, spre Cuvînt, spre o activitate intelectuală pură, dezangajată („Mă voi închide... în tîria de zid a gîndului, nepăsător la ademenirile vieții”) și chemările impetuoase ale vieții, care năvălește mereu asupra-i, scoîndu-l din turnul înalt al meditației filozofice și aruncîndu-l în vîltoarea luptei; pe de altă parte, în planul conștiinței politice, el este obligat să aleagă între fidelitatea față de domnitor și aceea față de propriile sale convingeri. Conflictul care îl opune pe Miron Costin lui Constantin Cantemir își are resorturile în această dublă dilemă, și partea cea mai reușită a piesei este aceea în care înfruntarea este directă, acut dramatică. Demarajul este

Data premierei : 18 noiembrie 1982.

Regia : CALIN FLORIAN. Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : CONSTANTIN POPA (Miron Costin) ; VALERIU BURLACU (Duca Vodă) ; FLORIN MIRCEA (Căpitanul Agafiții) ; ION LAZU (Hatmanul Buhuș) ; MARCEL FINCHELESCU (Marele vornic Gavril Costache) ; GEORGE MACOVEI (Paharnicul Racoviță) ; PETRU CIUBOTARU (Căpitanul Timofte) ; VALENTIN IONESCU (Căpitanul Demidecki) ; MIHAELA ARSENESCU (Ignasia) ; ADRIAN TUCA (Pater Ambrosius) ; CARMEN BARBU (Paula Hermina) ; CONSTANTIN AVĂDANEI (Pătrașcu Costin) ; DAN WERNER (Nicolae Costin) ; GHEORGHE MARINCA (Căpitanul Macri) ; VIRGILIU COSTIN (Hatmanul Velicico Costin) ; IOAN CHELARU (Constantin Cantemir Vodă) ; DAN ACIOBĂNIȚEI (Hatmanul Lupu Bogdan) ; VALERIU BOBU (Vistiernicul Iordache Cantacuzino) ; GELU ZAHARIA (Tretie, grămătic) ; DESPINA MARCU (Domnica) ; ADINA POPA (Ileana Costin) ; VALERIU OȚELANU (Ioniță Costin) ; DOINA DELEANU (Maria Costin) ; VIRGIL RAICIU (Gherontie, monah) ; SAUL TAIȘLER (Boier Ilie Țifescu) ; CĂTĂLIN CIORNEI (Beizadea Dimitrie Cantemir).



**Scenă din
spectacol**

Însă lent, prima parte a piesei are un pronunțat caracter expozitiv, dilema eroului se dezvăluie mai puțin în acțiune și mai mult în declarațiile sale. Excesul de amănunte istorice domină planul parabolic, iar limbajul excesiv arhaizant, în ciuda frumuseții sale literare, nu numai că îngreunează receptarea, dar încetează raporturile conflictuale. Există, însă, un dramatism interior, o tensiune ideatică prin care Miron Costin impune ca personaj dramatic, meditațiile lui, bogate în substanță, reverberând în actualitate. Aici s-ar afla și cheia unui spectacol care ar pune în valoare implicațiile contemporane ale dramei. Leit-motivul drumurilor, al drumului de ales, în replicile lui Miron Costin, poate oferi de asemenea o cheie pentru rezolvarea scenică a caracterului epic-poematic al textului.

În spectacolul pus în scenă de Călin Florian, cu parțiale reușite, la Teatrul Național din Iași, motivul drumurilor se evidențiază în scenografia lui Mihai Tofan, bine gândită în ansamblu, dar, în anumite tablouri, impersonală. În spațiul amplu al scenei ieșene, spectacolul se deschide în dimensiuni monumentale; balansul stângilor sugerează mișcarea timpului, iar pergamentul uriaș evocă adresa „către cetitoriu” a cronicii lui Miron Costin, în timp ce vocea interpretului, imprimată pe bandă, rostește celebrele cuvinte ale Cronicarului. Imaginea e frumoasă, intenția e clară, de prezentare a personalității eroului, care va fi apoi mai lesne recunoscut în grupul de boieri însoțitori ai lui Duca-Vodă, în secvențele de început, ale „răscrucilor”. Din deschidere, însă, spectacolul se defi-

nește ca o evocare a unei personalități istorice, și nu ca o invocare. Și așa se va desfășura mai departe, păstrând un caracter expozitiv, cu câteva momente dramatice bine realizate, îndeosebi în întâlnirile dintre Miron Costin și Cantemir, și încheindu-se cu o imagine impresionantă, de expresivitate tragică, în care stângile, coborînd, prind capul lui Miron Costin într-o tulburătoare sugestie a ghilotinei și totodată îl fixează ca într-o efigie nemuritoare. Aș fi dorit ca astfel de imagini să fie mai numeroase.

Călin Florian a lucrat cu seriozitate profesională, cu fidelitate față de datele concret-istorice ale textului. Ar fi fost mai necesară o fidelitate față de semnificațiile mai adânci, față de stratul parabolă al piesei, de implicațiile ei în contemporaneitate. La aceasta ar fi trebuit să contribuie în primul rînd interpretul rolului principal, Constantin Popa, actor dotat, dar obișnuit cu alt fel de roluri. Aici, el a avut o meritorie nobilețe a ținutei și sensibilitate, care a dat luminozitate personajului. I-au lipsit însă înclinația către meditație, forța interioară capabilă să transmită gravitatea situațiilor dilematice și superioritatea intelectuală a eroului asupra acestora. Ușoara precipitare în rostire n-a fost spre avantajul portretului de gînditor, mereu confundat în sine. Scena a fost dominată de Ioan Chelaru, prin puținele, dar substanțiale sale apariții în rolul lui Constantin Cantemir, într-o compoziție bine marcată, vorbind uneori domol și cu tîlc, cu insinuări viclene și acuzații bine chibzuite la adresa lui Miron Costin (la care Constantin Popa răspunde insuficient de nuanțat, fără a surprinde rafinamentul

diplomatic al eroului său și lipsind astfel scena respectivă de elementul dramatic al confruntării), alături impunându-și cu violență punctul de vedere, dind friu liber miniei și orgoliului de deținător al puterii. Mai sînt și alte interpretări notabile, în limitele oferite de text: Despina Marcu (Domnica), Adina Popa (Ileana), Adrian Tuca (Pater Ambrosius), Constantin Avădanei (Pătrașcu), Mihaela Arsenescu (Ignasia) — și enumerarea ar putea continua. Dar piesa nu a oferit posibilitatea conturării unor personaje bine individualizate, și nici spectacolul n-a mers mai departe decît textul. Ilustrația muzicală a lui Lucian Ionescu, funcționînd mai ales între tablouri, a imprimat un tempo domol și egal, fără a impulsiona creșterea tensiunii dramatice. Meritul Teatrului Național din Iași rămîne acela de a fi lansat piesa în premieră absolută, într-un spectacol care-i valorifică parțial, dar cu certă vibrație patriotică, sugestiile.

Margareta BĂRBUȚA

TEATRUL „NOTTARA“

INSOMNIE

de Adrian Dohotaru

Data premierel: 10 decembrie 1982.

Regia: ALEXANDRU DABIJA.
Scenografia: TUDOR GHIMES.

Distribuția: GEORGE CONSTANTIN (Dumitran); ALEXANDRU REPAN (Sabin Pop); DRAGOȘ PĂSLARU (Sabin); EMIL HOSSU (Stuparu); ION PUNEA (Primul secretar); PETRICĂ POPA (Savu); ION SIMINIE (Bedeleanu); VICTOR ȘTRENGARU (Nemeșiu); VIOREL COMĂNICI (Doctorul); ION PORSILĂ (Tatăl); DINU LUCIAN (Eftimie); GEORGE BUZNEA (Decanul); VALERIU PREDĂ (Dascu); LUCIA MUREȘAN (Laura); EMILIA BESOIU (Eugenia); CRISTINA TACOI (Mama).

