

# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

## AL MATALE ... CARAGIALE

de Mircea Cornișteanu

■ TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

Data premierei : 29 ianuarie  
1983.

Regia și ilustrația muzicală : MIR-  
CEA CORNIȘTEANU. Scenografia :  
VASILE BUZ.

Distribuția : IACU GOANȚA,  
TUDOR GHEORGHE, ION COLAN,  
NAE GIL MAZILU, REMUS MĂR-  
GINEANU, ILIE GHEORGHE.

Caragiale pare-se că rămîne, pentru noi  
toți, cei fascinați de el, un scriitor ale

cărui reale dimensiuni se vădese numai  
în cazul unei insistente și sistematice  
apropieri de opera sa și numai în urma  
unei pătrunderi roit partizane în lăun-  
trul acesteia...

Cu cît sînt mai multe spectacolele cu  
piesele sale, cu atît textele — atît de  
puține — își vădese permanența și, din-  
tr-un punct de vedere etnopsihologic,  
actualitatea. Dar dacă atenția, asilul și  
prelung îndreptată către opera sa, este  
abătută către alte reprezentații cu opera  
de valoare a altui dramaturg, român sau  
străin, se cascadează prapastia unei în-  
străinări de lume a lui Caragiale. „Tri-  
bul” marelui comediograf pare decît a  
fi undeva departe și ascuns vederii, ca și  
cum întreaga populație a operei sale ar  
„trăi” pe fundul unei văi, neputîndu-și  
sălta siluetele deasupra liniei orizontului  
— aceste ființe imaginate sustrăgîndu-  
se deci obligației de a se compara cu  
ființele din oricare altă operă.

Personajele lui Caragiale constituie o  
lume, sau, cum spuneam, un trib izolat,  
care se zbate și-și macină nervii, din  
profunda și incontestabila lor credință că,  
fiind o lume, ei sînt LUMEA. De aici,

Tudor  
Gheorghe,  
Remus  
Mărgineanu,  
Ion Colan  
și  
Nae Gh.  
Mazilu



poate, se trage și aerul de „exotism” pe care îl degajă fauna caragialeană. Exotismul unei lumi care, căpătând contur social, a rămas, o bucată de vreme, închisă în perimetrul propriei sale conștiințe.

Se pare că însuși Caragiale a avut un atare resentiment față de propria sa genialitate. Și, din punctul de vedere al cercetărilor întreprinse de societatea „I. L. Caragiale”, spectacolul Naționalului din Craiova a constituit o punere în scenă și în dialog, fără menajamente: Nenea Iancu, față cu opera sa.

Caragiale, purtând corespondență cu diferiți contemporani, fie că aceștia „corespund” sau nu la umorile sale. Corespondența e un dialog dorit, dar care, din pricină diverse, rămâne, în fond, un monolog, modulat în funcție de presupuse ori dorite răspunsuri ale partenerului.

Deci: Caragiale, pertractând politicos și cu umor afaceri, insistând, rugînd, aproape implorînd, apoi infuriindu-se, somnînd și amănînd: Caragiale, cu nostalgia istoriei reale, care i-a generat personajele: Caragiale la Berlin — gazdă care-și persifiază cu duioșie oaspeții din patrie; Caragiale, pensionarul sentimental și prizonierul definitiv al operei sale. Un spectacol în care Caragiale apare ca într-o reprezentație de adio de la opera sa. Tulburătoare, ideea de a scotoçi în corespondență și de a comprima fapte, reflecții și ironii într-o partitură dramatică construită în spiritul autorului. Textul, ca și punerea în scenă, aparțin lui Mircea Cornișteanu, regizor pe care realizările sale îl situează în primul pluton al talențelor acestei profesii (din păcate, nici acum, după atita experiență organizatorică în ceea ce privește festivalurile și colocviile teatrale, nu e cu puțință — încă — realizarea unui top al festivalurilor, adică o întrunire-concurs între creațiile regizorale premiate în diferitele manifestări teatrale; o atare inițiativă ar prilejui, printre altele, recunoașterea publică a valorii celor mai buni regizori români).

