

# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV

## PRIMĂVARA EROULUI

de Emil Poenaru

**Data premierii : 25 ianuarie 1983.**  
**Regia : EUGEN MERCUS.** Scenografia : TATIANA MANOLESCU  
**ULEU.** Imagine film : DAVID REU.  
**Distribuția : VIRGINIA ITTA**  
**MARCU (Mama) ; PAULA IONESCU,**  
**CONSTANȚA COMĂNOIU (Sora) ;**  
**GETA GRAPĂ (Femeia bătrână) ;**  
**LUMINIȚA BLĂNARU (Fata) ;**  
**VICTORIA COCIAȘ ȘERBAN (Servitoarea) ;**  
**NICOLAE C. NICOLAE (Bătrînul) ;**  
**PAUL LAVRIC (Aprodul) ;**  
**DAN DOBRE (Muncitorul) ;**  
**DAN SÂNDULESCU (Avocatul) ;**  
**ION JUGUREANU (Colonelul) ;**  
**IOAN GEORGESCU (Ziaristul) ;**  
**GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Plutonierul).**

Opțiunea teatrului pentru piesa lui Emil Poenaru, inspirată — după cum precizează autorul — din procesul de la Brașov, din primăvara anului 1936, al tinerilor comuniști și antifasciști în fruntea cărora s-a aflat tovarășul Nicolae Ceaușescu, reprezintă un gest repertorial extrem de semnificativ pentru afișul stagiunii.

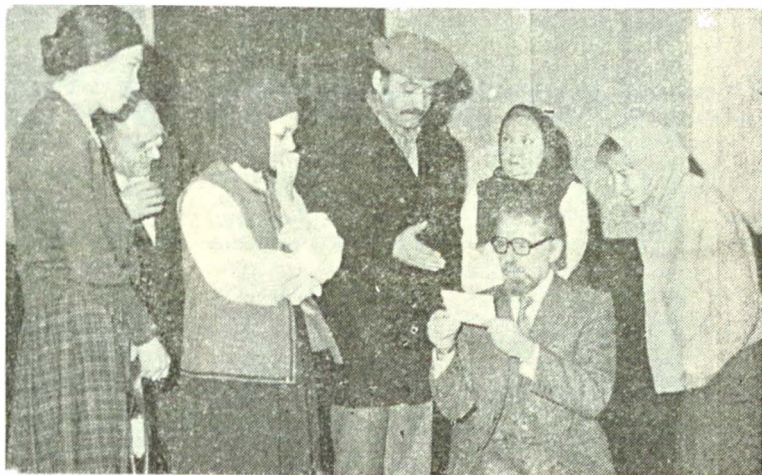
Piesa este o reconstituire cvasidocumentară a evenimentului, proiectată însă nu asupra eroilor acestuia, ci asupra martorilor mai puțin sau mai puțin implicați în desfășurarea faptelor. Aceștia sînt, așadar, convocați la rampă, fie ei persoane reale, cu identitate precizată — Mama

(Alexandra), Sora (Niculina), Avocatul (Bobancu), Ziaristul (Gherman) —, fie personaje imaginare, posibile simboluri ale unor categorii sociale diverse — Muncitorul, Servitoarea, Femeia bătrână, Plutonierul etc. Trama este construită din linii simple : cu excepția citorva *flash-back*-uri, plasate, toate, în prima parte și vizînd o sumară punere în temă a spectatorilor, acțiunea se petrece în sala de așteptare a tribunalului, în preziua și în ziua procesului. Aici se adună protagoniștii, povestind întâmplări premergătoare lărsei judiciare, comentînd iazele instrucției, evocînd figurile și personalitatea celor pe nedrept întemnițați. Astfel, deși eroul acelei fierbinți primăveri nu apare efectiv în scenă, portretul său prinde viață treptat din relatările celor ce l-au cunoscut. Autorul încearcă să înzestreze caracterele cu o psihologie cit mai complexă ; notabilă, în acest sens, este realizarea Bătrînului, exponent al miciei-burghezii depășite de realitățile istorice. Narațiunea se sprijină pe document, se utilizează citate din presa vremii, ce descriu atitudinea demnă a acuzaților deveniți acuzatori ai ordinii sociale și ai regimului.

Figura centrală a piesei este Mama ; ea întrunește virtuțile și trăsăturile femeii din popor — înțelepciune, curaj, generozitate —, ce înțelege necesitatea luptei pentru libertate, al cărei erou e fiul ei ; această înțelegere, deși nu-i scade durerea de a-l vedea aruncat în închisoare, o ajută să înfrunte viața cu fruntea sus, îi întreține speranța într-un viitor al luminii și adevărului. Grevată de unele lungimi, ca și de un anume dezechilibru compozițional, lucrarea se susține însă prin problematică și prin tonul just.

Spectacolul (regia : Eugen Mercus) adaugă textului un plus de dinamism, prin introducerea unui prolog filmat (imagine : David Reu), în care, pe un ecran mobil, sînt proiectate fotografii de arhivă, comentate din *off* de lectura pasajelor de ziar referitoare la evenimentul evocat

**Scenă din „Primăvara eroului” de Emil Poci-naru. Teatrul Dramatic din Braşov, regia, Eugen Mercus**



(acestea vor reveni, cum am mai spus, în replicile unor personaje), ca şi prin materializarea unor episoade anterioare procesului (aducerea deţinuţilor, în lanţuri, la arestul tribunalului, de pildă) în imagini pregnante, realizate printr-o inspirată utilizare a eclerajului. Formula putea fi, cred, fructuoasă pe tot parcursul montării, servind intenţiilor documentare ale piesei; i-a fost însă preferată soluţia cadrului scenic fix (autoare: Tatiana Manolescu Uleu), care sugerează, e drept, masivitatea pretenţioasă a clădirii, dar care imprimă, nu mai puţin, o tentă de convenţional şi o desfăşurare greoaie reprezentăţiei. Altminteri, se cuvine remarcată sobrietatea cu care regia a abordat suportul dramaticurgic.

Aceste calităţi caracterizează şi jocul majorităţii actorilor. Virginia Itta Marcu interpretează rolul Mamei cu sensibilitate şi patos bine controlat. Nicolae C. Nicolae reuşeşte, printr-o permanentă vibraţie interioară, momente emoţionante în creionarea Bătrînului. Geta Grapă (Femeia bătrână) şi Luminiţa Blănaru (Fata) alcătuiesc cu dăruire un duet bine orcheştrat. În rolul Servitoarei, Victoria Cociaş Şerban semnează o izbită compoziţie, rezultat al unei atente studieri a intonaţiei şi atitudinilor adecvate biografiei personajului. Dan Săndulescu (Avocatul) are dezinvoltură şi eleganţă, Paul Lavric (Aprodul) — umor temperat şi naturaleţe. Ion Jugureanu (Colonelul) schiţează din trăsături puţine, dar precise, cinismul celui ce se crede etern instalat în funcţie. Ioan Georgescu transmite entuziasmul şi vioiciunea ziaristului, dar jocul său rămâne prea linear. George M. Gridănuşu abuzează de „culoare locală” şi clişee comice în interpretarea Plutonierului. Dan Dobre (Muncitorul) şi Paula Ionescu (Sora) rămân la graniţa „prezenţelor utile” în spectacol.

**Alice GEORGESCU**

**TEATRUL DE STAT  
DIN REŞIŢA**

## **MĂ PROPUN DIRECTOR**

**de Viorel Cacoveanu**

**Data premierei : 28 octombrie 1982.**

**Regia : MIHAI MANOLESCU.  
Scenografia : ION BOBEICĂ.**

**Distribuţia : GRIGORE ALEXANDRESCU (Directorul) ; CORNEL MANOLESCU (Stănoiu) ; CRISTIAN DRĂGULĂNESCU (Buciuman) ; LUDMILA URSACHE (Secretara) ; VALENTIN IVANCIUC (Dresorul) ; GEORGE URLICĂ (Şoferul) ; COIN- STANŢA TARAULEA (Irina) ; EUGEN IOSIF (Orac) ; MARIAN STAN (Tudor).**

Cu opt volume publicate, cu trei piese jucate în ultimele patru stagioni, Viorel Cacoveanu e un nume cunoscut în literatură. Teatrele l-au acceptat fără să-l suprasolicite. Piese sale (*Sentinţă pentru martori*, *Anotimpul speranţei*, *Valsul de la miezul nopţii*), scrise cu talent, dar fără strălucire deosebită, se aliniază, modest, celor de interes restrâns, cărora nu li se poate reproşa nimic, dimpotrivă, cărora li se recunosc meritele, dar nu stîrnesc entuziasmul. Nimic nu prevestea saltul pe care avea să-l facă Viorel Caco-

veanu : noua sa comedie, *Mă propun director*, îl plasează, după părerea noastră, în elita dramaturgilor. Ne surprinde, cum spuneam, această spectaculoasă modificare a statutului său, după o perioadă de acumulări, căutări, decantări, ne surprinde și ne bucură. Piesa, ale cărei virtuți au fost puse fericit în evidență de spectacolul Teatrului de Slat din Reșița, este, prin tot ceea ce ne propune, o veritabilă comedie de actualitate, o comedie incisivă, neiertătoare, curajoasă și constructivă, o comedie bine scrisă, cu replică vie, spumoasă, cu personaje precis conturate și colorate intens. În linii mari, iată subiectul : directorul unui circ, om cinstit în fond, dar moale, fără curaj, fără personalitate, deprins să-și rezolve problemele pe calea compromisurilor, mai mărunte sau mai mari, este destituit pentru a se face loc unui tânăr care, fără studii, fără experiență, fără vocație, are „meritul” că e fiul unui director general. Operațiunea o inițiază și o conduce, perfid, doi inspectorași, subalterni ai directorului general, cu consimțământul tacit al acestuia. De ce toate acestea ? Pentru că tânărul și logodnica lui căzuseră la examenul de admitere în facultate. Lucrurile par să se rezolve, urzeala celor doi inspectorași zeloși pare să țină, dar se împotrivesc tânărul, care de fapt nu voia postul de director, el nu reușise la facultate fiindcă voia să-i servească tatălui său, cu al cărui stil de muncă și de viață nu era de acord, o lecție usturătoare.

Firește, povestit astfel, subiectul apare arid, schematic. Nu e deloc așa, pentru că pe această canava se brodează fastuos, exploatându-se cu dibăcie multe situații posibile, dintre care nu puține sînt absurde și monstruoase. Este veșejită lipsa de curaj, de atitudine, de răspundere, este demascată impostura, este condamnată lingueșeala. Este demontat, cu pricepere și migală, mecanismul relațiilor antisociale, lipsite de principialitate, dintre subalterni și șefi, în care cei dinții mint și linguesc, raportează false succese, iar ceilalți ajung să nu mai poată trăi fără adulatori, fără slugi servile, fără minciună, fără necinste. Interesant, în această comedie, decisiv, pentru reșita ei, este modul cum se înfățișează nu alienarea propriu-zisă a conștiinței directorului general, ci cauzele care au dus la această alienare, presiunea constantă exercitată de subalterni, prin întreaga lor atitudine, asupra unui om care se abate conștient, dar neputincios să se opună tentației, de la un drum adevărat și drept, pe căile lăaturalnice ale vieții de minciună și huzur.

Decorul se înfățișează ca un maneaj de circ. La circ se și petrece prima parte a acțiunii, dar nu în maneaj, ci în biroul directorului ; partea a doua se petrece în bi-



#### Scenă din spectacol

oul directorului general. Și totuși, manejul sugerat de scenograful Ion Bobeică este foarte potrivit spiritului acestei comedii despre o zonă în care disciplina și educația au lăsat locul dresurii. Fără a insista asupra acestei soluții, regizorul Mihai Manolescu a exploatat-o cu folos. Regizorul conduce spectacolul cu echilibru și măsură, fără îngroșări și stridențe, semn al maturității și inteligenței eliberate de ispita gratuității și a ostentației. Meritele lui Mihai Manolescu se vădesc și în interpretarea pe care actorii teatrului reșițean o dau personajelor comediei *Mă propun director*. Cel mai izbutit ni s-a părut a fi portretul realizat de excelentul Cornel Manolescu, subtil, degajat, dezinvolt în rolul directorului general Stănoiu. Îl secondează cu siguranță și umor amar, Grigore Alexandrescu (directorul de circ). Bune prestații au Cristian Drăgulănescu și Eugen Iosif (cei doi inspectori), ca și Marian Stan (Tudor, fiul răzvrătit și justițiar al directorului general). Am mai reținut cu plăcere, urmărindu-i cu interes, pe Ludmila Ursache, Valentin Ivanciuc, George Urlică și Constanța Tăraulea, într-un spectacol realmente bun, tonic, reconfortant, care onorează colectivul reșițean și propune o nouă comedie, despre care, cu siguranță, se va mai vorbi.