După *Anchetă asupra unui tînr care nu a făcut nimic*, care a înregistrat un succes de răsunet în cîteva teatre, Adrian

Dohotaru revine în conștiința publicului cu *Insomnie* — titlul este un sinonim, cred, pentru „neadormire“, care poate ar fi fost mai adecvat, drama vorbind, în esență, despre necesitatea ca omul cînstit să-și păstreze treaz spiritul în lupta sa neîncetată pentru a impune adevărul. Această dramă, care s-a bucurat de adeziunea Teatrului „Nottara“, nu este mult diferită, în ce privește viciile de formă și virtuțile de conținut, de prima. Ca și la aceea, construcția e subredă, unele personaje sînt doar schițate, rămîn simple pretexte pentru intrigă, aceasta slăbind pe măsură ce interesul autorului se deplasează către cazul de conștiință al eroului său. Există momente de retrospectie care scad tensiunea conflictuală, cu rostul nu de a explica firea personajului, ci de a întări liniile caracterului său, chiar dacă nu mai era absolut necesar. Retrospectiile ne trimit către ceea ce s-a numit „obsedantul deceniu“, dar nu vom crede că Sabin Pop — acesta e numele personajului —, care acționează în slujba adevărului, asumîndu-și riscul de a-l rosti, va fi fost altfel în tinerețe.

Piesa răspunde dorinței mai tuturor oamenilor de a participa măcar imaginar la lupta pentru dreptul la opinie, în condițiile în care, în jurul eroului forțe malefice încearcă și reușesc să-l anihileze, cel puțin temporar, din punct de vedere social și profesional. Se va vădi, pînă la urmă, că aceste forțe malefice nu sînt situate mai sus sau mai jos, ca statut social, decît eroul nostru. Ele se ascund în mentalitatea tovarășilor săi de muncă. Nepăsarea, interesul personal, lașitatea, slugărnicia, în fine, lichelismul, căci despre această țară este vorba în ultimă instanță, îi leagă atît de trainic încît pot deveni un pericol social, insul cînstit nemaiputînd să-și manifeste cînstea, decît cu riscul de a fi expulzat din mediul în care trăiește, anulat, tocmai în natura sa profund politică. Piesa are meritul de a semnală acest fenomen și încă de a arăta modurile de existență ale confrerilor de lichele, procedeele lor de intimidare, de insinuare. Autorul intuiește și locul social al lichelei: aceasta se strecoară între factorul de decizie și factorul de opinie, amenințînd într-un sens, denigrînd în celălalt și dezinformînd în ambele sensuri. Licheaua poate ajunge în funcția de șef de cabinet, devenind extrem de periculoasă, ca personajul Dumitran, interesant compus, și despre care cred că va rămîne unul de referință, în ciuda faptului că autorul i-a rezervat o incredibilă sinucidere — căci licheaua, inautentică prin definiție, nu poate avea renașcă.

Spectacolul lui Alexandru Dabija nu este lipsit de forță și realizează o atmo-

**Alexandru
Repan,
George
Constantin
și Ion Punea
în „Insomnie”
de
Adrian
Dohotaru**



sferă stranie, de coșmar, dar nu este întru totul „strunit” regizoral. Unele scene au un vag aer sentimental, altele frizează melodramaticul : mă refer la cele dintre erou și soția sa, și în special la scena în care eroul nu-și mai poate suporta singurătatea. Dealtfel, acesta suferă de unele inadvertențe : temperamental, el este un sentimental și un nervos, și, așa fiind, criza sa nu poate fi pusă numai pe seama socialului. Îl interpretează cu convingere și cu dăruire Alexandru Repan, cu dăruire fiindcă actorul simte participarea publicului la destinul eroului său. Îi corespunde, în plan valoric, cu o creație de dozaj și rafinament, George Constantin, în Dumitran, ins perfid oficiind în funcția sa de șef de cabinet, cu gesturi măsurate, controlate, meticuloase organizate, prelungite cu importanță pentru a impune respectul și teama. Vocea îi scade uneori pînă la șoaptă, încărcată de tensiunea unei amenințări din partea unei puteri oculte, căreia el îi slujește și pentru care se face mijlocitor.

Din distribuție (numeroasă) mi s-au părut mai interesați Ion Punea (Primul secretar) — distanță, răceală, conștiință a puterii, dar și capacitate de a înțelege, pînă la urmă, a cui e drepătatea ; Ion Siminie (Bedeleanu) — perfidie sub mască afabilă ; Emilia Besoiu (Eugenia) — apariție caldă, liniștitoare, în acea atmosferă de coșmar ; Dragoș Păslaru (Sabin) — grimasă a suferinței unui tinăr prea nervos și prea nefericit. Ceilalți actori sînt corecți în roluri, dar fără momente de strălucire.

Constantin RADU-MARIA

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA**

ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE

de Dumitru Solomon

Data premierei : 4 noiembrie 1982.

Regia : IOAN IEREMIA. Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Distribuția : DANIEL PETRESCU (Arhimede) ; EUGENIA CRETOIU (Teodonia) ; GHEORGHE STANA (Ctesibios) ; ALINA SECUIANU (Eunoa) ; ION HAIDUC (Clisis) ; OVIDIU GRIGORESCU (Xenios) ; MIHAELA MURGU (Meropa) ; MIRON ȘUVĂGĂU (Hieron) ; DAMIAN OANCEA (Zophyrion) ; MIRCEA BELU (Marcellus) ; ȘTEFAN SASU, ALEXANDRU TERNOVICI (Telcs) ; TRAIAN BUZOIANU (Hecates) ; VICTOR CIMBRU, CRISTIAN CORNEA, ALEXANDRU TERNOVICI, CAMIL GEORGESCU, ION OLARU, GEORGE LUNGOCI, ȘTEFAN MARIU (Centurioni) ; VASILE COSTA, DUMITRU CRIȘAN (Soldații lui Hieron).

Parabolă în conținut, comedie în formă, piesa lui Dumitru Solomon *Arma secretă a lui Arhimede* se situează între piesele filosofice cu subiect antic și farsele sale cu scriitură liberă, prin care imaginarul invadează și modifică realul pentru relevarea unor finalități etice. Mai puțin riguroasă în construcție, piesa degajă un sentiment ludic pronunțat; gluma și seriosul, replica de spirit, ușor și câteodată chiar ușuratic, se întretaie sau se însoțeste, după caz, cu replica gravă, profund cugetătoare. Aceasta se datorează faptu-

absolut, nu ca individ, ci ca gen uman. O descoperire sau o invenție a unui reprezentant mai înaintat al speciei poate veni prea devreme, într-o omenire nepregătită istoricește pentru a o primi. Progresul tehnic fără adecvarea conștiinței morale a omului este un pericol pentru om și poate duce la distrugerea lui, iată o a doua temă gravă pe care o conține piesa. Dar acest pericol nu stă în obiectul descoperit, inventat, realizat, ci în scopurile în care poate fi utilizat — chinezii au descoperit praful de pușcă,



Finalul părții întâi : visul Meropel

lui că autorul glumește ironic pe teme grave, dar ironia nu este dusă până la capăt, lăsând temelor locuri de rezonanță în sufletul său. Autorul își numește piesa „științifico-fantastică”. Credem că e vorba mai degrabă de un joc al ficțiunii, al enunțării posibilului „ca și cum ar fi”. Arhimede este una dintre expresiile creativității umane, istoricește și supraistoricește; or, din acest punct de vedere, în sens ficționalist, firește, i se poate atribui și realizarea unei „ideale” a cunoașterii omenesci, mașina de citit gândurile. Deosebirea dintre magie și știință constă în deosebirea dintre a vrea și a putea. Dar oare tot ce vrea omul trebuie să și poată? — iată o întrebare gravă pe care o pune piesa.

În absolut, el va putea, desigur, totul; e o credință care constituie fundamentul dezvoltării oricărei științe, dar omul trebuie să atingă sau să se situeze în acest

dar l-au folosit pentru artificii la serbările publice.