Spectacolul se desfășoară într-un decor care sugerează domiciliul lui Caragiale din Berlin. Cinci actori — aducînd sau nu la chip cu „personajul” — iau loc, pe rînd, la masa de scris a lui Caragiale și reînvie reacții și atitudini ale dramaturgului, timp în care ceilalți figurează adresanții, cunoscuții, personalitățile, convivi sau oaspeții „epistolarului” scriitor. Toate episoadele se desfășoară cu o abil sugerată tentă documentară, dar sînt gata în fiecare moment să se transforme în scene din piese ori din „Momente și schițe”.

Ce se întimpla cu Caragiale atunci cînd își scria corespondența: își amintea ce trăise? Sau reținea scrierea operei sale? Avea nostalgia zilelor scurse? Sau a clipei cînd putea scrie, cînd avea ce scrie?

Și textul și regia alunecă dibaci printre asemenea întrebări, de care dramaturgul s-a ferit întotdeauna, prin aceeași superbă tehnică a seninătății cu orice preț — zeflemeaua.

După penumbra primelor minute, cu fiecare nouă scrisoare, lumina în scenă crește, mișcarea se dinamizează pînă la clocotul, tevatura și brambureala pricinuite de vizita lui Barbu Delavrancea, un fel de Cănuță-om sucit tiranic, nemulțumit și revoltat de tot ce înfîlnește în cale. Buimăceala mucalită a lui Caragiale aflat în fața mai tinerilor compatrioți îi estompează angosta, ce-i drept autoperisflată, și-i prilejuiește lui nenea Iancu o ultimă răbufnire a spiritului său neiertător. E imaginea despre Caragiale pe care întreaga lui operă ne obligă să o păstrăm.

Actorii, o adevărată echipă, au interpretat cu infinite nuanțe dificilele ipostaze descifrate sau bănuite a fi fost ale lui Caragiale atunci cînd își scria epistolele. Toate cele cinci interpretări au avut o binevenită notă retorică, actorii jucînd și rolurile în travesti, executînd și scurte scene de pantomimă, parafrazănd în gestică anumite replici etc.; din aceasta rezultă și altă intenție regizorală — realizarea unui *impromptu*: Improvizată de la Berlin — iată care ar putea fi subtitlul spectacolului *Al matală... Caragiale*.

Paul Cornel CHITIC

## ■ TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

**Data premierei: 19 martie 1983.**  
**Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.**  
**Scenografia: VITTORIO HOLTIER.**  
**Distribuția: EUSEBIU ȘTEFĂNESCU, VALENTIN POPESCU, NICULAE URS, CORNELIU REVENT, ȘTEFAN PISOSCHI, CORNEL CIUPERCESCU.**

Din cîteva fragmente de publicistică, două-trei schițe și ceva mai multe scrisori, apelînd, cînd a fost cazul, și la o scenă-două din comedii, regizorul Mircea Cornișteanu a reușit să închege un scenariu, prin care Caragiale nu numai că ne arată lumea în care a trăit și a creat, dar se determină și pe sine ca om și ca artist, în raport cu această lume — prototip al nemuritoarelor sale creații. E un scenariu în care regăsim, deopotrivă, caragialeanul și caragialescul, de data aceasta în raporturi de reciprocitate; cel puțin, acestea se vădesc încă din prima parte a scenariului, cuprinzînd scrisorile către Em. Gîrleanu, pe atunci directorul teatrului din Craiova. Caragiale știa să

plătească în aceeași monedă. La o întîrziere de peste patru luni a plății drepturilor sale de autor, întîrzie la rîndu-i tot patru luni confirmarea primirii banilor, necesară direcției pentru ca să se descurce contabil. Uneori raporturile sînt de corespondență: ironia arzînd totul se abate și către ironist, și, la fel ca și în marile sale comedii, Caragiale-omul se regăsește în plăcerea libațiilor cu bunii săi prieteni Delavrancea și Paul Zarifopol. Ironia se convertește în umor, satira își îndulcește tălșurile, tonul acid se transformă în vervă și înțelegem că lumea salvată în întregime din uitare prin magia artei sale se salvează, iată, în latura sa zeflemistă și în sufletul omului care a fost. Scenariul vizează, așadar, un Caragiale văzut prin el însuși, dar, desigur, cu întreaga lui sociabilitate. (Ironicul are, mai mult ca oricare altul, nevoie de societate, ca de un combustibil al ironiei sale.) Ca atare, titlul scenariului, formulă de încheiere predilectă pentru scrisori, relevă un comunicativ, dar un comunicativ ce se livrează interlocutorului cu o bunăvoință persiflantă.