**Virgil MUNTEANU**



# DESPOT ERACLIDUL

de Dan Mutașcu

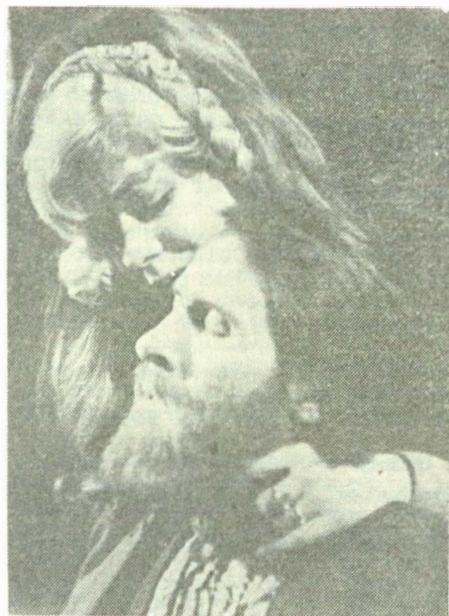
Data premierei : 13 februarie  
1983.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU.  
Scenografia : VLADIMIR POPOV.

Distribuția : BUJOR MACRIN  
(Despot); MIRCEA VALENTIN  
(Rudolf Strickgrüber); GEORGE  
ȘOFRAG (Quaternus); MARIN BE-  
NEA (Dumitru al Dorridei); NICO-  
LAIE CIOCOIU (Moțoc); ANTON  
FILIP (Tomșa); ROMEO MUȘE-  
TEANU (Tellegessy); NICOLAE  
BUDESCU (Ferhat Aga); ADRIAN  
NĂSTASE (Johann Sommer); CON-  
STANTIN CODRESCU (Mamant);  
GEORGE ȚOROPOC (Spancloc);  
VICTOR IANCULESCU (Stroici);  
GHEORGHE BOIANGIU (Grigorie);  
PETRE CURSARU (Ioan Inocențiu);  
ILDY CODRESCU (Theofana Hașiotis);  
ELENA ACIU (Slujnica); DUȚA GURUIANU  
(Ortaș); NICOLAE ȚĂRANU (Joh-  
vanes Mergeanlian); DAN COLCER  
(Albert Lasky); și ELENA PATAP,  
GABRIELA DIMA, MARIANA  
GOLUB.

În sfârșit, mult așteptatul eveniment s-a produs : vechea sală a teatrului din Brăila a fost repusă în rosturile pentru care a fost construită. Meșterii restauratori au lucrat bine. Sala și-a recăpătat nu numai funcționalitatea, dar și strălucirea de odinioară, spre bucuria iubitorilor de teatru brăileni, a noastră a tuturor, cei care vedem în orice acțiune de salvare a monumentelor trecutului o garanție a puterii noastre de a dăinui.

Nici că se putea alege mai nimerită, pentru inaugurarea unei săli considerate azi ca o expresie arhitecturală a istoriei de piatră și de zid a orașului, decît o piesă istorică; și, ca actul să devină simbolic, piesa aleasă este și nouă și veche. Nouă, în sensul că aparține unui autor debutant în ale teatrului, dar nu



Ildy Codrescu și Bujor Macrin

în ale scrisului. Veche, deoarece piesa se înscrie în vastul capitol cultural al „reluărilor“; se reiau nu numai un subiect și o temă, dar și un personaj, și, încă, față de piesa veche, piesa cea nouă are și ea parcă tot o funcție restauratoare.

Dacă Despot Heraclidul din piesa lui Vasile Alecsandri era văzut de către acest întemeietor de teatru românesc ca un aventurier, uzurpator al tronului Mușatinilor, ca un element alogen, lipsit de sentimentul dragostei de patrie, respins de organismul social, Dan Mutașcu, azi, cată să-l pună într-o lumină nouă, mai realistă, sub un ochi mai scrutător, care să nu-i mărească defectele sau viciile și să nu-i micșoreze calitățile ori virtuțile. Nu e o reabilitare a personajului, dar o restaurare, da, a personajului istoric, fi-rește, în lumina ultimelor cercetări. În-treprinderea lui Dan Mutașcu, pariul său artistic, era să acordeze în aceeași fire elementele contradictorii rămase prin mărturiile cronicarilor și ale istoricilor, pentru ca toate aceste contradicții să-și găsească rostul în mărturisirea unui su-flet. La Dan Mutașcu, Despot se mărtu-risește, își arată, așadar, măștile și fe-țele, suprafețele și ascunzișurile, care, desigur, nu toate corespund adevărului istoric, dar toate își răspund în planuri euristice, ale minții sau mai adînc, tem-peramentale. Din acestea se desprinde stilul de a trăi al condotierului, visător și ambiționînd mult și grandios, dar sfîr-



şind meschin şi păcătos, căci mijloacele lui — nepotrivite visului — sînt ale vremii şi ale oamenilor care nu visează şi nu au visat, şi care l-au prins şi pe el în circumstanţele silniciei şi ale siluirii; presiunile celor puternici, exercitate asupra celor slabi, sau intrigile, în care se întrec deopotrivă şi cei puternici şi cei slabi, l-au împresurat, aşadar, şi l-au modelat. În sfera mijloacelor, el este omul vremurilor lui Machiavelli. Ceea ce face din condotier un personaj modern este conştiinţa ratării — dar aceasta nu influenţează cîtui de puţin exercitarea puterii sale asupra supuşilor —, luciditatea, mai mult decît premoniţia propriului sfîrşit. Aici transpare o etică (sau poate e mai bine zis o estetică) existenţialistă. Personajul e rudă bună cu Caligula al lui Camus.

Drama ar fi avut forţă dacă autorul n-ar fi neglijat, din păcate, conflictul, care ne apare mai degrabă adiacent decît subiacent acţiunii. Intriga este slabă, şi încă slăbită de un fir epic care îngăduie personajului să se explice în diferitele sale ipostaze, dar nu sporeşte tensiunea dramatică. Celelalte personaje (numeroase) sînt abia schiţate, participînd mai mult formal la drama prinţului. Sînt neîmpliniri în sfera formei, care se răsfrîng asupra conţinutului replicii, şi deci al trăirii, scăzîndu-i intensitatea şi chiar falsificînd uneori intenţia artistică. Unele replici, memorabile în sine, ar fi căpătîtat mai multă pondere printr-o interacţiune psihologică, dacă aceasta ar fi existat.

Spectacolul realizat de Constantin Codrescu, regizor-pedagog şi subtil cunoscător al artelor teatrale, prezintă şi el, *mutatis mutandis*, aceleaşi virtuţi de conţinut şi neîmpliniri ale formei. Este un spectacol ambiţios în ce priveşte rigoarea înfăţişării scenice şi a reconstituirii istorice — desigur, atît cît au permis posibilităţile materiale. Decorurile şi costumele semnate de Vladimir Popov s-au vrut şi realiste şi simbolice, dar n-au reuşit decît să exprime emblematicul. Trunchiuri de copaci atîmate de frîghii flexibile sugerează o pădure reală, dar şi desişul de patimă pe care-l străbat personajele; aceleaşi trunchiuri funcţionează şi ca nişte draperii ce organizează spaţiul pentru scenele statice, contribuind astfel discret la un plus de distanţare a spectatorului faţă de consumul de trăire dramatică; aceasta, nefiind îndeajuns de tensionată, rămîne doar o motivaţie a tablourilor vivante, frumoase în sine, însă fără forţă de persuadare. În acest decor, deopotrivă simbolic şi funcţional, evoluează, cum am spus, actorii, în costume

care s-au vrut de epocă (rigoarea reconstituirii), dar sînt în dezacord cu expresia modernă — uneori, mondenă! —, autorul intenţionînd de fapt să exprime, prin intermediul unui pretext istoric, semnificaţii contemporane. Ritmul spectacolului este egal, înregistrînd pe parcurs o oarecare monotonie, aceasta pentru că s-a respectat, cu tot dinadinsul, „curgerea” textului.

În schimb, semnificaţiile piesei au fost redată curat, adică fără obnubilări şi fără apăsări inutile, mai ales în interpretarea protagonistului, Bujor Macrin, care şi-a mulat cu inteligenţă temperamentul pe megalopsihia personajului. Despot al său e pe rînd cinic şi crud, sentimental şi tandru, mînios şi iremediabil resemnat, dar toate acestea pe fondul unei uşoare crispări nervoase, pe care i-am dori-o transformată într-o febrilitate a omului bolnav de absolut.

Din numeroasa distribuţie, mi s-a părut interesantă, plăcută, temperamentală, Ildy Codrescu în Theofana-doamna, căreia acţiunea îi relevă feminitatea esenţială: veghe îngrijorată asupra bărbatului iubit şi alint copilăresc sub mîngiere. Nu mai puţin interesantă este şi evoluţia Duşei Guriianu, în Ortaşa, voluptuos tandră şi exploziv revendicativă.

În alte roluri, cu ceva mai multă pondere psihologică, au realizat creaţii notabile, în primul rînd, Constantin Codrescu în Mamant — înţelept şi oracular; apoi, Marin Benea în Dumitru al Dorridei — joc între obrăznicie şi lăşitate; George Şofrag (Quaternus) — devoţiune măcinată de îndoieli; mai puţin, Romeo Muşeteanu în bufonul Tellegessy — exuberant pînă la exaltare, dar pîrînd excesiv şi, în orice caz, cu tonalităţi neconforme spiritului ironic al personajului; Petre Cursaru, în sculptorul Ioan Inocenţiu — personaj obstinat în viziunile sale artistice, dar, în realizarea actorului, prea demonstrativ; în fine, Nicolae Budescu, în Ferhat Aga — cu vorbă aşezată, sfătos orientală, dar cu poze vetuste.

Grupul boierilor complotişti — Moţoc, Stroi, Spancioc — e prea schematic realizat de autor, aşa că actorilor nu le putem reproşa nimic; asemeni şi în privinţa altor personaje din preajma tronului. Tomşa, sub buzduganul căruia Despot îşi va găsi sfîrşitul, este aproape un taciturn.

**Constantin RADU-MARIA**

# PRIMĂVARĂ ÎN NOIEMBRIE

de Dumitru Dem Ionașcu

Data premierii : 13 februarie 1983.  
Regia : ION SIMIONESCU. Scenografia : ȘTEFAN BARATH.

Distribuția : DUMITRU DRĂCEA (Lisandru Malu) ; MIHAI CLITA (Emil Costin) ; ADRIAN ZAVLOSCII (Octav Malu) ; ALEXANDRU ANGHELESCU (Gorovei) ; MIRCEA PĂNIȘOARĂ (Vădan) ; ROSMARIN DELICA (Amăriele) ; FLORIN CHIRPAC (Șuță) ; LERIDA BUCHHOLTZER (Cora) ; ZIZI ILIEȘ (Ana) ; PAULINA CODREANU (Marta) ; VALER DONCA (Sebastian Malu).

Intr-un moment fierbinte pentru viața minerilor, într-un moment cînd măsuri organizatorice înțelepte se alătură măsurilor tehnice în scopul de a face viața minerilor mai frumoasă și producția de cărbune mai mare, o piesă despre mineri este cît se poate de binevenită. Cu atît mai mult cu cît această piesă este scrisă de un om al minei, al subteranului dătător de cărbune, cu atît mai mult cu cît această piesă se reprezintă pe

scena unui teatru aflat de cîteva decenii în orașul-pilot al minerilor.

Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani reprezintă piesa *Primăvară în noiembrie*, și evenimentul trebuie salutat cu toată căldura. Puține sînt piesele care, de-a lungul ultimilor ani, au avut în centrul atenției viața și munca acestor cu adevărat eroi ai muncii și ai luptei revoluționare, truditori neosteniți, în condiții dintre cele mai aspre, pentru a scoate la lumină cărbunele dătător de energie. Din tot ce s-a scris, rămîn în amintirea noastră *Minerii* de Mihail Davidoglu și, mai de curînd, *Frunze care ard* de I. D. Sirbu. E puțin, e foarte puțin, față de cît se cuvine acestor oameni deosebiți și familiilor lor, care, laolaltă, alcătuiesc un univers fascinant, un univers în care se trăiește intens, se muncește solidar și se luptă pentru mai binele nostru, al tuturor. Iată de ce considerăm apariția acestui spectacol ca pe un nou început de orientare problematică a dramaturgiei, care se cere neapărat continuat, și, totodată, ca pe o realizare de sine stătătoare cu totul lăudabilă. Dramaturgul Dumitru Dem Ionașcu nu mai e un om foarte tînăr și nici un debutant în ale scrisului. A fost, o vreme, ortac cu cei despre care a scris. A fost și este neobosit reporter, investigînd cu precădere viața minerilor. Și-a adunat experiența de viață în cîteva volume de nuvele și de reportaje. A semnat, împreună cu Vasile Mureșan, dramatizarea unei scrieri proprii, *La lumina zilei*, care a fost, la rîndul ei, reprezentată pe scena aceluiași teatru al minerilor.