Arhimede a descoperit legile refracției luminii, utilizându-le, așa cum este atestat istoric, pentru anihilarea unui atac al flotei romane; el ar fi putut nascoci chiar mașina de citit gândurile, dacă în lanțul fenomenelor am acorda întâmplării un credit mai mare decît necesității. Dar, nepregătită moral, lumea n-ar folosi-o așa cum ar dori filosoful făuritor de unelte, adică în sensul unei supreme comuniuni umane despuiate de conveniențe, în lumina adevărului absolut, ci pentru stăpînirea ultimului loc de retragere a ființei noastre subiective, în intimitatea gândului, a opiniilor, convingerilor fiecăruia. Mașina de citit gândurile va fi dorită, deopotrivă, de tiranul Hieron și de șeful Siguranței statului, Zephyrion, cit și de generalul roman Marcellus, care vîd în ea un instrument

de consolidare a puterii lor asupra suptușilor, dar va fi respinsă de oamenii cinstiți, ca sclavul Clisis sau sclava Meropa, în ce îi privește, ca un atentat la pudoare. Pudicitatea ființei umane se vădește mai puternică decât dorința de a cunoaște gândurile semenului, și această teză o ilustrează cuplurile de îndrăgostiți Eunoa-Ctesibios și Meropa-Clisis. Personal, cred că această intuiție a omului ca fiind esențial pudic este cel mai profund și mai nobil conținut al piesei.

Spectacolul lui Ioan Ieremia, și, cred, deopotrivă, al Emiliei Jivanov, s-o spunem de la început, are principala calitate de a augmenta sensurile piesei. E o citire regizorală pe cât de complexă pe atât de liberă de idei preconceptuate, fie ele speculativ-modificatoare, fie de conformare la text. Aici, se pare că regizorul a avut o atitudine într-adevăr creatoare, de întregire, de împlinire a unor idei dramaturgice unori enunțate, iar când acestea au fost duse pînă la capăt, regizorul încă le-a comentat. În fond, actul său de creație, paralel cu textul adică, e deopotrivă o exegeză a acestuia și încă ceva independent, un lucru în sine cu o viață și frumusețe proprie. Toate elementele spectacolului participă din plin la unitatea impresiei. O lumină moale, subtil distribuită, învaluiе, formele : siluetele drapate ale actorilor, o ruină grecească, atelierul lui Arhimede, totul de un bun gust al simplității clasice. Un decor care, deopotrivă, arată și sugerează. Persistă astfel impresia că dincolo de atelier se întinde plaja și mai departe marea, cu atât mai puternic cu cât, în momentele apariției flotei romane, se clatină acolo, în fundal, într-o lumină crepusculară, parcă prevestitoare de furtună, acvilele imperiale.

În acest decor și în această lumină se desfășoară, scenă cu scenă, spectacolul, cu un deosebit simț al ritmului, cu o nuanțată plastică a mișcării. Sint scene, bunăoară, static concepute de autor, ca aceea dintre Arhimede și Hieron. Actorii se mișcă încet, într-o înaintare și retragere alternativă, pe o diagonală imagină, către avanscenă. Imaginea, altfel săracă, se îmbogățește discret prin mișcare. Alte scene bufe — ca în commedia dell'arte — sugerează, în sprinteneala și frenezia lor, liniile unei ornamentici suple. Aceste modalități de compoziție plastică nu sint concepute în sine, ci răspund, și corespund stralului psihologic și simbolic al piesei, ele făcând expresivă o viață mai adîncă a spectacolului. O astfel de scenă, vizînd dimensiunea trăirii simbolice, este aceea de la sfîrșitul primei părți a spectacolului, pe care o vom intitula „visul Meropei“. E visul comuniunii

cu lumea prin actul dragostei. Ceremonial straniu și absurd la nivelul citirii strict operatorii, revelatoriu în citirea — mai bine zis, retrăirea — simbolurilor sale. În cada de baie a lui Arhimede, Meropa primește pe sclavul Clisis în chip de fluture sau de zburător încoronat : aproape toate personajele piesei se apropie cu gesturi de predare sau de binecuvîntare, de sus atîrnă scoica de citit gândurile, aici simbol al iubirii carnale.

În fine, în ce privește jocul actorilor, impresionează forța acestora de individualizare a rolurilor, rod al unei elaborări personale minuțioase, dar și al unei clarificări atente a relațiilor dintre simbolurile dramatice. Lui Arhimede — văzut deopotrivă ca filosof și ca făuritor de unelte — autorul i-a construit un chip moral plin de prospețime, dacă se poate spune astfel. Personajul e un hitru, lăsînd impresia că se joacă descoperînd legile lumii fizice, e înzestrat și cu o oarecare doză de naivitate, urmare a purității sale morale, dar nu e credul : e distrat în relațiile cotidiene cu semenii și în ce îl privește, dar plin de comprehensiune pentru mișcările lor sufletești, mai subtile sau mai ascunse. Daniel Petrescu a citit și ne-a redat cu deplină expresivitate aceste date ale caracterului, accentuîndu-i încă latura ludică printr-o discretă, practică a disimulării — acel plăcut joc de a te face că nu știi, cunoscînd însă. De fapt, sub imperiul disimulării se desfășoară și jocul Eugeniei Crețoiu în Teodonia — soția lui Arhimede, care vădește, de sub aparente „ieșiri“ furioase de Xantipă, un suflet blind. În sclavul Clisis, Ion Haiduc risipește multă energie, actorul este un exuberant și posedă darul de a rosti cu spirit chiar și replici banale. Personajul său amintește de tipul slujitorului deștept din comedii clasice. În contrast, un fel de August-prostul este sclavul Xenios. Ovidiu Georgescu i-a acordat o ținută șleampătă și o bilbiială datorată incetinelii gîndirii. Interesantă mi s-a părut creația Mihaelei Murgu în Meropa, un amestec de bun-simț și de moravuri fruste și libere. Alina Secuianu, proaspăt venită în trupa timișoreană, joacă se pare primul său rol aici, Eunoa, fiica lui Arhimede. Am remarcat calitatea umorului cu care își concepe personajul — adolescentă încercată de primii fiori ai dragostei și neștiind încă să practice jocul cochet al ațîțării partenerului. Acesta, Ctesibios, în interpretarea lui Gheorghe Stana, are chinuri și incertitudini exprimate într-o largă retorică a gesturilor. Personajele negative, sumar creionate de autor : Hieron — tiranul cetății, Zophyrion — șeful

Siguranței, Hecates și Teles — doi spioni, și Marcellus — comandantul roman sint puternic concretizate de actori. Miron Șuvăgău e un tiran molatic, al cărui cinism e înmuiat de o suverană plictiseală, de altfel se lasă condus în hotărâri de șeful Siguranței, care, în interpretarea lui Damian Oancea, vădește cruzime și o pătimașă dorință de putere. În Hecates, Traian Buzoianu apasă pe prostia și megalomania existente la personaj și, împreună cu Ștefan Sasu — Teles, spionul roman, realizează o scenă de un comic savuros: scena percheziției, în care, în frenezia căutării scoicii de citit gândurile, micul atelier este, literalmente, dărâmat. În fine, în Marcellus, Mircea Belu subliniază la rându-i măreția și cinismul militarului victorios.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE (secția maghiară)

SERATA

de Deák Tamás

Data premierelor: 20 septembrie 1982.

Regia: KOVÁCS FERENC. Decoriurile: PAULOVICS LÁSZLO. Costumele: SZATMÁRI ÁGNES.

Distribuția: ÁCS ALAJOS (Prințul); TARNÓI EMILIA (Petunia); DÁLNOKY ZSÓKA (Dalia); ELEKES EMMA (Menta); BOKOR ILDIKÓ (Orhidea); SOÓS ANGELA (Gladiola); BARTIS ILDIKÓ (Freia); KOVÁCS ÉVA (Magnolia); TÓTH-PÁLL MIKLÓS (Cagliostro); VÁNDOR ANDRÁS (Encian); BENCZEDI SÁNDOR (Lordul); KOCSIS ANTAL (Mareșalul); BESSYENYI ISTVÁN (Abatele); NÁDAI ISTVÁN (Socrate); MIKLÓS TAMARA (Cleopatra); SZELYES FERENC (Petrarca); CZINTÓS JÓZSEF (Swift); FÜLÖP ZOLTÁN (Freud); KISFALUSSY BALINT (Tennessee Williams); RÁCZ MARI (Cântăreața de muzică pop).

stagiune este un succes. S-a mizat în primul rând pe valoarea textului dramatic, un eseu dens, circumscris preceptului socratic „Cunoaște-te pe tine însuși”. Un prinț cu înclinații de filosof, ajuns la vîrsta bilanțurilor, decide să se auto-cunoască prin intermediul amorurilor sale — iubirea fiind o formă a cunoașterii, dar mai ales a autocunoașterii —, scop în care își invită partenerii la o serată. Deși revelatoare, destăinuirile invitatelor nu au darul să-l satisfacă pe cugetătorul prinț, copleșit în continuare de propriile-i gânduri și căutări.