Viața scenică a eroului și a unor personaje din lumea sa a fost asigurată în spectacolul ploieștean de numai șase actori, care au reușit atît să reinvie ipostazele omului, cît și să ilustreze pregnant și savuros scene sau motive scenice ale lumii sale. Dealtfel, spectacolul recurge deopotrivă la expunerea reliefată artistic și la ilustrări teatrale, închipuind în scurte străluminări fragmente de realitate. Modalitatea aceasta a expozeului verbal întrerupt de scena de viață surprinsă caricatural incintă și uimește. Personal, nu am cunoștință de o altă experiență asemănătoare, la noi sau aiurea. Ne aflăm, se pare, în fața unei premiere a unei tehnici noi, prin care teatrul căută să-și insinueze preeminența în raport cu proza. În orice caz, în proza lui Caragiale, el scapără printre rînduri, în momente de autentică strălucire. Apar interlocutori presupuși, ca în scrisoarea către dr. I. Duscian — unde Caragiale vorbește despre unele granițe de autoritate de politică locală, pornind de la cele de specialitate —, apar ilustrări de personaje, ca într-o conferință despre oratorii de odinioară, conferențiarul exemplificînd „marea artă clasică a oratoriei” cu apariția la rampă a lui... Cațavencu oficiind între retele (argumente conondente), uneori povestiri întregi prind viață scenică fără să se renunțe o clipă la relatare, precum în excelenta parte a spectacolului *Boborul*, cunoscuta schiță ironică, sau în mai puțin cunoscuta scrisoare (ca gen) *Delavrancea la Berlin*. Sînt scene de teatru în nuce și pure scene de spectacol în desfășurare, care nu numai că ilustrează relatarea, dar îi aug-



...ipostazele omului și motive scenice ale lumii sale...

mentează și-i îmbogățesc sensurile; ele însele, scenele, lăsîndu-se comentate și, astfel, încă • dată, prin cuvînt, aruncate în ridicol.

Dintre actori să remarcăm, nu pentru travaliu — toți au muncit mult și cu folos —, ci pentru calitatea interpretărilor, pe Corneliu Revent, pentru cel puțin două momente: un Cațavencu cu avînturi retorice și jubilații ale trupului, de Tartarin, și tot el vorbind, cu gravitate și sarcasm cenzurat, despre aservirea culturii de către politica acelor timpuri. Apoi, pe Eusebiu Ștefănescu, în special pentru evoluția sa în cadrul sălii în excelenta scenă a *Boborului*, relatînd evenimentele revoluției de la Ploiești, cu fine accente ironice, într-un discurs cu aparență viroasă și „mari indignări de epoei”, în tonuri parodice; pe Ștefan Pisoschi, pentru sobrietatea umorului; în sfîrșit, pe Valentin Popescu, pentru relief expresiv al interpretării pe tot parcursul spectacolului.

Decorul lui Vittorio Holtier, funcțional și simplu, plasează la arhchini fotoliu și birou și respectiv fotoliu, iar între acestea, un cort asemănător celor ce adăpostesc reprezentații de bilci. Și înțelegem că cele trei locuri semnifică, pe de o parte, locurile travaliului artistic sau de observație, și pe de altă parte, locul priveliștei, bilciul lumii marelui comedio-  
graf.

Constantin RADU-MARIA





TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TÎRGU MUREȘ  
— SECȚIA MAGHIARA  
**AMURGUL BURGHEZ**

de Romulus Guga

Data premierii : 4 februarie 1983.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.