Experiența de viață, profunda cunoaștere a realităților înconjurătoare, pe care le-a trăit nemijlocit, se reflectă în piesa sa *Primăvară în noiembrie*. În vasta acțiune, de care cu toții luăm zi de zi cu-

Valer Donca, Paulina  
Codreanu, Dumitru  
Drăcea și Adrian  
Zavloschi



noștință prin presă, pentru introducerea mecanizării și automatizării în abataje, autorul deslușește și înfățișează și un germene conflictual, o luptă între prejudecată și spiritul novator, între scopurile imediate și idealul mai înalt, mai îndepărtat însă. Lumea care participă la această desfășurare de întâmplări substanțial dramatice cuprinde diverse categorii de oameni ai minei, de la proiectanții de utilaje, ingineri, directori, până la mineri și membrii lor de familie. Dominatoare sînt însă cele trei generații ale aceleiași familii, bunicul, fost miner, tatăl, miner la vîrsta pensionării, fiul, inginer de mină; și — surprinzător, dar numai pînă la pragul unde întâmplările dramatice înlătură surpriza — cea mai tinăra generație, aceea a tînărului inginer, se împotrivesc, îngust pragmatic, dar nu cu rea-voință și nu de neînduplecat, ci mai mult sub imperiul inerției, introducerii noului, promovării noii calități a muncii și a vieții minerilor. Scrisă alert, ca un reportaj grăbit să nu rămînă în urma evenimentelor, piesa conține substanță dramatică densă și respiră autenticitate. A fost pusă în scenă cu vădit meșteșug de regizorul Ion Simionescu, regizor care a punctat sigur momentele-cheie și a dat cursivitate spectacolului, ajutat și de decorurile lui Ștefan Barath, simple, sobre, panou în tonuri gri, lesne de minuit, în funcție de cerința deselor schimbări ale locului de joc.

Actori dintre cei mai buni ai teatrului au contribuit substanțial la reușita spectacolului. Valer Donca, într-o compoziție lucrată cu acuratețe, l-a înfățișat pe bătrînul Sebastian Malu. Dumitru Drăcea l-a interpretat cu patos, cu energie, dar cu o fermecătoare simplitate, pe minerul Lisandru Malu. Cu inteligență, cu farmec, echilibrat, Adrian Zavloschi l-a jucat pe Octav Malu, cel mai tînăr din familia de mineri. Mai sînt de reținut, pentru sinceritatea participării, în roluri de mai mică însemnătate, Mihai Clita, Alexandru Anghelescu, Florin Chirpac și Paulina Codreanu, ca și pitoreștile apariții datorate lui Mircea Pânișoară și Zizi Ilieș.

E de așteptat, din partea Teatrului „Valea Jiului” din Petroșani, acum, cînd peste puțină vreme va beneficia de o construcție nouă, generos dotată, să persevereze în acțiunea de promovare a dramaturgiei cu problematică specifică. Poate că o nouă piesă despre mineri va veni tot dinspre Dumitru Dem Ionașcu.

**Virgil MUNTEANU**

**TEATRUL „ION CREANGA”**

## **VINOVATUL NUMĂRUL UNU**

**dramatizare de  
Ion Gheorghe Arcudeanu  
după Nicolae Ștefănescu**

**Data premierei : 11 Ianuarie 1933.**

**Regia : ILEANA CÎRSTEA. Scenografia : LUANA DRĂGOESCU.**

**Distribuția : PAULA FRUNZETTI (Ana Voinea); NICU SIMION (Emil Bunea); MIRCEA MUȘTESCU (Gurău); MARIUS ROLEA (Voinea); GH. VRINCEANU (Pole-naru); NATALIA LEFESCU (Virginia); MONICA ROMAN (Tereza); CICERONE IONESCU (Splrea); ARA FLĂMINZEANU (Matilda); ION ENACHE (Dorlanu); NEOFITA PĂTRAȘCU (Ecaterina Nicolau); MIȘU ANDRIESCU (Carol Nicolau); ION PETRATU (Medicul); MIHAI CONSTANTINESCU (Directorul); VASILE MENZEL (Virgil Nicolau); TATIANA TEREBLECEA (Menajera); GH. ANGHE-LUȚĂ (Doctorul Lupu).**

Spectatorul care se va hotărî să vadă spectacolul Teatrului „Ion Creangă” — indiferent dacă reprezentația ar avea loc pe platforma industrială „23 August”, în centrul Capitalei sau într-o localitate de turneu —, el, spectatorul, ar fi mai în ciștig dacă s-ar mulțumi să citească programul de sală! Pe numai două pagini și jumătate, ar găsi, aici, concentrate, câteva reflecții asupra genului polițist, demne de tot interesul. Fapt lăudabil, ca dealtfel și intenția conducerii teatrului de a include în repertoriu o piesă antrenantă și moralizatoare. Dar, printr-o misterioasă opțiune, s-a ajuns la această dramatizare lipsită de calități artistice. Un roman polițist oarecare (marcînd debutul unui scriitor prematur dispărut) este epurat și de unicul său atribut de originalitate, care consta într-o tardivă întoarcere în timp, pentru reluarea unei anchete prea grăbit încheiate. Evocarea propriu-zisă face ca, la rampă, trecutul



— trecutul tragic — și prezentul — prezentul justițiar — aproape să coincidă ; de aceea, nici umorul, nici amorul, pe care se insistă în versiunea scenică, nu-și justifică rolul de ingrediente, mai ales că parodia nu a stat nici o clipă în intenția realizatorilor. Conflictul are și un viciu de soluționare : în loc să se recunoască deschis că vinovatul principal a fost (și oricând mai poate fi) *superficialitatea* — alit a celor incriminați, cit și a victimelor, dar mai ales a celor desemnați să ancheteze două decese și o delapidare —, în final se recurge (atât în carte, cit și pe scenă) la o tiradă (e drept, nu lungă) despre neîncrederea unora în ceilalți : eroii suspectați sînt reabilitați, toate personajele sînt absolvite de orice acuză, dar nu se elucidează mobilul inițial, frauda din avutul statului.

Deci, în construirea spectacolului s-a pornit de la început cu o miză convențională, neacoperită de valoarea textului, scontindu-se doar pe efecte voit ilare și pe concluzia moralizatoare. Modestă, regizoarea Ileana Cîrstea și-a propus în primul rînd să rezolve convenabil fragmentarea în numeroase tablouri, ceea ce din punct de vedere material a și reușit, cu ajutorul scenografei Luana Drăgoescu ; un sistem de schele metalice, cîteva panouri dau chiar posibilitatea simultaneității acțiunilor scenice. În rest, nu a existat nici o preocupare pentru arsenalul specific genului, deci nu poate fi vorba nici de tensiune, nici de suspans, iar de „probleme filozofice” și „implicații psihologice”, nici atîta...

Majoritatea actorilor s-au străduit să compună personaje viabile, pornind de la biografii sumare, monocorde, evident lineare și inevitabil minore ; reușitele lor sînt inegale. Astfel, păstrînd tot „ordinea intrării în scenă” : Paula Frunzetti nu depășește o sensibilitate stereotipă ; Nicu Simion are prestanță, masivitate, dar și o anume doză de inexpressivitate ; Mircea Mușatescu e de o simpatică nonșalanță, cu nimerite accente de meschinărie ; Marius Rolea figurează o prea ternă, derizorie încrîncenare ; Gh. Vrinceanu e de o monotonă, nejustificată, agresivitate ; Natalia Lefescu uzează de volubilitatea-i hazlie ; Monica Roman e afectată și afeartată, dar în limite rigide ; Cicerone Ionescu afișează o unică mască de aroganță și infatuare ; Ara Flămînzeanu exploatează cu succes frivolitatea explozivă a personajului ; Ion Enache schițează o tipică postură de plutonier ; Neofita Pătrașcu impresionează printr-o minuțioasă compoziție de abulică ; Mișu Andriescu are o evoluție modestă, pe coordonatele unei ipohondrii declarate ; Vasile Menzel șarjează caricatura tînărului aspirant la parvenire ; Tatiana Tereblecea e agreabilă prin mimarea sincerității de femeie simplă... Dar acest „bilanț” nu poate fi mulțumitor : slujitorii unui teatru pentru copii și tineret ar trebui să știe că educația nu se face arătînd cu degetul și nici ignorînd necesara valoare estetică, implicit etică.

Irina COROIU

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU

### CAPUL

de Mihnea Gheorghiu

Această insolită istorie a domniei lui Mihai Vodă Viteazul (sau „dramă-spectacol”, cum o numește autorul) interesează într-o dublă perspectivă : pe de o parte, pentru aura de legendă, evocatoare de momente strălucite din cartea patriotismului românesc (comentate cu luciditatea și informația de care dispune omul politic de astăzi) ; apoi, pentru propunerile continue de „joc teatral” pe care le conține scrierea, propuneri care o situează printre cele mai cutezătoare încer-

cări de modernizare a dramei istorice din teatrul original contemporan.

Mihnea Gheorghiu este, desigur, un familiar al lumilor shakespeareene, populate de personaje descinse din cronici, ce poartă, totuși, însemnele frapante ale actualității ; în *Capul*, eroii sînt nu doar întrupări ale unor fapte ce au existat cîndva, ci și — mă refer la cei principali — alternative posibile ale dilemelor existențiale din vremurile noastre. „Istorismul” lui Mihnea Gheorghiu, chiar dacă urmează evident și tradiției elisabetane, nu este mai puțin sincron (dacă nu precursoral) unor modalități cu mult mai recente din teatrul mondial. Căci — iată — *Capul* a fost scrisă înainte de *Elisabeta I* a lui Paul Foster, cultivînd în plus — față de aceasta din urmă — o serie de procedee, ce se apropie mai degrabă de brechtianism : perspectiva simultană, comentatorul, insertul etc.

**Data premierei : 21 ianuarie 1983.**  
**Regia : CONSTANTIN DINIS-**  
**CHIOTU. Decorul : VASILE RO-**  
**TARU. Costumele : GLORIA IOVAN.**  
**Ilustrația muzicală : ILEANA PO-**  
**POVICI.**

**Distribuția : ION MARINESCU —**  
 de la Teatrul Național din Bucu-  
 rești, LIVIU MANOLIU (Mihai);  
**CONSTANȚA ZMEU** (Doamna Stan-  
 ca); **CĂTĂLINA MURGEA** (Maica  
 Tudora); **MIHAI DRĂGOI** (Turtu-  
 rea); **IOANA ENE-ATANASIU** (Fe-  
 mela); **LIVIUS RUS** (Bălcescu,  
 Primul jucător, Ostașul, Crainicul II,  
 Pinte); **NICOLAE ROȘIORU** (Mi-  
 halcea); **PIIU BURNEA** (Udrea  
 Băleanu, Burtă); **FLORIN GHEUCA**  
 (Aga Leca Racotă); **VIOREL BAL-**  
**TAG** (Stroe Buzescu, Ștefan Răz-  
 van, Schöntenbonk, Crainicul I);  
**GEO POPA** (Hamlet, Cardinalul  
 Andrei); **ROMEO BĂRBOSU-SAVA**  
 (Grămlățul, Al doilea jucător, Za-  
 moyski, Crainicul III); **CONSTAN-**  
**TIN COȘA** (Tandaler, Malasplina);  
**SICA STĂNESCU** (Cirlig, Korniș);  
**GHEORGHE GHEORGHIU** (Novac,  
 Mitropolitul român); **CONSTANTIN**  
**CONSTANTIN** (Basta, Alexandru  
 cel Rău); **DINU APETREI** (Kiraly,  
 Crainicul IV); **DORU ATANASIU**  
 (Sigismund Bathory, Belul arap);  
**FLORIN BLĂNĂRESCU** (Episcopul  
 Napragy, Beaury); **BIBI IONESCU**  
 (Csaky); **DANA ILIE** (O femeie);  
**FIRUȚA VADANA** (Țiganka); **LI-**  
**GIA DUMITRESCU** (Doamna lui  
 Alexandru cel Rău).