Textul are adevărate străluciri de limbă literară, dar reprezentarea lui scenică este dificilă, autorul avînd orgoliul de a-și exprima gândurile în versuri. Să mai adăugăm că piesa lui Deák Tamás propune partituri generoase, regizorul declarîndu-se tentat de experiența unei montări care oferă teatrului privilegiul de a reuni în distribuție nouă personaje feminine, șapte dintre acestea de o importanță deosebită în economia spectacolului.

Kovács Ferenc și-a materializat gîndirea artistică printr-o viziune scenică minuțios elaborată, într-un spectacol limpede, curat de la un capăt la altul, cu un ritm corespunzător, antrenant în ciuda lentorilor, impuse pe alocuri de tiradele în versuri. Punem tot pe seama regiei știința alcătuirii distribuției. Inspirată și omogenă, ea strălucește mai cu seamă prin interpretarea lui Ács Alajos, care reconfirmă, în rolul prințului, marele său talent, ajuns în faza deplinei maturități. Tóth-Páll Miklós se dovedește un actor subtil, utilizînd o diversitate de procedee în realizarea fausticului Cagliostro. Vándor András este un Encian corect, iar Dálnoky Zsóka redă nuanțat frămîntările curajoasei adolescente Dalia. Tarnói Emilia, Elekes Emma, Bokor Ildikó, Soós Angela, Bartis Ildikó și Kovács Éva realizează convingător tulburătoarele lor „arii” dramatice. O notă bună, regiei tehnice, pentru „efectele speciale”, interesante și originale.

Spectacolul cu care secția maghiară a teatrului sătmărean a deschis actuala

Voicu D. RUSU

TĂCEREA LAVINIEI

de Nicolae Lupu

Data premierei : 3 noiembrie 1982.

Regia : BALOGH ANDRÁS. Decoriurile : DÉAK BARNA. Costumele : DÉAK MARIA. Traducerea : BALOGH ANDRÁS.

Distribuția : SZABÓ MÁRIA (Lavinia, alias Mona) ; ISTVÁN MÁRTA (Ileana) ; NEMES LEVENTE (Sile Nescu, alias Răvășilă) ; KRIZSOVÁNSZKY SZIDÓNIA (Lina Nescu, alias Aristeia) ; BÁLINT PÉTER (Ghici Bozga) ; CSERGÖFFY LÁSZLÓ (Ene, alias Victor) ; VERESS LÁSZLÓ (Flueraș) ; SZABÓ LAJOS (Albu) ; DARVAS LÁSZLÓ (Rău).

Sintem tentați, adesea, să catalogăm, să etichetăm fiecare autor, fiecare piesă, fiecare spectacol, dar — iată — de astă dată ni se întinde o abilă capcană : avem de-a face cu *două* acțiuni distincte. Nu este vorba de procedeul, adesea abordat, de „teatru în teatru“, ci de două cimpuri de desfășurare a acțiunii, ce sugerează alți scena cît și viața, acțiuni care se împletesc, se întrepătrund, se suprapun. Urmărind, cu legitimă curiozitate, destinul unei misterioase Lavinia,

firul se taie brusc, pentru ca, în clipa următoare, să ajungem în cabina actorilor, unde interpreții nu se destind doar, ci ne invită să asistăm la un al doilea conflict, la fel de palpitant, la fel de misterios și plin de surprize, care are ca obiect viața lor personală.

Așadar, Lavinia, imobilizată într-un cărucior de invalid, ruptă de realitate, fără putința de a se exprima, trezește interesul nu numai al spectatorilor, ci și al familiei sale, al cunoștințelor, al autorităților. A fost o încercare de sinucidere ? A fost o tentativă de crimă ? Tatăl, autoritar, sever, dorește să afle „adevărul cu orice preț“, dar cu discreția cuvenită, pentru a nu compromite reputația familiei. Inspectorul Flueraș vrea să afle acest adevăr, fie ca să clasaze, fie ca să dea curs unui dosar penal. Ghici Bozga, psiholog și logoped, își aplică metodele personale cu ambiția omului de știință, iar doctorul Ene — alias Victor — nu doar pe cele terapeutice, ci și pe cele sentimentale, fiind, de fapt, o mai veche și apropiată cunoștință a Laviniei. Dar singura care reușește să stabilească un contact cu suferinda este Lina, modesta, resemnata, supusa, dar sensibilă mamă a fetei.

Cel de-al doilea conflict are ca obiect un șantaj sentimental, aducînd în prim-plan pe omul lipsit de scrupule care se dă drept mașinist de teatru, fiind, în realitate, medic, șeful unei bande ce se ocupă cu intreruperea ilegală de sarcini, iubit — și, pînă la urmă, disprețuit — de actrița Aristeia Tănăsache (interpreta: Linei), una dintre numeroasele sale victime. Apare — și aici — un reprezentant al autorităților, inspectorul Albu, care urmărește, de mai multă vreme, această bandă.



Bálint Péter, Veress László, Nemes Levente, Csergöffy László

Deși cele două acțiuni se aseamănă (Lavinia încearcă să-și curme zilele pentru că așteaptă un copil, iar Aristeia este invitată, ritos, să suporte chiar în cabină operația prin care va renunța să fie mamă), deznodământul lor este diferit și, oarecum, neașteptat. Înclinat spre dezbateră etică, autorul nu pune punct după ultima replică, lăsând spectatorilor posibilitatea deliberării.

Regizorul Balogh András avea posibilitatea să realizeze un spectacol de factură polițistă, cu toate elementele genului, materialul dramatic fiind suficient pentru a crea tensiune, suspans, un ritm palpitant, atmosferă sumbră. A preferat sobrietatea, urmărind motivații psihologice, o explicită expunere a faptelor, mai puțin spectaculoasă, o înfruntare realistă, punctată, pe alocuri, cu reținut umor. L-a ajutat, în această privință, decorul funcțional oferit de Deák Barna, compartimentând spațiul de joc,

ce cuprinde și cabina actorilor, și pupitrul regizorului tehnic, și „scena” acțiunii principale, fără elementul de surpriză pe care îl putea oferi trecerea la acțiunea secundară.

Această rezolvare a pus interpretelor probleme deosebit de dificile, cerindu-le să creeze caractere, să dea viață unor personaje-problemă, realizate ferm în alb și negru, fără nuanțe. Mai aproape de intențiile regizorului au fost Krizsovanszky Szidónia (Lina), Nemes Levente (Sile) și Bálint Péter (Bozga), dar și István Márta (Ileana). Szabó Mária (Lavinia) este o apariție plăcută, rostind replica (atât câtă este) nuanțat. Czergöffy László, E. Szabó Lajos și Darvas László își aduc o contribuție onestă, profesională, la acest spectacol cu o piesă românească de debut, a cărei premieră are loc la Sfântu Gheorghe, în limba maghiară.