Scenografia : EMILIA JIVANOV.

Muzica : SÁROSSY ENDRE. Tra-

ducerea : BAJOR ANDROS și TÓTH-

FALUSSY BÉLA. Coregrafia :

SZÉKELY DENES și EÖTVÖS MÁ-

RIA.

Distribuția : TARR LÁSZLÓ (Fi-

lip) ; FARKAS IBOLYA (Augusta) ;

LOHINSZKY LORÁND (Ignățiu) ;

KÁRP GYÖRGY (Carol) ; BOÉR

FERENC (Georges) ; SZILÁGYI

ENIKŐ (Sofia) ; SZÉKELY ANNA

(Isabela) ; KERESZTES SÁNDOR

(Claudiu) ; MEISTER ÉVA (Flavia) ;

TÓTH TAMÁS (Generalul) ; TA-

TAI SÁNDOR (Soldatul I) ; GYÖR-

FY ANDRÁS (Soldatul II) ; CĂTA-

LINA MICLEA — studentă (Călugă-

rița) ; BEDŐ FERENC (Invalidul).

Itinerariul dramaturgie al scriitorului Romulus Guga are ca punct de pornire o dramă realist-simbolică, pe fundalul evenimentelor istorice din august 1944, *Speranța nu moare în zori*, trece printr-o piesă psihologică cu inserții alegorice (*Noaptea cabotinelor*) și pare cantonal, prin ultimele opere, pe un teren mai puțin frecventat de confrăți, parabola istorică, *Eul Mediu întâmplător* și *Amurgul burghez*, piese îngemănate, constituie împreună un diptic teatral de o factură aparte, original prin expresie, mai puțin prin temă — în contextul dramaturgiei noastre —, diptic ce s-ar putea înscrie într-un gen pe care l-aș numi *politico-fantastic*. Ambele, „utopii negative”, incursiuni aparent meta- sau para-istorice, vizind de fapt demontarea mecanismelor de funcționare a capitalului — în faza lui agresiv-decrepită —, au o cuprinzătoare deschidere problematică, ambiționând să scruteze stările de spirit și legile unor lumi crepusculare, fazele declinului unei societăți iremediabil bolnave, căreia scriitorul îi radiografiază tumorile. În „sîngele” acestor drame-parabolă „istoria contemporană plînge” — o istorie transfigurată fantastic, cuprinzînd, în alegorii poetice, în simboluri sarcastice, în hiperbole monstruoase, grotesci și în personaje ce reprezintă în egală măsură un arhetip și un stereotip, un univers închis, concentraționar, funest, „o planetă de mult pierdută”. Mai puțin feroce decît *Eul mediu întâmplător*, acea remarcabilă farsă tragică în care conștiința revoltată a unui erou absurd se dovedea un joc teatral la puterea a doua, cu destule zone de ambiguitate, *Amurgul burghez* este o tragicomedie cu „teză” : violent demascatoare, catalogînd cu meticulozitate diverse forme ale opresiunii și instituțiile respective, justiția, biserica, poliția, mijloacele de comunicare moderne etc., ea cucerește adevărul publicului nu atît prin ceea ce spune, cît prin felul cum spune : eludînd canoanele teatrului tradițional, piesa, declarat „nonfigurativă”, are o structură și o scriitură caracteristice, fiind în cele din urmă o reușită demonstrație de *operă deschisă*, cu un conținut politic aplicat. De o teatralitate densă, traducînd neconținut conceptele în imagini-simbol, sensibilizînd tezele în construcții și formule emblematic de mister teatral, textul are deosebite virtuți spectaculare (și spectaculoase), apte să fascineze un colectiv preocupat de desăvîrșirea travaliului scenic. Dealtfel, toate piesele de pînă acum ale lui Romulus Guga au beneficiat de ediții-