**Corul femeilor : DOINA IACOB,**  
**DESPINA PRISĂCARU, DANA**  
**ILIE, ORTANSA CODREANU,**  
**LAURA MICU, CAMELIA ȚINO,**  
**FIRUȚA VADANA.**

**În alte roluri : MARIUS ROGO-**  
**JINSCHI, CĂTĂLIN VITENCU.**



**Constanța Zmeu și Liviu Manoliu**

interpreți, fiecare dintre ei cu resurse  
 actricești incontestabile, dar profund  
 deosebiți ca personalitate, ceea ce a con-  
 dus la un seducător dialog artistic între  
 variantele reprezentației. Actorul băcăuan  
 Liviu Manoliu (mai dominat de trac în  
 seara premierei sale) a jucat pățimaș, in-  
 dirjit, accentuând mai ales dinamismul  
 personajului, starea sa de neîntreruptă  
 ardere. Mai experimentatul Ion Mari-  
 nescu, invitat de la Naționalul bucureș-  
 tean, a mizat pe trecerile rapide, neaște-  
 ptate, de la patetismul personajului  
 istoric la firescul interpretului de „teatru  
 în teatru”, fiind mai convingător, după  
 opinia mea, în special în aceste din urmă  
 pasaje. Mi-ar fi greu să decid care dintre  
 cele două imagini, amândouă posibile, ex-  
 primă esența eroului. Poate că o îmbi-  
 nare a lor — în zonele de excelență —  
 s-ar fi apropiat sensibil de formula  
 ideală.

În felul acesta, poate că și spectacolul  
 realizat de regizorul Constantin Dinis-  
 chiotu ar fi câștigat în unitate. Așa cum  
 ni se înfățișează acum — dincolo de de-  
 osebirile de interpretare a rolului princi-  
 pal —, montarea oscilează între relata-  
 rea corectă, coerentă a evenimentelor dra-  
 mei și accentuarea unei note de patetism  
 retoric, pe care, la lectură, am simțit-o  
 mult mai savant distilată. De aici derivă,  
 bănuiesc, și dezavantajul cel mai impor-  
 tant al reprezentației care — preocupată  
 îndeosebi de nararea intrigii (e drept, de-  
 rulată și de scriitor într-un ritm gale-  
 pant) — nu își mai găsește timp și pen-  
 tru a medita asupra semnificațiilor, pen-  
 tru a stărui asupra acestui alt mod, dia-  
 lectic, de recitare a istoriei, pe care și-l  
 propune cu tenacitate dramaturgul.

Sînt de evidențiat, în spectacol, și alte  
 interpretări în afara celor citate, care co-  
 lorează ansamblul, îi dau vivacitate și

În Capul, proeminentă este figura lui  
 Mihai Viteazul, percepută în primul rînd  
 ca o conștiință națională de o profunzime  
 tulburătoare. Dar ceva din tensiunea  
 și tragismul unor celebre personaje  
 shakespearene se face simțit și în  
 construcția acestui prinț român, de-  
 potriviv „european”, cum pe drept  
 cuvînt îl definește autorul.

Mihai al lui Mihnea Gheorghiu este un  
 rol de o dificultate indiscutabilă. La Tea-  
 trul Bacovia (unde am numărat, dacă nu  
 mă înșel, abia a treia versiune scenică a  
 piesei, după cele ale Naționalelor din  
 București și Craiova), au fost solicitați,  
 pentru surmontarea acestei dificultăți, doi

autenticitate. Fiind vorba de actori care intruchipează, de regulă, două-trei personaje, mă voi mărgini să-i enumăr, fără a mai insista asupra notelor distinctive ale fiecărei creații: Constanța Zmeu, Cătălina Murgea, Viorel Baltag, Geo Popa, Dinu Apetrei, Romeo Bărbosu-Sava, Livius Rus și mulți alții.

Ei au evoluat în cadrul larg, funcțional, creat de Vasile Rotaru (în care însă, din păcate, mișcarea a fost adeseori haotică, întâmplătoare și irelevantă) și în costumele discret personalizate ale Gloriei Iovan.

**Dinu KIVU**

**TEATRUL DE COMEDIE**

# ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE

**de Dumitru Solomon**



**Aurel Giurumia, Ștefan Tapalagă  
și Dumitru Chesa**

**Data premierei: 28 octombrie 1982.**

**Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE.**

**Distribuția: AUREL GIURUMIA (Arhimede); IARINA DEMIAN (Teodonia); DANIEL TOMESCU (Ctesibios); VIRGINIA MIREA (Eunoa); ȘTEFAN TAPALAGĂ (Cisus); DUMITRU CHESA (Xenios); MAGDA CATONE, AURORA LEONTE (Meropa); FLORIN ANTON (Hieron al II-lea); CONSTANTIN BĂLTĂREȚU, ȘERBAN IONESCU (Zephyrion); SILVIU STÂNCULESCU (Marcellus); DUMITRU RUCĂREANU (Teles); SORIN GHEORGHIU, TIEO COJOCARU (Iccates).**

Noua comedie a lui Dumitru Solomon întregește, ca temă de meditație, tabloul omului universal, conturat de trilogia sa „antică”, și fructifică, tot atât de inspirat, modalitatea alegorică, întâlnită mai întâi în schițele dramatice și apoi în *Scene din viața unui bădăran*. Totodată, ea reprezintă o confirmare de stil — căci se

poate vorbi de un stil Dumitru Solomon, inteligent și de o ironie subtilă, apelând cu dezinvoltură la paradoxuri, de o seninătate tonică în ceea ce privește condiția cugetătoare a omului și de o tristețe marcată de îndoială în ce privește condiția activă a omenirii. Un filozof care se exprimă prin parabole — s-ar putea spune, în termeni rezumativi —, care-și dezvoltă ideile limpede și logic, în pilde expuse într-un loc de largă audiență al cetății: scena. Cu o simplitate imbatabilă, care răstoarnă precepte îndeobște unanim acceptate — de pildă: „oamenii sînt înainte de toate ceea ce gîndesc și simt, nu ceea ce fac și spun” (Arhimede).

Bineînțeles, *Arma secretă a lui Arhimede* nu este o piesă despre Arhimede. Datele istorice sînt folosite atît cît să constituie un cadru revelator pentru acțiunea care urmează, și nici nu ne înterează mai mult. Iar acțiunea dezvoltă cîteva linii simple, să le zicem naturale, de evenimente, care contrastează cu etern-ridicolul reacțiilor nenaturale, de falsitate, obtuzitate și, în ultimă instanță, de despotism. Comedia stă sub semnul denunțării rizibilei aroganțe autoritare, care se



autopronlaşă „zeiaască” și care declară, cu nonșalanță ignoranței, că „Arhimede a descoperit principiul lui Arhimede” (Marcellus). Desfășurarea ei are caracter de *farsă satirică* — în cel mai bun spirit caragialean, în fond, și voltairean, în tratare. Cine e eroul, deci? Un inventator, un om înzestrat și cu faimă, o minte creatoare care aduce imense servicii științei și cetății. Un om în aparență distrat (cite variante n-au existat în dramaturgia teatrală și cinematografică?), și care entuziasmat de o idee născută în creierul său, se repede între semeni, să le-o comunice, cu bucurie copilărească, uitând că e gol-pușcă, abia ieșit din baie. Un savant, care-și apără cetatea de invazia romanilor, printr-o născocire a minții — celebrele oglinzi care incendiază corăbiile dușmane — și pe regele ei, de necinstea cămătarilor, socotind, prin deducție, din cât aur și cât argint e confecționată coroana „de aur” a monarhului Hieron al II-lea. Ce face eroul? Își trăiește starea de creativitate, în condiții de bună înțelegere familială, de armonie cu semenii. Și, pentru că mintea lui născocеște în continuare, iată-l, de la un moment dat, în situația anacronică de a fi pândit, spionat și ispitit să-și comercializeze ideile, datorită faptului că ultima lui născocire atinge punctul cel mai vulnerabil al relațiilor dintre oameni, sursa nenumăratelor contradicții și conflicte — dezvăluirea gândurilor ascunse. O scoică, o simplă scoică descoperă eroul lui Dumitru Solomon, în stare să reverbereze, ca vuietul mării, gândul nerostit al omului, și iată-l asaltat de regi, de sfetnicii cei mari și de taină ai împărățiilor, constrâns să cedeze și să vîndă, în schimbul unei mari cantități de aur, produsul cel mai naiv și mai minunat al genialității omenеști, care, la urma urmei, nu se poate cumpăra. Odată cu scoica, în viața și în casa lui Arhimede pătrund neliniștea, suspiciunea, presiunea diversilor factori din exterior, care strică armonia și care, în general, sînt în viața socială prilej de dizarmonie și neconcordanță. Ridicolul acestei *fețe urite* a mecanismului social, de ieri și dintotdeauna, e denunțat de autor cu virulență satirică, cu ingeniozitate și ascuțime. Marcellus, Hieron al II-lea, Zephyrion. Teles și Hecates sînt personaje caricaturale, prin ambiția lor, prin orbirea lor, prin străduința lor fanatică de a lua în stăpînire pînă și ceea ce nu se poate stăpîni. Gîndurile oamenilor, în cazul de față scoica lui Arhimede, nemaipomenita armă care le-ar asigura o dominație absolută. N-o să divulgăm secretul lui Arhimede, ultima lui născocire — „a treia posibilitate, între viață și moarte”, cum zice el —, care deîncă intențiile acestor nepoftiți la masa inteligenței, dar e de la sine înțeles că,

pînă la dispariția, Arhimede nu se dezmințe și nu se vinde pentru un pumn de aur. Spectacolul, lucrat în spiritul textului, pune în valoare cu accente, firești, și de efect, contrastul dintre starea de simpatie neorînduială din casa lui Arhimede (un spațiu locuibil plin de pîrghii și scripeti, ingenios conceput, dar poate cam aglomerat — scenografia, Ion Popescu Udriște) și starea de panică și abrutizare din tabăra sfetnicilor de taină ai celor doi monarhi. Aurel Giurumia are și fizionomia, și aerul ușor distrat ale unui personaj stăpînit de jocul miraculos al gîndurilor, cum este Arhimede, iar interpretarea sa fructifică resursele de bonomie comică și de farmec spontan de care dispune. Iarina Demian joacă simplu demnitatea dominatoare a stăpînei casei; Virginia Mirea dezvăluie un registru nuanțat de suave naivități ale fetei îndrăgostite. Ștefan Tapalagă (Clisis) și Dumitru Chesa (Xenios) conturează volubil două tipuri contrastante de slujitori, cel dintîi lîund și „partea leului”! Daniel Tomescu e puțin cam rigid în rolul învățacelului devotat și îndrăgostit, iar Aurora Leonte — puțin cam teatrală în rolul Meropei. Excelent ni s-a părut Florin Anton, în ipostaza aproape depersonalizată a lui Hieron al doilea, și foarte expresiv, portretul atotputernicului Marcellus, care se crede zeu, realizat cu știință și savoare artistică de Silviu Stănculescu. În fine, Dumitru Rucăreanu e un sfetnic ritos și duplicitar, așa cum o cere personajul (Teles), și stîrnește momente de explozivă ilaritate. În schimb, Șerban Ionescu (Zephyrion) și Theo Cojocaru (Hecates) sînt la un diapazon mai jos decît rolurile lor, care le-ar fi pretins și le-ar fi prilejuit o mai largă desfășurare de fațete, subtilitate comică și anvergură de mijloace. Dar noi am văzut, în ceea ce-i privește, distribuția a doua, și nutrim speranța ca pe parcurs contribuția lor să sporească în sensul dorit și indicat de factura personajelor incredințate.

## Constantin PARASCHIVESCU

NOTA: Ni se pare echitabil să menționăm și interpretările datorate lui Constantin Băltărețu și Sorin Gheorghiu, în distribuția altor seri: un personaj de o amenințătoare masivitate, periculos prin neobrăzare în vicleșug și suavitate în tonuri (Zephyrion), compune C. Băltărețu, în tandem cu unealta-i obtuză, dar eficientă (Hecates) — Sorin Gheorghiu. Un cuplu ce devine una dintre pîrghiile montării, și anume cea menită să determine „demonstrarea” lui Arhimede.