Mihai CRIȘAN

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL EVREIESC DE STAT

DIOGENE CÎINELE

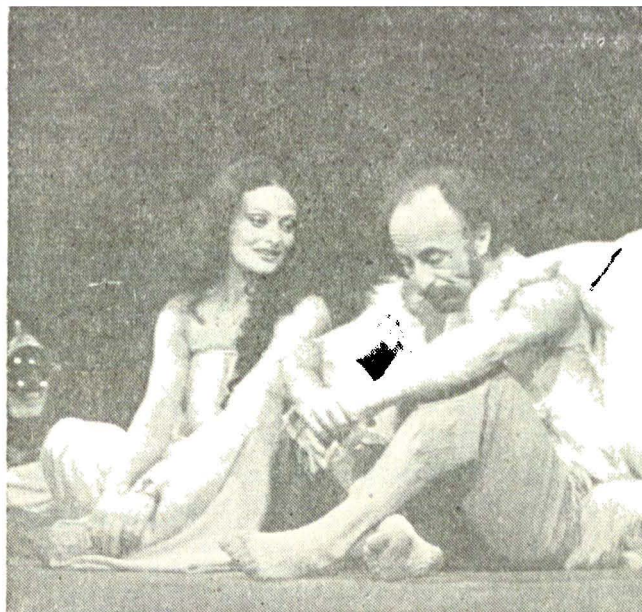
de Dumitru Solomon

Iată, după sir Bulwer Litton, după Pierre Louys, Anatole France, J. Giraudoux, Robert Graves sau Marguerite Yourcenar, cea dintâi femeie așezată într-un fotoliu al venerabilei instituții întemeiate de Richelieu, iată, dar, încă un „modern” mîngiat de aripa fascinației lumii greco-latine, care și acum „lucește vederii noastre”, precum luci cîndva lui Corneille și Racine. Departee de a fi un debutant într-ale dramaturgiei, autor cu numeroase piese scrise și jucate cu menționabil succes, Dumitru Solomon se vâdește, în ultima vreme, mereu mai ispitit de evocarea unor realități de mult pierdute „în depărtări albastre”: trilogia ateniană *Socrate-Platon-Diogene cîinele* și mai recenta *Arma secretă a lui Arhimede*, de curînd jucată la Teatrul de Comedie din București, sînt rodul acestor preocupări. Spre deosebire de ilustrii săi înaintași, D. Solomon nu folosește pre-textul antichității pentru crearea unor tulburătoare conflicte romantice în esență (chiar dacă unii dintre autorii lor se cercetează azi la „secția clasici”), nici pentru reconstituirea minuțios-amabil-erudită („o petrecere de anticar”, cum ar fi spus Odobescu) a unui etos pierdut, ci, fidel vocației lui inițiale, se străduie

Data premierii : 2 decembrie 1982.

Regia : GEORGE TEODORESCU.
Scenografia : MARIE-JEANNE LEC-
CA. Coregrafia : SERGIU ANGHEL.
Traducerea în limba idiş : HAIM
GOLDENSTEIN.

Distribuția : MIHAI CIBU (Xen-
nades, Slujbașul I); DAN MIHAI
SCHLANGER (Pasifon); RUDY
ROSENFELD (Aristodem, Platon,
Alexandru cel Mare); NORBERT
HAUSER (Chitaristul, Paznicul, Ta-
tăl); BEBE BERCOVICI (Diogene);
ELI CONSTANTIN MĂGULEANU
(Aristip, Slujbașul II); LUCIA
COSMEANU-MAIER (Femela);
NICOLAE MACOVEI (Bătrînul,
Metrocle); TRICY ABRAMOVICI
(Hipparhia); EUGEN APOSTOL
(Crates); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA
(Metrocle); NUȘA STOLERU-PON-
GRATZ (Sclava); TRICY ABR-
AMOVICI, LUCIA COSMEANU-MA-
IER, NUȘA STOLERU-PONGRATZ,
IRINA DALL, IOANA CRĂCIUN
(Bacantele); MIHAI CIBU, ELI
CONSTANTIN MĂGULEANU, SO-
RIN BANCU (Judecătorii); NUȘA
STOLERU-PONGRATZ, IOANA
CRĂCIUN, NICOLAE MACOVEI,
GRIGORE CIUBOTARU, PAUL
BALEA, GEORGE LICURICI,
C. MIU, ALEXANDRU GRĂMESCU
(Tinerii). Lectura textului în limba
română : ION GRAPINI.



**Tricy
Abramovici
și
Bebe
Bercovici**

să deslușească, cu mai puțin lirism, e drept, decât autorul *Războiului Troiei...*, dar cu mai multă aplicație ideatică, tilcurile contemporane ale înfruntărilor acelor vremi: în trilogia citată, ideea stăpânitoare ni se pare a fi conflictul dintre Putere — evident, puterea statală a unei orînduiri sclavagiste — pe de o parte, și Adevăr, pe de altă parte, susținut cu varii arme, tactici și ideologii de varii săi campioni. Partitura lor dramatică se încheie într-o ataraxie care e însă numai aparentă, căci sentimentul adevărat al filosofilor lui D. Solomon e mai aproape de acela de desperare (Socrate), de înfrîngere (Platon), de regret (Diogene), autorul pîrînd să ne dezvăluie astfel și un fel de istorie arcană a vieții și devenirii fiecăruia dintre dînșii. Ieșirea din scenă lasă în urma lor un parfum de „o viață pentru o idee”, subtil amestecat cu acela al unei căințe tîrzii, căința că, intranșigenți și refuzînd orice concesi, s-au ocupat numai de pădure, pierzînd, astfel, din vedere copacul.

„Diogene ciinele” este cel mai cunoscut dintre filosofilor cinici, aceia care susțineau că adevăratele bunuri nu sînt sănătatea (nu ne putem împiedica totuși să remarcăm că, exaltînd sufletul și disprețuînd, cum nu se mai află, trupul, acesta i-a slujit totuși pe filosofi cu nesmintită credință: Platon trăiește 80 de ani, Diogene, 90, Antistene, magistrul acestuia, 79; doar Socrate, mort de năprasnă, se stinge la „frageda” vîrstă de 71 de ani), avuțiile, onorurile; omul cată a fi liber eliberîndu-se de poftă și reducîndu-și la minimum nevoile; bunul suprem e virtutea; eroul ideal e Hercule,

nu ca exponent al unei uriașe forțe fizice, ci ca ființă care, înfruntîndu-i și pe zei, și-a depășit destinul. Într-o vreme în care „epoca lui Pericle”, epoca, adică, a lui Sofocle și Euripide, a lui Phidias și Herodot, se încheiase, cinicii, precursori ai stoicilor, profesau, precum se vede, idealuri nu tocmai depărtate de cele ale unor așa-zise filosofilor contemporane, născute din disprețul unui exces de confort și de bunăstare și ducînd adesea la excese contrarii la fel de păgubitoare: numiții „hippies” nu se deosebesc, ca aspect exterior, de excentricitățile lui Diogene, care, curios lucru, e mai cunoscut, prin tradiția anecdotică, decât însuși Antistene: locuința lui într-un butoi, întîlnirea cu Alexandru, la Corint, și altele, pe care autorul nostru n-a mai găsit, și pe drept cuvînt, nevoia să le folosească, au străbătut veacurile, făcînd dintr-însul un adevărat personaj de legendă. Dramaturgul a speculat cu inteligență toate aceste „contestatarisme”, și chiar dacă, furat de condei, a mai lăsat să se strecoare și unele idei străine de doctrina respectivă, precum „convertirea la iubire” (la iubirea de oameni) ca scop suprem al vieții, idee ce nu s-a născut înainte de apariția creștinismului primitiv, el a construit un erou dramatic viabil, ceea ce nu e puțin lucru. Drama lui Diogene, în viziunea lui D. Solomon, e aceea că, precum spuneam, tot „căutînd un om” ideal și generic, n-a mai văzut omul de rînd, cel real, în existența lui obiectivă.

Regizorul George Teodorescu, care prețuiește mult, și pe bună dreptate, dramaturgia autorului nostru, a montat, cum

ne mărturiseşte în programul de sală, *Diogene ciinele* ca pe o parte dintr-un tot — trilogia ateniană — pe care d-sa ar dori-o reprezentată integral, în trei spectacole, trei seri de-a rîndul — şi, de ce nu, adăugăm noi, şi într-a patra, cu *Arma secretă a lui Arhimede*? Privită, deocamdată, singură, piesa apare ca o aprigă dezbateră de idei, bine orchestrată şi abil condusă.

Mai există, în recenta premieră de la T.E.S., şi un efort de, cum să-i spunem? de „spectacolizare“ a textului dramatic, efort ce pare endemic astăzi, iscat de influenţa cinematografului şi dintr-un fel de complex de inferioritate faţă de acesta. După a noastră părere, această tendinţă nu face decît să-i adauge, postiş, teatrului, ceva care nu-i al teatrului, şi care, mai ales cînd „efectele“ rămîn, ca aici, mai degrabă exterioare, chiar dacă nu îl scad, nu-l sporesc. Un Diogene cinic pînă în pinzele albe a făcut Bebe Bercovi, măcar că l-am fi vrut mai mult caustic şi răzvrătit decît arogant şi cîrcotaş. În triplul rol Aristodem-Platon-Alexandru, Rudy Rosenfeld a încercat, fără a reuşi parcă pe deplin, să ne arate trei chipuri ale truţiei: a arhontelui, a unui „divin“ filosof şi a unui mare conchistador. Cuceritoare, ca întotdeauna, prezenţă scenică, Tricy Abramovici, în rolul duioasei, iubitoarei Hipparchia.

Radu ALBALA

TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI

FATA MORGANA

de Dumitru Solomon

Data premierei: 2 noiembrie 1982.

Regia: MIRCEA CORNIŞTEANU.
Scenografia: VICTOR CREŢULESCU.

Distribuţia: ROMEO POP (Fifi); LILIANA LUPAN (Teo); GHEORGHE V. GHEORGHE (Directorul); MARGA GEORGESCU (Lucreţia Borgia); GRIG DRISTARU (Pscpsc); MARCEL HIRJOGHE (Lombroso); IOANA CITTA BACIU (Soţia); CARMEN MARIA STRUJAC (Diana); DAN ANDREI BUBULICI (Sportivul); MITICĂ IANCU (Castor şi Polux).

Intr-una dintre tabletele sale, intuitivă „a nu fi plicticos“, Dumitru Solo-

mon mărturiseşte că nu i se pare umiltoare dorinţa dramaturgului de a plăcea publicului... „Indiferenţa faţă de public mi se pare inoperantă ca gest artistic şi discutabilă ca gest moral“. Mi-am reamintit această confesiune asistînd la relansarea piesei *Fata morgana* într-un excelent spectacol al teatrului din Galaţi, după un deceniu de la premiera absolută a acestei farse poliţiste (Teatrul de Comedie). În perioada respectivă, autorul publica piese scurte în formula parabolei şi în maniera teatrului absurdului, unele fiind reprezentate pe scenele din Bacău şi Botoşani. Dar, sfera creaţiei lui Dumitru Solomon se anunţa tot mai bogată în preocupări tematice diverse, din care reţinem discursul filozofic despre condiţia umană (*Platon, Socrate, Diogene ciinele*) şi, recent, *Arma secretă a lui Arhimede*.

Fata morgana este o farsă poliţistă bine scrisă, cu tipuri şi situaţii în care qui pro quo-ul conduce seria întîmplărilor. Un comic de limbaj încărcat de ironie şi subtext, o replică laconică şi plină de haz, o bogată paletă de evenimente imprevizibile, întreaga recuzită a genului temeinic asimilată în serviciul unei scriituri cu accente satirice. Dumitru Solomon a memorat exact „lecţia farsei“, a învăţat-o de la clasicii genului, iar *Fata morgana* este un exerciţiu convingător.

A revenit autorul asupra textului? A conclucrat regizorul? N-am de unde să ştiu... Oricum, spectacolul realizat de Mircea Cornişteanu este alert, substanţial, inventiv. Acţiunea comică se derulează frenetic, bufonada scenică are o cadenţă copleşitoare. Regizorul spectacolului a intuit mecanismul comic şi, în acelaşi timp, a dispus de mijloace adecvate farsei poliţiste. Inventivitatea regizorală dozează comicul astfel încît întreţine buna dispoziţie a spectatorului.

Mircea Cornişteanu a dinamizat acţiunea, impunînd interpretelor un ritm de joc precis, voios, disponibil la efectul comic şi la suspens. Reprezentaţia îl implică pe spectator, şi îi stimulează interesul pentru cele ce se întîmplă în piesă. Faţetele corupţiei şi ale traficului de influenţă, ale prostiei, îngîmfării, lichelismului de felurite nuanţe, ipocrizia şi venalitatea capătă în spectacolul gălăţean o imagine puternică prin forţa actului critic.

Mircea Cornişteanu a apelat la un sistem de semne regizorale prin care au fost puse în mişcare resorturile dramatice ale piesei. Modalitatea regizorală cere o trupă cu vină comică şi expresivitate stilistică, capacitatea de a integra partiturile solistice într-o evoluţie de grup. Fiecare actor este aici o prezenţă remarcabilă, întreaga distribuţie constituie un ansamblu omogen. Interpretii au jucat cu



Marga Georgescu și Mitică Iancu

dezinvoltură și aplomb, cu măsură și rigoare, evitând multiplele capcane ale genului. Personajele s-au individualizat prin elemente sugestive, consonante cu lumea incriminată. Iată și lista acestor valoroși interpreți: Romeo Pop (Fifi), Liliana Lupan (Teo), Gheorghe V. Gheorghe (Directorul), Marga Georgescu (Lucreția Borgia), Grig Dristaru (Pscpsc), Marcel Hirjoghe (Lombroso), Ioana Citta Baci (Soția), Carmen Maria Strujac (Diana), Dan Andrei Bubulici (Sportivul), Mitică Iancu (Castor și Polux).

George GENOIU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA**

GOANA

de Paul Ioachim

Data premierei: 15 septembrie 1982.

Regia: EMIL REUS. Scenografia: DOINA ALMĂȘAN-POPA.

Distribuția: EUGEN MOTĂȚEANU (Chivu Manta); MIRCEA BELU (Sandu); ION HAIDUC (Marcu); ANA IONESCU (Stela); CRISTIAN CORNEA (Florin).

În spectacolul timișorean semnat de Emil Reus, piesa lui Paul Ioachim este văzută sub semnul încrucișării de destine și, prin aceasta, al definirii drumurilor în viață ale eroilor, implicit, al definirii caracterelor lor: în acest sens putem înțelege și metafora scenografică, o pasarelă ce se arcuiește peste o cale ferată. Așa fiind, tulburătoarea reîntoarcere a fiicei din străinătate în mijlocul familiei compuse din tată și doi frați este gândită mai mult ca un prilej al relevării sensurilor mai adânci ale vieții sufletești ale acestora, crusta de liniște și de aparentă înțelegere familială se sparge, și de sub reprimări și obnubilări ale unor dorințe și mișcări pasionale nemărturisite, mai ales din teama de a nu strica echilibrul fragil al familiei, izbucnește criza. Frații își reproșează unul altuia modurile lor de viață, condamându-și reciproc compromisurile, precaritatea lor morală și sufletească, sub privirile îndurate ale tatălui, care-și constată însingurarea și neputința de a interveni, de a îndruma viețile fiilor săi. În ciuda acestei crize violente, rămâne impresia că nimic și nimeni nu este condamnat în mod irevocabil. Simțim că această criză e necesară pentru vindecarea morală a familiei și vedem în aceasta încă un merit al spectacolului lui Emil Reus. Dar nu trebuie să trecem cu vederea o scenă care era să ne strice buna impresie cu care am plecat; e vorba de scena bătăii dintre Marcu și Florin, băiatul de pe palier, prelungită peste măsură, chiar stilizată — neintegrându-se în nici un chip stilului, altfel sobru, al montării.

Contribuțiile actorilor au fost fără greșală, dar simpatia noastră merge cu precădere către interpretarea lui Ion Haiduc, de departe cea mai complexă și, ca să zic astfel, cea mai vie; e drept că și personajul său este și cel mai bine realizat de către autor, în sensul vitalității expresiei.

Constantin RADU-MARIA

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI**

PLOȘNIȚA

de Maiakovski

Cînd l-a proiectat pe parvenitul Prisipkin — „ploșnița normalis” — peste o jumătate de veac, ca pe un exponat de grădină zoologică, Maiakovski prevedea o societate în care asemenea paraziți vor fi doar relicve ale unui trecut îndepărtat. În acest spirit, regizorul Serghei Iutkevici, în filmul *Maiakovski ride* (1975), l-a plasat pe Prisipkin, reinviat, în lumea

capitalului. Ceea ce nu înseamnă că filmul (bazat, dealtfel, pe motive din *Ploșnița* și dintr-un scenariu cinematografic scris înainte de piesa de teatru) conține aluzii străvezii doar la adresa acestor lumi.