M. I.

# AȘTEPTAREA ÎNCEPE ÎN ZORI

de Petru Vintilă

**Data premierei:** 31 ianuarie 1983.  
**Regia:** CORADO NEGREANU.  
**Scenografia:** EUGENIA BASSA-CRIȘMARU. **Muzica:** ȘTEFAN ZORZOR.

**Distribuția:** C-TIN GHEORGHIU (Sever Vanciu); LIANA MĂRGINEANU (Doamna Vancu); CORNEL DUMITRAȘ (Bubi); CORADO NEGREANU (Bunicul); ILEANA CERNAT (Nora); GEO COSTINIU (Teologul); GELU NIȚU (Necunoscutul); ADRIANA ȘCHIOPU (Veturla); FLORIN DOBROVICI (Ordonanța).

Sub alt titlu și sub altă semnătură regizorală, aceea a actorului Corado Negreanu, într-un nou decor, conceput de Eugenia Bassa-Crișmaru, piesa lui Petru Vintilă *Casa care a fugit pe ușă* reîntră, după un deceniu, în repertoriul giuleștean. Inspirată de evenimentele din iarna zbuciumatului an '33, evocând — pe fundalul dramatic al marii crize economice și al represiei exercitate de statul burghez-moșieresc împotriva muncitorilor greviști — acțiunile revoluționare ale comunistilor, piesa dobindește astăzi, la semicentenarul bătăliilor de clasă, o rezonanță profund educativă. Noua versiune a textului nu comportă schimbări structurale. Autorul a intervenit, binefăcător, doar în eliminarea unor lungimi, în precizarea unor caractere, în adîncirea înțelesurilor din final, astfel încît ideea misiunii istorice a comunistilor capătă dimensiuni mai ample. Sînt astfel mai bine puse în valoare prospețimea faptului de viață, expresivitatea caracterelor, căldura omenească ce învăluie relațiile dintre personaje.

Prin complexitatea și relieful lor, unele chipuri scenice sînt deosebit de emoționante, exercitînd o reală forță de convingere asupra publicului.

În noul spectacol, frapază acea lumină a înțelegerii care-i învăluie pe toți membrii familiei Vanciu; aceștia își pun nădejile în ciudatul Musafir, care, după înfringute și prelungite așteptări, sosește,



**Cornel Dumitraș, Liana Mărgineanu, Corado Negreanu și Constantin Gheorghiu**

în sfîrșit. Necunoscutul, căruia jocul lui Gelu Nițu îi acordă valoare de simbol, se situează în prim-planul montării, ca mesager al forței capabile să transforme viitorul omenirii. Din vechea distribuție, Corado Negreanu și Ileana Cernat își mențin neștirbite calitățile remarcate în cronicile de la premieră, inclusiv în paginile revistei noastre \*.

Într-o excelentă formă, cu o contaminantă poftă de joc, Corneliu Dumitraș sporește cu amănunte inedite strălucirea interpretării personajului Bubi.

Ingenioși, originali, Geo Costiniu și Adriana Șchiopu realizează, cu spontaneitate și haz, admirabile schițe de caracter. O compoziție vădind experiență și maturitate profesională a realizat și Liana Mărgineanu în rolul Mamei, actrița aducînd în sfera interesului, cu multă delicatețe și discreție, un personaj destul de șters. Constantin Gheorghiu a dat contururi sigure profesorului Vanciu, subliniind cu finețe dureroasa umilință trăită de acesta. Cu o singură replică, spusă cu mult haz, unul dintre tinerii membri ai colectivului giuleștean, Florin Dobrovici, a schițat chipul ordonanței.

**Valeria DUCEA**

\* „Teatrul“, nr. 1/1973.

# POLITICA

de Theodor Mănescu

Data premierei : 2 februarie 1993.

Regia : GHEORGHE MILETINEANU. Scenografia : STELA BĂRASCU. Muzica : H. MAIOROVICI.

Distribuția : CONSTANTIN CODRESCU (Bărbatul); RODICA MUȘTEANU (Bătrina); GHEORGHE MOLDOVAN (Bătrînul); MARI-LENA NEGRU, ILDY CODRESCU (Sora); GEORGE ȘOFRAG, ADRIAN NĂSTASE (Tinărul); DAN COLCER (Al doilea tinăr); TEODORA MAREȘ (Smaranda); ELENA PATAP (Gabriela); MARIANA GOLUB (Doina).

Theodor Mănescu și-a vrut piesa jucată în săli mici, în studiouri. Această dorință, însoțind textul tipărit, are în vedere structura piesei, caracterul ei de meditație și de dezbatere, care nu acceptă distanța între participanții la — oare cum să-l numim ? — spectacol ? colocviu artistic ?

Prima impresie pe care o încercăm, pășind în studioul improvizat al Teatrului

Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila, este că noi, spectatorii, ațiția ciți sîntem, intrăm în viața unei familii, ca membri ai acesteia. Scaune și banchete asemeni celor care populează locul de joc înconjoară acest spațiu. Sîntem de-ai casei. Și totuși, o anume solemnitate se instalează. Elementele concrete de ambianță sînt intercalate cu alte cîteva elemente, de sugestie : am pătruns într-o zonă mai vastă a existenței, am pășit, de fapt, pe solul vieții înseși, solul rodește arbori, care par să crească mereu, vlăstare tinere vin să ia locul trunchiurilor îmbătrînite. Dia-lectica vieții, generațiile în mișcare, schimbarea continuă.

Cel mai aproape de adevăr ar fi să spunem că noi, cei vreo cincizeci de spec-tatori, ciți poate primi încăperea, partici-păm la un simpozion. Această certitudine se instalează treptat, pe măsură ce se desfășoară spectacolul lui Gheorghe Mile-tineanu cu piesa *Politica*. Nimic din ceea ce obișnuim să numim „reprezentatie teatrală“ nu încapе aici. Eroii ne vor-besc privindu-ne în ochi, prinzîndu-ne de braț, vorbesc între ei luîndu-ne martori, cerîndu-ne părerea, aprobarea... Pare că noi înșine rostim întrebările pe care ei le rostesc. Nici lectura (repetată) a textului, nici participarea la alt specta-col cu această piesă nu mi-a scos la lu-mină cu atîta putere un aspect al ei cu totul relevant și definitoriu : replicile, în majoritatea lor, sînt, de fapt, întrebări. Eroii își pun unii altora întrebări, se in-teroghează, *ne* interoghează, *ne* deter-mină să ne punem noi înșine întrebări. Întrebări de pătrundere politică și de cutezanță revoluționară, privind destinul nostru comun, privind destinul fiecăruia dintre noi, aici și acum, în legătură cu trecutul nostru, examinat sub nu puține aspecte și cu obiectivitate, în legătură cu prezentul, riguros definit, în legătură cu viitorul, sever scrutat. Hotărîtor pentru acest spectacol, o certă reușită a regizo-rului Gheorghe Miletineanu, este pate-tismul reținut, dar mereu prezent. Regi-zorul și interpreții au avut deplină în-credere în puterea de convingere a tex-tului. Alegînd soluții (de mișcare, de ros-tire) economicoase pînă la zgîrcenie, dar elevate din punct de vedere artistic, regi-zorul a găsit în mod fericit calea pen-tru transpunerea scenică a acestui roman dramatic, nu ușor accesibil, din pricina densei încărcături ideatice și a surprin-zătoarei, ineditei, aproape sfidătoare for-mulări literare, care sparge tiparele ge-nului.

Începînd cu simple apariții (și numim aici pe Mariana Golub, Elena Patap, Teo-dora Mareș și Dan Colcer), trecînd prin participări mai ample (George Șofrag și Marilena Negru), sau și mai substanțiale

Rodica Mușteanu și Constantin Codrescu



(Rodica Mușețeanu și Gheorghe Moldovan), încheind (și culminând) cu impunătoarea creație a lui Constantin Codrescu, totul se armonizează într-un ansamblu omogen, în care personalitățile distincte ale actorilor concură, prin evident talent și riguroasă disciplină artistică, la reușita spectacolului. În sfârșit, dar defel în cele din urmă: ne este bine cunoscută personalitatea complexă, generos înzestrată a lui Constantin Codrescu, nu numai strălucit actor, dar și regizor, pedagog cu aplicație și, mai cu seamă, animator de colectiv.

În *Politica*, interpretând rolul Bărbatului, Constantin Codrescu demonstrează înalta sa clasă, obligându-ne (spre satisfacția noastră) să-l numărăm printre marii actori pe care sintem fericiți să-i avem. Cu gesturi domoale, cu pasul rar, ușor împovărat (de ani? de întrebări?), cu glasul cald, reținut, cu privirea inteligentă nu rareori străbătută de o undă

de tristețe, Constantin Codrescu înalță statura Bărbatului pînă la dimensiuni simbolice. Capătă aici valoare ceea ce emoționant, frumos se spune în caietului-program, sub semnătura colectivului de interpreți ai piesei *Politica*. Citez: „Pentru noi, toți cei implicați în realizarea spectacolului, semnificațiile acestei piese sînt de două ori autobiografice, oricît de mult s-ar deosebi, în chip firesc, biografiile noastre, ale interpretelor, de cele ale personajelor. Fiindcă sintem, nu putem să nu fim, părtași cu toată ființa noastră la adevărul pe care îl afirmă scrierea lui Theodor Mănescu, azi și aici, despre noi înșine...”

Înainte de a încheia: ambianța scenică de care vorbeam la început aparține Stelei Bărâscu, iar muzica, de o rafinată noblețe și de o inteligență discreție, lui H. Maiorovici (vă amintiți de muzica filmului „Moartea căprioarei”?).

**Virgil MUNTEANU**

## PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

### TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE

*La aniversarea a trei decenii de la înființare, scena băimăreană a oferit publicului și oamenilor de teatru invitați cu acest prilej un grupaj de spectacole, reprezentativ atît pentru configurația repertoriului său (axat cu precădere pe valorificarea dramaturgiei naționale clasice și contemporane), cît și pentru nivelul actual al trupei (caracterizat de cultivarea unor formule novatoare de mizanscenă și a unui joc modern, de calitate). „Zilele teatrului băimărean” au cuprins, alături de un spectacol de păpuși și unul de revistă, ilustrînd profilul complex al instituției, trei montări, toate — premiere ale stagiunii în curs.*

## ■ VALSUL DE LA MIEZUL NOPTII

de Viorel Căcoveanu

**Data premierei: 30 septembrie 1982.**

**Regia: RADU DINULESCU. Scenografia: FLORIN HARASIM.**

**Distribuția: MIRCEA GRAUR (Constantin Dabija); ECATERINA SANDU (Maria Dabija); ȘTEFAN MAREȘ (Mihai Dabija); PAUL ANTONIU (Corneliu Barbu); NICOLETA BUICĂ (Dana Barbu); VIRGIL FĂTU (Dumitru Spătaru); RADU DIMITRIU (Tiberiu Axente); APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Eleonora Axente); ION SĂSĂRAN (Grațian Șerban); ELENA JITCOV (Viviana Șerban); GHEORGHE LAZAROVICI (Jean Popă); TZENKA VELCEVA BINDER (Alexandra Voroneanu).**

„Valsul... vrea să fie un dialog al conștiințelor!” — această declarație a dramaturgului, din caietul-program al spectacolului, conține, cred, o posibilă definiție a piesei și, în general, a teatrului pe care-l practică Viorel Căcoveanu. Mai puțin interesat de perfecțiunea eșafodajului dramaturgic, autorul acordă vizibil înțietate sesizării și relevării acelor aspecte ale realității autohtone cotidiene care alcătuiesc „contradicțiile neantagoniste” ale societății noastre. Mai mult, el nu se oprește la simpla lor enunțare, ci

**În prim-plan,  
Ion Sășăran  
și Mircea Graur**



propune *dezbaterea* respectivelor aspecte. Ce este patriotismul? Ce este adevărul? Cine face Istoria? Dar cum o face? — iată întrebările cărora le caută răspuns personajele *Valsului*... Evident, fiecare dintre aceste interogații — dată fiind importanța lor — ar putea face obiectul unei lucrări de sine stătătoare; dorința de a le clarifica într-o singură piesă duce la o anumită diluare a materiei dramatice, dar nu și la scăderea „temperaturii” la care se înfruntă caracterele, ideile și idealurile lor. Personajele par să scape de sub controlul autorului, căpătînd o viață proprie, pe care o trăiesc nu atît în ritmul convenției scenice, cît, parcă, în cel al realității înseși. Impresia de autenticitate pe care o face textul constituie explicația considerabilei sale „prize la public”; spectatorii urmăresc evoluția conflictului cu interesul cu care ar aștepta pronunțarea sentinței într-un proces intentat demagogiei, birocratiei, lașității, ipocriziei agresive. Ceea ce, în ultimă instanță, este și scopul piesei.