Versiunea concepută de Horea Popescu, pe care e construit spectacolul de la Teatrul Național, aduce piesa în contemporaneitate, dîndu-i un caracter generalizator, în primul rînd prin începerea reprezentației cu „dezghețarea” lui Prisipkin și, apoi, prin comentariul grupului de prezentatori care face legătura dintre tablouri. Vigorează ofensiv-actuală a satirei maiakovskiene sporește astfel. Cînd își ia libertatea de a da o „versiune” proprie, regizorul este (după cum el însuși afirmă în „Dialogul de atelier” din revista „Teatrul” nr. 9/1982) în consens cu

Data premierei: 23 decembrie 1982.

Versiunea scenică și regia: HOREA POPESCU. Decoruri: VIRGIL LUSCOV și HOREA POPESCU. Costume: DOINA LEVINȚA. Coregrafia: ȘTEFAN THIURY. Traducerea: CICERONE THEODORESCU.

Distribuția: DEM RĂDULESCU (Prisipkin); GHEORGHE DINICĂ (Oleg Baian); COCA ANDRONESCU (Zola Beriozkina); GHEORGHE COZORICI (Directorul grădinii zoologice); MIHAI FOTINO (Professorul); CRISTINA BUGEANU (Rozalia Pavlovna Renaissance); DRAGA OLTEANU-MATEI (Elzevira Davidovna Renaissance); ION IENTER (Papa Renaissance); MARIAN HUDAC (Nașul contabil); SIMONA BONDOR (Nașa, Vinzătoarea de sutienă); ALEXANDRU GEORGESCU (Milțan, Cavalier de onoare); DIDONA POPESCU (Doctorița); ALFRED DEMETRIU (Responsabilul ceremonialului, Vinzătorul de cărți); GEORGE-PAUL AVRAM (Oratorul); N. GR. BĂLĂNESCU (Muncitorul bătrîn); ILEANA IORDACHE (Vinzătoarea de abajururi, Bătrînă centenară); ELENA SEREDA (Vinzătoarea de parfum, Bătrînă centenară); MITZURA ARGHEZI (Vinzătoarea de mere, Bătrînă centenară); ȘERBAN IAMANDI (Îngrijitorul); RĂDUCU ITCUȘ (Lăcătușul, Pompier); RODICA MUREȘAN (Fata,

Lunetea); TAMARA CREȚULESCU, OLGA-DELIA MATEESCU, MAGDALENA CERNAT, VIVIANA ALIVIZACHE, OVIDIU MOLDOVAN, EMIL MUREȘAN, GABRIEL OSECIUC, EUGEN CRISTEA (Prezentatori, reporteri, vinzători de ziare, îngrijitorii la grădina zoologică); RADU GHEORGHE (Cavalier de onoare, Laborant, Desculțul); DAN IVĂNESCU (Un muncitor, Pompier); BOGDAN MUȘATESCU (Inventatorul, Pompier); MIHAI MĂLAIMARE (Muncitorul tînăr); MIRCEA COJAN (Vinzătorul de nasturi, Pompier, Bătrîn centenar); COSTACHE DIAMANDI (Comandantul pompierilor, Vinzătorul de clei); IGOR BARDU (Vinzătorul de scrumbii, Pompier); GRIGORE NAGACEVSCHI (Vinzătorul de baloane, Bătrîn centenar); MARIN NEGREA (Un medic); GABRIEL DÂNCULESCU (Un medic); GEORGE SIRBU (Vinzătorul de păpuși, Pompier); ARIANA OLTEANU (Femeia din scuar); CRISTIAN BABEȘ (Bărbatul din scuar); ARA FLĂMINZEANU (Gospodina); CHIRIȚA DUMITRESCU (Vinzătorul de tocile, Bătrîn centenar); ADRIAN DRĂGUȘIN (Pompier). În alte roluri: FELICIA POPICĂ, ION BONDOS, CERASELA STAN, JOHANNA COJANU, CARMEN ZECHERU, ȘTEFAN GAVRILOAIE, GHEORGHE POP.



**În prim-plan,
Dem Rădulescu
și Gheorghe Dinică**

poetul, urmîndu-i îndemnul declarat încă de la crearea *Misterului buf*: „În viitor, voi toți cei ce veți juca, monta, citi, tipări *Misterul buf*, schimbați-i situațiile, faceți-o actuală, corespunzătoare zilei...”

Dar Horea Popescu nu s-a oprit aici. El a dat montării o dinamică percutantă, folosind (ca și filmul lui Iutkevici) un luxuriant arsenal scenic, menit să captiveze publicul, să-l incite, prin forța de șoc a spectacolului. Iată de ce *Ploșnița* „ia ochii” spectatorului prin plastică (decoruri: Virgil Luscov și Horea Popescu, costume: Doina Levintă). Pînă și recuzita de costume, datorată Dianei Ioan și lui Viorel Pater, constituie o componentă scenografică ieșită din comun.

Alte elemente spectaculoase ale reprezentației: mișcarea, ritmul ca și coregrafia realizată de Ștefan Thury, care a antrenat numeroșul ansamblu, solicitîndu-l la maximum. Cele mai strălucite momente sînt lecția de dans și tabloul nunții, unde pînă și ultimul figurant își are jocul său propriu, minuțios studiat, contribuind la reușita întregului.

Dintre actori, marele cîștigător al seriei e Gheorghe Dinică, în rolul lui Oleg Baian. Dinică așază cu acest rol încă un „bronz” lîngă cele din *Umbra, Troilus și Cresida*, *Nepotul lui Rameau*, *Așteptîndu-l pe Godot*. El folosește tehnica „teatrului total”, pe care și-a însușit-o atît de organic încît fiecare gest și mișcare a feței și a corpului capătă precizie, e locvență, semnificație. Creația lui Dinică e atît de solidă încît chiar un partener

ca Dem Rădulescu (Prisîpkin) a fost nevoit să-i cedeze aplauzele sălii... Și asta nu pentru că cel de-al doilea ar fi un actor mai puțin cîtat decît primul. Se știe doar cît de mare e popularitatea lui Dem Rădulescu. Dar performanța lui Dinică e obținută cu mijloace ce tîin de alt stil de joc, de o concepție și o metodă interpretativă, de un antrenament care potențează în cel mai înalt grad capacitatea de expresie multilaterală, mereu inedită a actorului, concepție și metodă intens practicate, cu ani în urmă și generatoare ale unei direcții novatoare în teatrul românesc contemporan. Dinică e un strălucit exemplu al rezultatelor acestei direcții. Jocul său se transformă treptat într-un recital solistic, pentru că Oleg Balan se detașează nu numai de Prisîpkin, ci și de întregul ansamblu. Și aici se ridică o problemă de ordin mai general, privind munca de laborator, studiul de zi cu zi al teatrului, care presupune strădania continuă de a transforma ansamblul într-o *echipă*. Din acest punct de vedere, spectacolul *Ploșnița* demonstrează ce mari sînt posibilitățile trupel Naționalului, dar și cît mai e de făcut. Unii dintre interpreții rolurilor „din linia a doua” se distanțează net, ca de pildă Radu Gheorghe, care și-a cizelat cele cîteva apariții cu atîta ingenioasă fantezie încît le-a transformat în mici bijuterii. Deși instrumente de calitate deosebită într-o mare orchestră, Coca Andronescu, Draga Olteanu-Matei, Mihai Fotino, Gheorghe Cozorici nu-și desfășoară pînenar nici însușirile, nici expe-

riența. De asemenea, în grupul de prezentatori-reporteri, printre care se află tineri interpreți de valoare — ca Tamara Croțulescu, Olga Delia Mateescu, Gabriel Oseciuc —, își face loc din cînd în cînd o precipitare dezordonată, acoperind textul, ca și un ton voit „agitatoric” în rostirea unor replici, lozinci strigate în dauna ideilor. E necesar un permanent și riguros control, pentru a nu se ajunge la dezechilibrări derutante pentru marele public. Există primejdia ca, furat de spectaculosul reprezentației, acesta să nu se poată concentra în măsura cuvenită asupra textului.

Repet: *Ploșnița* e un spectacol serios elaborat, demonstrînd virtualitățile crea-tore ale Naționalului. Dar în Bloc-notes-ul său din *Caieul program no 61*, directorul Radu Beligan are dreptate cînd scrie că „forța de creație a colectivului nu s-a fructificat integral”, că în repertoriul primei noastre scene există „opțiuni repertoriale neinspirate, piese mediocre”, o „restrînsă muniție de idei, de substanță, de inventivitate a anumitor spectacole ce se alătură inert anteriorităților estetice, fără să cîntărescă obișnuințe, să anime adeviziuni adînci, să trezească adversități”.

Deci, dacă toate acestea sînt cunoscute și recunoscute, nu rămîne decît să se tragă concluziile.

Traian ŢELMARU

TEATRUL „BULANDRA”

CU UȘILE ÎNCHISE

de Jean Paul Sartre

Data premierei: 18 noiembrie 1982.

Regia: MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia: MIHAI MĂDESCU. Traducerea: MIHAI ȘORA.

Distribuția: IRINA PETRESCU (Inès); MIRELA GOREA (Estelle); MARCEL IUREȘ (Garcin); CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Bălatul de serviciu).

Am nutrit temeri în legătură cu reprezentarea *Ușilor închise*, piesă extraordinară, pe care și după ani de zile de la prima lectură continui s-o consider lucrarea teatrală cea mai importantă a autorului ei, drama „sartriană” prin excelență. În ea se remarcă nu numai per-



**Marcel Iureș, Irina Petrescu
și Mirela Gorea**

fecțiunea fără fisură, de act dramatic complet, de sine stătător, ci și totala aderență dintre felul expunerii și conținutul gândirii scriitorului, o gândire obiectivată, după cum se știe, în opere multiple și diverse. Poate că secretul acestei „preferințe” rezidă în situație (termen marcat de semnificație de către Sartre însuși), o situație pe care aș numi-o totalitară. Este ea, această situație, și atît. De o imanență cutremurătoare. Nu decurg nici acțiuni, nici consecințe. Nu se prea poate analiza teatrul lui Sartre cu mijloace curente în critică. Ceea ce se prezintă pe scenă nu e o metaforă, ușile închise nu sînt purgatoriul, nici infernul (doar știm, de aici înainte, că „infernul sînt ceilalți”), ci pur și simplu blocarea, pentru eternitate, a posibilităților umane. Cei închiși nu mai pot deveni altceva, nu mai pot influența propriul lor destin. Puțința alegerii altui drum a fost suspendată — pe totdeauna.

De aceea sînt siliiți să se întoarcă la infinit spre esența lor, esența lor înfăptuită, să se privească în aceasta ca într-o oglindă. Moartea — da! Gîndirea lui Sartre nu poate fi rezumată, pentru că ea însăși nu se rezumă. Prin urmare, trei oameni, introduși, pe rînd, în aceeași încăpere, un bărbat și două femei. O încăpere fără ferestre, cu o singură ușă, prin care doar se intră. Desigur, ipoteza că ar mai putea ieși e luată în considerație la început, de fiecare dintre ei. La un moment dat, trapa chiar se ridică, lăsînd să se vadă lumina zilei, dar nici unul nu mai vrea să plece. Ar fi încă și mai groaznic. Căci nu într-o încăpere sînt închiși, ci în cercul, desăvîrșit acum, al propriei lor existențe, imposibil de continuat *altfel*. Ci numai, ireductibil, repetată. În final, această perspectivă devine chiar înveselitoare, căci nimic definitiv nu se mai poate întimpla. Singurul lucru definitiv — moartea — de care prizonierii mai sînt încă tentați, uitînd că s-a produs, primește un straniu accent de deriziune. De ce moartea? Definitivă, de neînlăturat, e numai viața. Așa cum a fost ea. Și este la nesfîrșit. Cumplită, la Sartre, e tot-mai autodeterminarea pe care și-o dau oamenii. Oamenii: Garcin, Inès, Estelle. Fiecare a făcut un lucru pentru care e convins că merită iadul. Totuși, nu sînt fapte neobișnuite, ci mai degrabă comune. Garcin a vrut să fie un îns liber și s-a dovedit laș. A refuzat războiul, dar a pierit ca fugăr. Și-a chinuit soția, după ce o culesese de pe stradă. Inès a distrus, cu perversă determinare, dragostea unor oameni apropiați. Estelle s-a căsătorit cu un bătrîn pentru a-și salva frațele, ajungînd apoi pruncuigașă și împingîndu-și astfel amantul la sinucidere. Trăsătura comună tuturor acestora este chemarea irepresibilă a răului. Dar nu îl sîvîrșesc în același fel: Garcin și Estelle rămîn, ca să zicem așa, niște amatori. Singură Inès pare a avea o vocație sigură în acest sens. Și ce ar putea face cu toții pe lumea cealaltă, decît să continue ce au făcut pe pămînt? Desigur, în alt context, cu alți parteneri. „Ei, hai să continuăm“, invită Garcin, înainte de lăsarea cortinei.

Spuneam la început că determinantă e situația. Aș mai adăuga un element, anume spațiul. El este indicat expres ca fiind un salon în stil Napoleon al III-lea. De fapt însă, nu e așa ceva, nu e nimic material, poate un loc geometric ridicat undeva deasupra lumii. Spațiu abstract adică, propice pentru a fi locuit de ideile sartiene. În nici un caz, un spațiu închipuit, ci unul gîndit. Cum să-l vezi figurat pe scenă? Scenograful Mihai Mădescu s-a îndepărtat de la in-

dicația autorului tocmai în sensul abstractizării, imaginînd un fel de cuvă capitolată, ceva ultramodern, aproape științifico-fantastic. Iar intuiția lui e justă. Cam așa își închipuie omul ultimelor decenii (al zborului în cosmos) lumea cealaltă. Către acest spațiu rece, aseptice, sîntem împinși treptat, cu lentoare, de rare acorduri funebre. Ciudat însă, urmărind spectacolul ne îndepărtăm de la ideea de moarte: funebră, ne surprindem gîndind, e chiar viața. Uneori. Înăuntrul spațiului descris vor fi aduși oameni, dar la început ei nu e gol, cum ne-am fi așteptat. Pentru ca oamenii să pătrundă trebuie ca mai întîi ceva să fi fost dezlocuit. Ceva introdus de regizor, un obiect vast, de fapt mai multe obiecte, un romboid compus din lămpi a căror lumină e vărgată de grile. Această colonie de lămpi dispusă în formație reacționează ca și cum ar fi vie. Străbătută de o viață secretă. Un ochi cu mai multe fațete. Ochiul materiei. Este aproape singurul obiect din decor și singurul care joacă, dînd impresia unui palpît profund, mai profund decît al personajelor. Datorită acestei unice și simple „găselnițe“ pentru care creatorii se cuvin felicitați, atmosfera spectacolului se constituie și se consolidează.

Și, acum, actorii. Sînt trei, lăsînd deoparte pe Constantin Drăgănescu, căruia băiatul de serviciu n-avea ce probleme să-i pună. Doi sînt tineri, foarte tineri, pînă mai ieri studenți, cu care Mihai Măniuțiu, tînăr și el, a mai avut totuși ocazia să colaboreze. Marcel Iureș are o înfățișare colțuroasă și rostirea încordată, ai spune că detestă neîmpăcat ceva, ceva ce poate fi chiar condiția eroului său. Îi lipsește deocamdată capacitatea de transformare în rol, drept care încearcă să aducă rolul la sine, să-l domine. Încercarea dă bune rezultate. Dimpotrivă, Mirela Gorea este, toată, numai rolul ei, cea bizară Estelle obsedată de iubirile pămîntești. Actrița vibrează tot timpul, o vibrație rece, de lărmă metalică. E plină de fervoare și nu greșește nici un ton. E adevărat, cei tineri nu știu încă să se rupă de artificiiile actoricești, însă echipa nu se desface prin prezența întru totul adecvată, inteligentă și sigură a Irinei Petrescu. Ba chiar lucrurile merg bine pînă la capăt. Este în afară de îndoaială faptul că regizorul a gîndit la înălțimea piesei, montată, acum, în sfîrșit, pentru prima oară la noi. În virtutea celor de mai sus, menționînd și versiunea de autentică ținută literară a lui Mihai Șora, socotim recenta premieră de la Teatrul „Bulandra“ un succes:

Marius ROBESCU