Subiectul apare, în același timp, ușor și greu de rezumat, căci acțiunea propriu-zisă are o pondere minimă; de fapt, ea e rezultanta comportamentului tipurilor umane aduse în scenă. La o petrecere din casa unui șef de serviciu „Personal” se adună cîțiva invitați: Constantin Dabija, muncitor, victimă inocentă a unei perioade istorice revoluate; soția și fiul său muncitor, la rîndu-i, a cărui dorință de a intra în partid se lovește — inițial, cel puțin — de același „accident la dosar” care umbrise viața tatălui; un fost profesor de istorie, tovarăș de închisoare, pe vremuri, cu Dabija; un magistrat pensionar, chiar judecătorul ce-l condamnase atunci pe Dabija, însoțit de o nevastă frivolă și mereu în căutare de „lucruri din pachet” etc. În mijlocul petrecerii descinde (cam *ex machina*) o bo-

gată mătușă din America a muncitorului, care-l îndeamnă pe acesta s-o urmeze, împreună cu familia. Evenimentul declanșează reacții neașteptate: aparenții incoruptibili, cei cu biografii „curate” și solid instalați în fotolii, condamnă cu voce tare eventualitatea unui asemenea act, sfătuindu-l însă confidențial pe Dabija să nu rateze ocazia. Acesta pare să șovăie, pînă în finalul piesei (complicat cu o destăinuire a mătușii, menită să spulbere petele negre din trecut), cînd refuză ferm propunerea. De asemenea, asistăm, în cursul piesei, la un dialog între Dabija și fostul său judecător, pe tema responsabilității fiecăruia în făurirea cursului istoriei tuturor. Desigur, povestit pur și simplu, textul apare întrucîtva minimizat. Calitatea sa esențială — profunzimea și luciditatea cu care autorul analizează, demascîndu-le, celulele bolnave ce parazitează încă organismul conștiinței sociale — devine sensibilă în ceea ce nu poate fi reprodus: în incisivitatea replicilor, în refuzul ambiguității enunțurilor, în tonalitatea deschis polemică a discursului dramatic.

Regizorul Radu Dinulescu a înțeles și a accentuat caracterul de majoră dezbatere etică al piesei, acordînd greutate secțiunilor din text reprezentative sub acest aspect, într-o inspirată colaborare cu scenograful Florin Harasim. Acesta a conceput un decor alcătuit în principal din grilaje de lemn care, în funcție de modul cum sînt dispuse, sugerează elemente de mobilier sau chiar arhitectonice (balcoane, de pildă), pentru ca, în momentele-cheie ale spectacolului, să devină „bara” pledoariilor avocaților sau a depozițiilor maritorilor într-un tribunal. Montarea are limpezime și sobrietate, principala intenție a realizatorilor fiind aceea de a pune cit mai net în valoare potențialul critic al textului.

Din echipa de interpreți, jucînd, în general, cu dezinvoltură și precizie, s-au remarcat Tzenka Velceva Binder, evoluînd cu umor și fără stridențe (în ciuda costumației prea ostentative) într-un rol destul de „făcut” (mătușa din America), Ion Săsăran (judecătorul), marcînd cu finețe meandrele psihologice ale personajului său, Virgil Fătu, nuanțînd minuțios ironia amară a bătrînului profesor de istorie, Ștefan Mareș, întruchipîndu-l cu aplomb pe tînărul muncitor, Elena Jitcov, schițînd savuros snobismul unei „ajunse”. Mircea Graur, în rolul lui Dabiya, are binevenite accente de căldură și sinceritate, dar, urmărind, probabil, să-și facă personajul cit mai convingător, lasă să se strecoare în jocul său o supradoză de patetism, care, dimpotrivă, îl deserveste.

## ■ LEONCE ȘI LENA

de Georg Büchner

**Data premierel :** 5 decembrie 1982.

**Regia :** RADU DINULESCU. **Scenografia :** FLORIN HARASIM. **Traducerea :** IOSIF și NINA CASSIAN.

**Distribuția :** CORNEL MITITELU (Regele); TUDOR GEORGE (Leonce); NINA UDRESCU (Lena); VALENTIN VOICILĂ (Valerio); TEOFIL TURTURICĂ (Președintele Consiliului Curții); RADU DIMITRIU (Primul consilier); PAUL ANTONIU (Al doilea consilier); ȘTEFAN MAREȘ (Maestrul de ceremonii); ECATERINA SANDU (Dolca); NICOLETA BUICĂ (Rosetta); GHEORGHE LAZAROVICI (Primul polițist); LUCIAN PRODAN (Al doilea polițist); TOEA BADIU (Primul valet); CLAUDIU TĂRNOVEANU (Al doilea valet).

Înscriind în repertoriul său opera büchneriană, teatrul din Baia Mare a înfăptuit un act cultural lăudabil sub două aspecte: acela de a fi readus în circuitul scenelor noastre — după aproape un deceniu de la premiera pe țară, la Teatrul „Bulandra” — un text de certă valoare din dramaturgia universală, și acela de a fi oferit tînărului regizor Radu Dinulescu șansa confruntării forțelor sale creatoare cu o partitură de rezistență a spectacologiei contemporane. Foarte mult

jucată, la această oră, în întreaga lume, piesa — socotită încă, în mod ciudat, minoră în raport cu restul creației dramatice büchneriene (bizareria merge pînă acolo încît un dicționar de talia Larousse-ului omite să menționeze textul alături de *Moartea lui Danton* și *Woyzeck*) — incită numeroși directori de scenă celebri, prin modernitatea sa, surprinzătoare la data apariției (1839, postum). Gravitatea meditației filozofice, răzbătînd, în tonuri de tulburător tragism, dincolo de aparența farsei spumoase, coexistența derutantă, în nuce sau în plină ecloziune, a elementelor aparținînd unor curente și stiluri diverse, multe încă nenăscute la acea vreme (expresionismul, de pildă), scriitura alertă, exploatat în insistent posibilitățile creatoare ale limbajului (se cuvine elogiată calitatea traducerii realizate de Nina și Iosif Cassian) sînt numai cîteva dintre fațetele acestei modernități, ce s-a dovedit stimulatoare și în cazul montării concepute de Radu Dinulescu.

Regizorul a optat pentru o lectură scenică efectuată prin prisma filonului de critică socială al piesei. Astfel, el integrează în text cîteva fragmente din incendiarul, în epocă, ziar-manifest al lui Büchner „Curierul din Hessa”, sporînd virulența denunțării de către dramaturg a monarhiei absolutiste. Întreaga curte este, de altfel, înfățișată ca o derizorie „casă de păpuși”, ușor manevrabilă, grație stupidității și obedienței lor, de către un Maestru de ceremonii viclean, dar nu mai puțin stupid. (O nelămurire: frazele italienești care împesărează vorbirea acestuia sînt deliberat incorecte? Dacă nu, unele remedieri se impun...) Centrul de greutate al spectacolului devine Valerio, exponentul unui epicureism discret cinic, care nu exclude însă acțiunea conștient îndreptată spre schimbarea ordinii existente. În contrast cu el, prințul Leonce este tînărul prematur obosit și dezgustat de tot ceea ce îl înconjoară; *Weltschmerz*-ul său nu e expresia unui protest conștient față de „înaltele îndatoriri” ce îi revin, ci a unei funciare indiferențe, a unei totale lipse de interes și responsabilitate față de oricine și orice. Sistemul de relații nou instituit are coerența sa internă, dar, tocmai în raport cu aceasta, finalul spectacolului este întrucîtva ambiguu: ar fi fost, poate, necesară sugerarea evoluției viitoare a lui Leonce în calitate de „părinte al națiunii”. Ceea ce, oricum, dăunează indiscutabil montării e ritmul, mult prea lax, chiar trenant, care face efectiv obositoare urmărirea reprezentației (cel puțin, a celei văzute de mine). Dincolo de această rezervă, trebuie relevată frumusețea plastică a spectacolului, datorată scenografiei realizate de Florin Harasim (din nou în





„Leonce și Lena“ de Georg Büchner, în regia lui Radu Dinulescu

fructuos tandem cu Radu Dinulescu), în maniera ilustrațiilor din cărțile de povești — aluzie la artificiozitatea lumii evocate de piesă : un decor redus la esențial (o platformă turnantă cu funcții multiple, câteva mobile), pus în valoare de un ecleraj abil folosit, costume ce caracterizează concis personajele, apelînd la simbolistica tradițională a culorilor.

Actorii — în majoritate, foarte tineri — concretizează, cu evidentă bucurie ludică, intențiile mizanscenei. O voce plăcut timbrată și riguros controlată, o prezență scenică degajînd farmec și inteligență sînt atu-urile lui Tudor George (Leonce). Nina Udrescu (Lena) mizează pe sinceritate și dăruire ; cu timpul, actrița va reuși, desigur, să se elibereze de o anumită afectare ce transpare uneori în intonații și în mișcarea scenică. Valentin Voicilă (Valerio) demonstrează o mare mobilitate pantomimică și o certă înzestrare comică, anunțînd (cu condiția să evite tentația clișeeilor) o interesantă personalitate actricească. În Maestrul de ceremonii, Ștefan Măreș caricaturizează cu umor „manierele alese“ ale unui curtean fățarnic. Ecaterina Sandu se impune prin siguranță, într-o compoziție plină de haz (Doica). Cornel Mititelu schițează izbutit un Rege mereu depășit de evenimente. Ceilalți interpreți întregesc — fiecare, cu rezultate notabile — o distribuție bine alcătuită.

## ■ VLAICU-VODĂ

de A. Davila

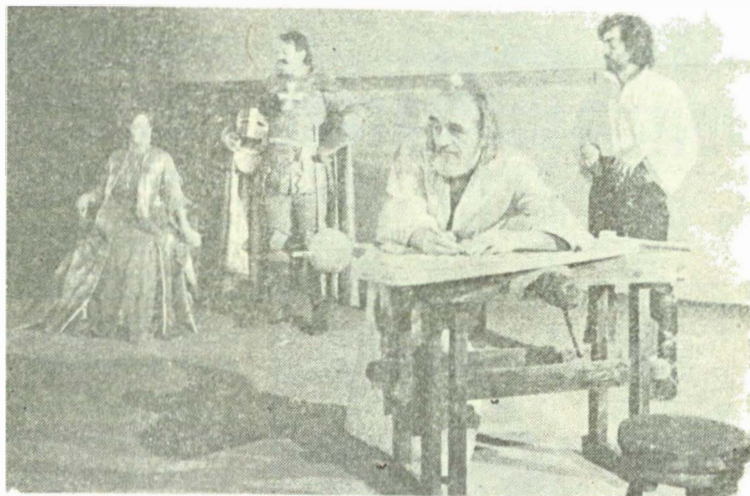
Data premierei : 14 februarie 1983.

Regia : GHEORGHE JORA.

Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : VASILE CONSTANTINESCU (Vlaicu-Vodă) ; TOEA BADIU (Rumân Grue) ; TUDOR GEORGE (Mircea Basarab) ; VIRGIL FĂTU (Costea Mușat) ; MIRCEA GRAUR (Banul Miked) ; ION SĂSĂRAN (Spătarul Dragomir) ; ADRIAN RĂȚOI (Groza Moldoveanul) ; TEOFIL TURTURICĂ (Nicochim) ; ȘTEFAN MĂREȘ (Pala) ; CORNEL MITITELU (Kallany) ; RADU DIMITRIU (Vlad) ; PAUL ANTONIU (Manea) ; MIRCEA ANCA (Pircălabul) ; VALENTIN VOICILĂ (Solul sirbesc) ; LUCIAN PRODAN (Un căușel) ; CLAUDIU TĂRNOVEANU (Întiul moșnean) ; GHEORGHE LAZAROVICI (Moș Neagu) ; OLGA SIRBUL (Clara doamna) ; NINA UDRESCU (Domnița Anca) ; RODICA BĂITAN (Sanda) ; STANCA GĂNESCU (Un copil de casă).

### Scenă din spectacol



O frumoasă inițiativă de cinstire a muncii depuse neîntrerupt pe scenă (la Baia Mare și în alte colective), timp de patru decenii, de către acum sexagenarul actor Vasile Constantinescu a dus la această montare a clasicei drame *Vlaicu-Vodă*, în care sărbătoritul a deținut rolul titular și în urmă cu 30 de ani, la Naționalul craiovean. Interesantă ar fi fost o analiză comparativă a interpretării de atunci și a celei de acum, analiză ce ar fi putut detecta acumulările profesionale, modificările de concepție și stil de joc care au survenit, fără îndoială, pe parcursul carierei, deloc săracă în realizări, a lui Vasile Constantinescu. Lipsindu-mi această posibilitate, comentariul se va mărgini la ipostaza de azi, cu tot ceea ce a oferit ea.

Semnatarul regizoral al premierei băimărene, Gheorghe Jora, a avut în vedere concentrarea materialului factual, în scopul sporirii clarității cunoscutului mesaj de inflăcărat patriotism al piesei. A operat, de aceea, unele tăieturi în text, fără a afecta întru nimic spiritul acestuia, și a călăuzit evoluțiile actricești pe un făgaș sobru, adecvat receptivității publicului modern, dar nu lipsit — în acord cu viziunea dramaturgică — de patos (unele excese în acest sens, ca, de pildă, sublinierea punctelor de vîrf ale conflictului prin cumplite bubuituri de tunet, nu dăunează esențial întregului). În aceeași notă actualizantă, scenografia de un subtil rafinament a lui Mihai Tofan propune un spațiu de joc aerat și o atentă stilizare a simbolurilor epocii în care se petrece acțiunea, constituind un fericit exemplu de abordare plastică a acestei piese istorice.

În prim-planul spectacolului s-a situat, firesc, Vlaicu. Vasile Constantinescu l-a investit cu o psihologie nuanțată, disimulînd forța latentă a personajului sub masca slăbiciunii resemnate, a unei blindeți mimate cu abilitate. „Gheara leului” se face însă simțită în privirile pătrunzătoare, în unele inflexiuni ale glasului. Clipa lepădării straiului postiș al supunerii este astfel minuțios pregătită, fără a fi mai puțin impresionantă: tonul devine dintr-o dată ferm, fruntea se ridică, Vlaicu se arată în integritatea staturii sale morale. În ansamblu, Vasile Constantinescu pare să fi concentrat, în acest spectacol aniversar, experiența variată a întregii sale cariere interpretative. Alături de el, o distribuție omogenă, din care se detașează Olga Sîrbul, o teribilă Doamnă Clara, jucînd mereu „în forță” (poate, o anume temperare a tonului ar fi binevenită, în cîteva momente), Ion Săsăran, un Dragomir răsplătit cu entuziaste aplauze după rostirea avîntatului său monolog, Tudor George, un Mircea semeț și pasionat, Nina Udrescu, o Ancă sensibilă și fremătătoare, Mircea Graur, un înțelept Miked, și Ștefan Mareș, un perfid Pala.

Demn de consemnat, de asemenea, caietul-program al spectacolului (marcînd și jubileul teatrului), cu un sumar divers și bogat.

Alice GEORGESCU

## ■ INTERESUL GENERAL

de Aurel Baranga

Data premierei : 28 noiembrie 1982.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.  
Decoruri și costume : KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția : CONSTANTIN SĂSĂREANU (Toma Hrisanide); SMARA MARCU (Lucia-Felicia Popescu-Hrisanide); DAN GLASU (Carapetrache); AUREL ȘTEFĂNESCU (Bocioacă); DAN CIORANU (Plătică); ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (Sfințescu); RADU CAZAN (Linte); IOLANDA DAIN (Tanți); LIDIA ROȘCA MARI-NESCU (Aurelia Țincoca); IOAN BUCUR (Mihăilescu).

Sub titlul piesei sale *Interesul general*, Aurel Baranga a notat : „farsă atroce în două părți”. Spectacolul realizat de Dan Alecsandrescu pe scena Naționalului din Tirgu Mureș pare a se fi oprit mai cu seamă la primul termen al definiției, imblinzind mult din severitatea textului — și mai cu seamă a subtextului —, împrumutînd rechizitoriului violent din piesa lui Baranga tonul unei admonestări nu indulgente, dar, oricum, suportabile. Accentele critice nu lipsesc, desigur, dar atacul se desfășoară pe un teren mai puțin exploziv, țintele vizate sînt ușor deplasate spre zone mai benigne. Una dintre acestea ar fi supărătorul și, din păcate, deloc perimatul obicei al „micilor atenții” interesate. Pe scenă are loc o vie circulație (inexistentă în indicațiile dramaturgului) a cartușelor de Kent, a sticlelor de băutură și a deodorantelor frumoase colorate și bine mirositoare, aduse de peste mări și țări; se țintește astfel o deprindere condamnable, desigur, dar înfinit mai puțin dăunătoare decît acelea satirizate cu virulență în piesa lui Baranga. Spectacolul este alert, amuzant, dar apelează mai mult la unele verificate ale meseriei decît la o reală inventivitate regizorală.

Același timbru de farsă veselă este definitiv și pentru interpretare. Se rețin rolurile create, cu simț al poantei, cu dinamism comic de Constantin Săsăreanu

și Smara Marcu. Reținem, de asemenea, portretul scenic desenat cu minuție, cu haz (doar uneori cu exces de pedanterie) de Iolanda Dain, ca și personajul datorat lui Dan Ciobanu (cu rezerva unui plus de delalii, de „accente”, uneori împovăraător). Mai puțin convingător ni s-a părut Dan Glasu, tocmai prin risipa de energie, prin efortul de a cuprinde toate mijloacele de expresie posibile. Nu totdeauna la fel de pregnantă, dar bine gândită, din linii discrete, interpretarea lui Aurel Ștefănescu. Destul de rigid, jocul Lidiei Roșca Marinescu, îmbăscit de efecte, cel al lui Alexandru Făgărășanu și al lui Radu Cazan.

Decoruri și costume nu prea originale, dar adecvate textului și spectacolului, semnează Kemény Árpád.

Cristina DUMITRESCU

— Secția maghiară

## ■ ZOO-STORY

de Edward Albee

Data premierei : 4 martie 1982.

Regia : TOMPA GÁBOR. Scenografia : NAGY ÁRPÁD. Traducerea în limba maghiară : ELBERT JÁNOS. Muzica : SAROSSY ENDRE.

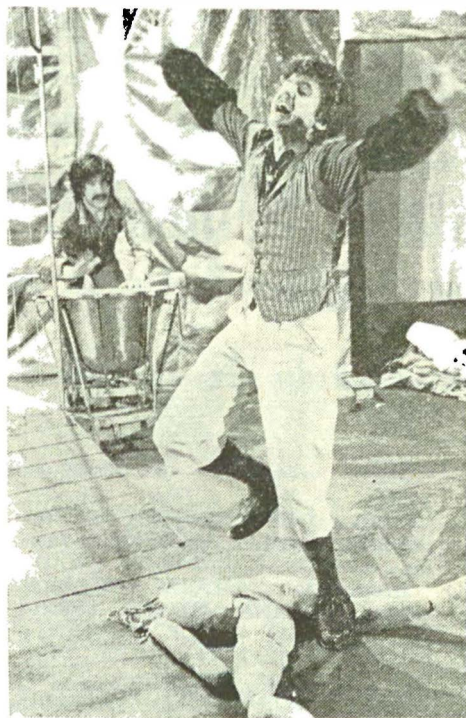
Distribuția : KERESZTES SÁNDOR (Jerry); ZALÁNYI GYULA (Peter). În alte roluri : KARP GYÖRGY, BIRÓ JÓZSEF, REKITA ROZÁLIA, MAROSI PÉTER.

*The Zoo-Story* (1958), prima piesă a lui Edward Albee și totodată rampa de lansare care l-a propulsat, imediat după premiera americană off-Broadway (1960), în rîndul vedetelor dramaturgiei nord-americane, a fost pe rînd considerată „scriere de avangardă”, „operă clasică, convențională”, „parabolă filosofică”, „felie de viață”... Cert este că *Zoo-Story* rămîne una dintre cele mai bune lucrări ale acestui proeminent dramaturg, o piesă-document — chiar dacă această afirmație ar părea paradoxală — despre alienare și monstrozitatea formelor pe care le poate



lua această maladie psiho-socială, o piesă-document despre imposibilitatea comunicării și blocarea relațiilor umane. Capodoperă a genului (teatru scurt, piesă într-un act), *Zoo-Story*, din motive varii și considerente obscure, n-a izbutit pînă în prezent să pătrundă în repertoriul studiourilor teatrale — loc scenic predestinat parcă acestei scrieri —, reprezentația studioului Teatrului Național din Tîrgu Mureș înscriindu-se, în acest sens, dacă nu ne înșelăm, ca o premieră pe țară. Noutății repertoriale îi corespunde o tratare scenică liberă, o abordare deliberat „experimentală”, în sensul folosirii textului drept pretext pentru o demonstrație teatrală în primul rînd, suport pentru un tipic și atracții spectacol de tînr regizor. Montarea aparține într-adevăr unui regizor tînr, talentatului Tompa Gábor, autorul unui remarcabil *Tango* (I.A.T.C.), a cărui scurtă, deocamdată, experiență scenică e dublată de o vădită cunoaștere a tehnicilor și procedeele teatrului experimental contemporan, ca și de o fecundă asimilare a unor influențe venite dinspre teatrul studentesc polonez.

*Zoo-Story* se desfășoară ca un tablou sinoptic al unor stări de spirit morbide, al sufletului descompus de singurătate și pervertit de egoism și indiferență, ca o proiecție a unor oribile fantasmе și coșmaruri, pe cît de inconsistente și de efemere, pe atît de colorat spectaculoase. Reprezentația utilizează cu predilecție montajul „enchained”, propune suite de imagini ce compun mici variațiuni pe teme date; nu lipsesc clișee din imageria „modului de viață american”, transpus în reprezentații *underground* sau în spectacole de grup ce militează, în Vest, pentru dezarmare; ne aflăm „la umbra statuii Libertății”, ne aflăm într-o „lume-cușcă”, ne aflăm într-un sinistru și dezolant zoo, cu exemplare umane fragile și degradate, asupra cărora veghează un straniu, rizibil și pervers polițist, un Pierrot în blugi cîntînd desperat la trompetă, un saltimbanc halterofil cu chip crispat sub mască albă și o făptură misterioasă, o fetișcană cu uriașe aripi de înger înșingurat... Muzica obsedantă a lui Sarossy Endre (jazz și blues), scenografia expresionistă a lui Nagy Árpád, jocul mut, dar violent expresiv al figuranților constituie elementele bine articulate ale unui scenariu teatral ispititor prin capacitatea de metaforizare și sugestie, dar aleatoriu față de textul dramatic ca atare. Drama consumată tragic „pe o bancă în Central-Park”, între Peter și Jerry, subtila desfășurare a meandrelor psihologice, drumul persona-



**Zalányi Gyula și Keresztes Sándor**

jelor în nebănuite cercuri de infern, abisul mizeriei morale și al suferințelor psihice ale celor ce nu izbutesc să stabilească relații cu nimeni și nimic rămîn expuse, relatate doar, la suprafața demonstrației de virtuozitate corporală. Jocul actorilor atinge performanțe tehnice; excelează Keresztes Sándor (Jerry), în pantomimă tragică realizată cu mijloace burlești și instrumentar de „actor total”; îl secondează în surdină Zalányi Gyula (Peter), deșenînd cu aplomb un desăvîrșit mic-burghez dintre cele două războaie mondiale, dar jocul fiecăruia rămîne solistic; asistăm la două recitaluri. Situația, atît de încordată dramatic, a imposibilității de a intra în relație nu se realizează.

Opțiune repertorială adecvată unui studio și cadru dramatic propice căutărilor stilistice ale unei echipe tinere, *The Zoo-Story* rămîne un spectacol al unui regizor în formare și se cuvine salutat ca atare.

**Mira IOSIF**

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

## SÎMBĂTĂ, DUMINICĂ ȘI LUNI

de Eduardo de Filippo

Data premierei: 7 februarie  
1983.

Regia: DINU CERNESCU. Sce-  
nografia: MIHAI MĂDESCU. Tra-  
ducerea: N. AL. TOSCANI.

Distribuția: SILVIA GHELAN  
(Rosa); ILEANA NEGRU (Virgi-  
nia); DOREL VIȘAN (Peppino);  
TUDOREL FILIMON (Rocco); VIC-  
TOR NICOLAE (Federico); CON-  
STANTIN ADAMOVI (Antonio);  
LUCIA WANDA TOMA (Giulia-  
nella); LIGIA MOGA (Amelia);  
ANTON TAUF (Attilio); GELU  
BOGDAN IVAȘCU (Raffaele); OC-  
TAVIAN LĂLUȚ (Luigi Ianniello);  
MARIANA POPOVICI (Elena Ian-  
niello); PETRU DONDOȘ (Michele);  
MARIA SELEȘ (Maria Carolina);  
EMILIAN BELCIN (Roberto);  
PAUL BASARAB (Dr. Cefercola).



Silvia Ghelan și Dorcel Vișan

Dinu Cernescu a oferit Naționalului clujean o „comedie napoletană” de un pitoresc regional ce se suprapune, în percepția noastră, imaginii acreditate de cinematograful asupra „familiei italiene” — gălăgioasă, frenetică, solidară, patetică, ridicolă și în același timp sublimă. Personajele sînt înconjurate cu afecțiune, piesa emană o bună-dispoziție autentică și bine argumentată literar; nimic nu tulbură această comedie nostalgică, în care farsa geloziei se dizolvă, în final, într-un mic poem al tandreței conjugale durabile. Cîteodată, detalii de viață cotidiană, mărunte planuri de viitor, specifice unui mediu onest, dar umbrît de mediocritate, amintesc, în ciuda vivacității ritmului, de abulia anumitor personaje cehoviene... Și totuși, cîteva replici disperate ar fi oferit suport altui mod de lectură, care să scoată spectacolul de sub semnul divertismentului gratuit. „Punctul culminant” al intrigii este masa de duminică, între-rupută în chip grotesc de accesul de gelo-zie al lui Don Peppi, îndreptat împotriva

soției sale și a neajutoratului contabil Ianniello. Remarca celor mai tineri, a doua zi după incident, că familia lor seamănă cu o „trupă de teatru napoletan”, completată cu pasiunea duminicală a unchiului Raffaele pentru rolul lui Pulcinella, pe care îl interpretează într-o trupă de amatori, erau, poate, premisele unui spectacol în formula comediei italiene tradiționale, iar lîncezeala măruntelor discuții de familie, fisurată de incidente la fel de mărunte, supradimensionate însă, prin exasperare, ar fi dat, pe de altă parte, posibilitatea valorizării unor semnificații latente. Dinu Cernescu a evitat însă riscul de a aduce la suprafață teme colaterale, preferînd o restituire exactă a textului. Într-un efort de reconstituire scenografică (Mihai Mădescu), cu spații prea generoase pentru condiția socială medie a personajelor, și oarecum în contradicție cu atmosfera de coabitare simpatice de tip sudic pe care o conține piesa, spectacolul se desfășoară în registrul vivace al agresivității inofensive, într-un pitoresc italian temperat, fără excese de culoare. Regizorul a crezut cu toată hotărîrea, și pe bună dreptate, în valoarea umanistă a mesajului de bună înțelegere, căldură și statornicie conjugală și a dedicat acestei convingeri întreg finalul: după incidentul cu masa duminică-



cală, Dona Rosa, într-o stare de euforie, oftează ușurată, suspinând de dragoste pentru soțul ei. Textul, cu numeroase acolade decorative, a fost adaptat, mai exact scurtat, de către regizor; dar nu în suficientă măsură, pentru că discuțiile lungi, pline de șarm, spirituale, dar lipsite de semnificații, trenează. De aceea, primul act se încălzește abia spre final, iar actul al treilea este sufocat, în a doua lui jumătate, de scena împăcării dintre cei doi soți.

Eliminându-se cu bun-gust tentația îngroșării, ca și riscul vulgarizării situațiilor comice, spectacolul poartă amprenta unei operațiuni de purificare, de „sterilizare”, nu lipsită de distincție. Interpreții, actori cu personalitate, „s-au simțit bine” în scenă. Silvia Ghelan, prezintă insolită într-un rol de comedie, creează un simpatic personaj în genul „mamei italiene”, deși aglomerarea de procedee ar cere, la un moment dat, filtrarea mijloacelor. După primele scene, de tatonare, Dorel Vișan își tincturează partitura cu câteva stereotipuri comice, dar finalizează cu succes un rol pentru care nu părea să aibă datele necesare, actorului fiindu-i mai la îndemână un comic interiorizat, subtextual, și nu impetuos, extravertit. Stridentă și autoritară, Ligia Moga contribuie la culoarea sonoră a spectacolului. Octavian Lăluț compune excelent un lunatic stingaci și plicticos, insistent și cumsecade, pus în situația comică de amarez. Gelu Bogdan Ivașcu obține adesiunea publicului în rolul unui maniac al comediei dell'arte, pe care îl interpretează cu o grandilocvență parodică. Constantin Adamovici, ezitând între presanță și decrepitudine, impune cu mai puțin aplomb decît ne-am fi așteptat rolul bunicului căzut în mintea copiilor. Lucia Wanda Toma joacă fără eforturi de compoziție capriciile și independența plină de mofturi a logodnicei îndărătnice; asemenea, Tudorel Filimon, în rolul fiului parvenit, grosolan, tenace și pus pe căpățuială. Autentică, Mariana Popovici în stupiditatea gureșă a soției contabilului plicticos. O apariție expresivă, bine pregătită în prealabil și așteptată de public, realizează Petru Dondos, Ileana Negru — mobilă și expansivă, Anton Tauf — într-un rol cu funcție de incident comic, Victor Nicolae — logodnicul refuzat, Emilian Belcin\* și Maria Seleş, într-un cuplu destul de inexpressiv (și în text) și, în sfîrșit, Paul Basarab — prezență plăcută, completează distribuția unei comedii fără altă miză decît aceea a divertismentului pur. Este adevărat, ne-am fi așteptat la o anumită strălucire din partea „primei garnituri” a colectivului artistic clujean, sub îndrumarea reputatului director de scenă Dinu Cernescu.

**Mircea GHIȚULESCU**

**TEATRUL DRAMATIC  
DIN BRAȘOV**

## **SERATĂ NEPREVĂZUTĂ**

**de Harold Pinter**

**Data premierei: 22 ianuarie 1983.  
Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: DOINA ANTEMIR. Traducerea: ANDREI BANȚAȘ.**

**Distribuția: GEORGE FERRA (Petey); MAYA INDRIEȘ (Meg); RADU NEGOESCU (Stanley); NINA ZĂINESCU (Lulu); COSTACHE BABII (Goldberg); MIRCEA ANDREESCU (McCann).**

Teatrul brașovean a ales, pentru o noapăt renovată sală Studio, piesa britanicului Harold Pinter, *Aniversarea* (*The Birthday Party*), pe care o joacă sub titlul *Serată neprevăzută*. Lucrarea, apărută în 1958, a marcat afirmarea internațională a autorului, anticipînd marele succes — deopotrivă teatral și cinematografic — de peste cîțiva ani, *Ingrijitorul*; în *Serată...* se manifestă, mai lesne detectabile decît în producțiile ulterioare, cele mai multe dintre caracteristicile tematiche și stilistice ale scrisului pinterian, ca și principalele influențe estetice asimilate de dramașurg. Coleg de generație cu celebrii „tineri furioși” ai anilor

**Costache Babil; Radu Negrescu și  
Mircea Andreescu**





'50—'60 (Osborne, Wesker, Arden), dar diferențiindu-se de aceștia prin preocuparea mai puțin insistentă față de dimensiunea socială a problematicei investigate, Pinter se înscrie — după cum au remarcat cercetători atenți ai operei sale, un John Russell Taylor sau un Martin Esslin — în descendența lui Kafka și în parametrii teatrului absurdului de tip beckettian. Este vorba, în cazul primei filiații amintite, de spaima nelămurită și permanentă ce impregnează atmosfera pieselor sale, apăsând greu personajele, contaminând și deformând relațiile dintre ele, până la a deveni ea însăși, spaima, un veritabil personaj; cît privește cea de-a doua „înrudire”, ea se referă, pe de o parte, la indeterminarea spațio-temporală a acțiunii și la cea socio-morală a protagoniștilor, și, pe de altă parte, la tentativa de demontare a mecanismelor dialogului, aliată cu ironia implicită sau, uneori, chiar cu umorul explicit al unor replici. Alături de acestea, abilitatea de a construi impecabil suspansul (influență — recunoscută de Pinter — a filmelor *série noire*), precum și obsesia spațiului închis, configurează, într-o sinteză originală, o operă dramatică viguroasă, cu un „sunet” aparte.

Acțiunea piesei este plasată într-o pensiune izolată, al cărei unic oaspete, Stanley — un fost pianist, retras aici din motive obscure, și îngrijit de proprietăreașă cu o devoțiune matern-erotică — e terorizat de posibila apariție a emisarilor unei forțe malefice, la fel de obscură. Acești emisari se ivesc, într-adevăr, și, în cursul unei serate prilejuite de aniversarea lui Stanley, îl supun unei autentice operațiuni de spălare a creierului, după care, ștergînd cu grijă urmele „ședinței de convingere”, de persuasiune, și descurajînd, prin aluzive amenințări, voga încercare a proprietarului pensiunii de a-i opri, îl iau cu ei pe Stanley, devenit mut și complet abulic.

Demersul regizoral al lui Mircea Marin a pornit tocmai de la marja de imprecizie și mister a tramei și a caracterelor, conferind celei dintîi limpezime și o sporită credibilitate, iar celorlalte — identitate ideologică și socială. Stanley devine Artistul (în sens mai larg, intelectualul) în relație conflictuală cu o Ordine opresivă; proprietarii pensiunii — un cuplu măcinat de vechi neînțelegeri, o pereche de mic-burghezi, nu neapărat rău-intenționați, dar evident „cu frica lui Dumnezeu”; Lulu, fata din vecini, o frivolă aparent non-conformistă, în fond la fel de filistină și lașă ca și ceilalți; în sfîrșit, cei doi „trimiși” — agenți, prea puțin dispuși la disimulare, ai unei organizații (de natură religioasă, se sugerează discret în spectacol), veghind mereu, din umbră, asupra celor care „fluieră în bi-

serică” și oricînd pregătită să-i aducă pe calea „dreptei creștințe”, cu metode moderne, dar nu mai puțin verificate. Astfel, piesa capătă o deosebită forță expresivă, rod, totodată, al ritmului minuțios calculat, al unui rafinat joc de lumini și al simplei, subtil-metamorifice concepții scenografice a Doinei Antemir: evoluțiile de pe micul podium central înconjurat de spectatori se reflectă în nenumărate oglinzi, încadrate în rame foarte felurite ca stil, ce cîmpușesc pereții sălii; sugestia de spațiu închis, ca și de ireducibilă singurătate sau de imposibilă evadare e amplificată sarcastic pe măsura multiplicării imaginilor ce animă suprafețele indifferente ale oglinzilor: nimic, nici un strigăt de ajutor, nu poate răzbate în afară.

Reprezentarea se impune prin modul organic în care se îmbină toate componentele sale; este un remarcabil recital de regie și, în același timp, de interpretare actoricească, toți cei șase titulari de roluri realizînd adevărate performanțe. Maya Indrieș (Meg, proprietăreașă) are fragilitatea unei sensibilități permanent rănite, sugerînd, simultan, înconștiența voită, refuzul de a se eliberat al realității din partea unei ființe hăituite, care și-a găsit un mult dorit (dar cît de instabil!) echilibru. Nina Zăinescu (Lulu) excelează mai ales în ultima parte a spectacolului, cînd șocul suferit pare a-i dezvălui ușuratică „gîscuțe” propria mizerie morală, odată cu adevărata față a lucrurilor. Radu Negoescu (Stanley) face dovada unei profunde înțelegeri a rolului, izbutind să transforme — în a doua jumătate a evoluției sale scenice — prezența mută a personajului într-o cutremurătoare mască tragică. George Ferra (Petey) scandează cu exactitate modificările de comportament ale proprietarului de pensiune, inițial colaborator, apoi instrument redus la tăcere în minile torționarilor. Mircea Andreescu (McCann) și Costache Babii (Goldberg) alcătuiesc un sinistru cuplu de esență (contemporan) inchiizitorială și de aparență grand-guignolescă. Mircea Andreescu restituie subtil nebunia latentă a călăului setos și totuși degustat de singe și sugerează discret slăbiciuni ascunse, ca și obediența față de partenerul mai puternic. Costache Babii este generatorul unei realizări actoricești de înaltă clasă: nici un ton fals, nici o mișcare, nici o privire necontrolată în înfrunghirea onctuosului „misionar”, care își evocă nostalgic părinții înainte de a-și schingui victima, care își supraveghează „colegul” la fel de atent ca pe ceilalți. Acești doi interpreți, din urmă, sînt „pilonii de rezistență” ai unui act teatral de elevată ținută culturală.

**Alice GEORGESCU**