princeps teatrale, valorificându-se în reprezentații de autoritate, și, fapt interesant, ispirind regiizori din diverse generații. Dan Alecsandrescu, creatorul premierei pe țară a *Amurgului burghez*, la a doua întâlnire cu dramaturgia lui Guga (prima, *Noaptea cabotinilor*), și-a adecvat instrumentarul la partitură. Exploziv teatrală, potențind toate componentele sincrismului scenic — decor, costume (de excepțională pregnanță, semnate de Emilia Jivanov), muzică (obsedantă, stranie, cu acorduri premonitorii, realizată de Sárossy Endre), mișcare (cu riguroase și elocvente valori coregrafice de balet-pantomimă) —, montarea situează în punctul său culminant virtuozitatea interpretativă. Critica a relevat caracterul organic al acestei reprezentații, în care măștile și mișcările personajelor fuzionează cu expresiile — multiple, bogate în sensuri și în sugestii — ale decorului, spațiu terifiant, propice acțiunilor morbide; desenul fiecărei scene e original, inedit, o fantezie bogată, eliberată de clișee sau soluții lesnicioase pare să dirijeze jocul actorilor, care e, în același timp, riguros și elegant. Distribuția realizează, dincolo de o anumită tipologie, perversă și perversită, o stare anume: atmosferă de sfârșit de lume, de disoluție valorică, falsificarea criteriilor morale, cu formele sale înfricoșătoare. Spinzurători, execuții, procesiuni, carnaval, mascarade, recepții cu episoade lubrice, parăzi cu momente sinistre, coercițiune, degradare, umilire, delațiune, vânzări-cumpărări, tabloul acestui ev burghez este înfricoșător și, totodată, cu subtilitate ridicol. Un comic grotesc, un umor negru cu gust amar și ușor sofisticat plutește deasupra montării, rod al unui joc subțire, spiritual. Lohinszky Loránd, factorul acestei lumi, stăpînul acestui „maidan” simbolic, într-o creație monumentală, portretizează „à l'envers”, cu chip, voce și gesturi neașteptate, puterea Banului. La celălalt pol al semnificațiilor, Tarr László desenează un mucenic al suferințelor pămîntești, un *non-erou* picurînd stropi de ironie în atitudini. Boer Ferenc joacă energic și impetuos, poartă masca de jovialitate a Reporterului și fixează în final „stop-cadrul” reprezentației, un urlet cumplit, fără glas, dînd expresie demnității umane recîștigate. Femeile sînt pregnant individualizate; notabile sînt aparițiile lui Szilágyi Enikő și Székely Anna. O creație realizează Farkas Ibolya (Augusta), într-un rol acordat la două „chei”, victimă și călău totodată. Reținem și alte interpretări, Kárp György, Tóth Tamás, Meister Éva, dar cu precădere pe aceea a lui Keresztes Sándor, într-un rol secundar, Claudiu. Apariție stranie, acolit al Răului, diavol schiop, ucenic al unor forțe malefice, terestre firește, el aduce

una dintre petele de culoare insolite care dau particularitate montării.

O montare premiată la Festivalul dramaturgiei originale de la Timișoara, pe drept cuvînt, cu Marele Premiu.

Mira IOSIF

TEATRUL „VICTOR ION POPA”  
DIN BIRLAD

## EUROPA, APORT—VIU SAU MORT!

de Paul Cornel Chitic

Data premierei: 26 iulie 1982.

Regia: MATEI VARODI. Decorul: MIRCEA TOFAN. Costumele: ADRIANA RAICU PETRE.

Distribuția: CONSTANTIN PETRICAN (Metternich, Wogelmuth, Iohannes Cajoni); MARCEL ANGHIEL (Foltieska, Von Bach, Purtătorul aulic de cuvînt, Schwazelltritt, Al doilea înalt funcționar); GABRIEL CONSTANTINESCU (Lăutarul, Revolutul Ū, Consilierul); ADI CARAULEANU (Schleimhascher, Primul înalt funcționar, Bonifat); FLORIN PREDUNA (Oberlicht, Al treilea înalt funcționar); VASILE MUREȘAN (Veteranul, Valetul, Unchiul Puch); ELENA PETRICAN (Negustoreasa, Camerista, Bătrîna); MARINA BANU (Spălătoreasa, Cochetă, Adelmuze); VALI MIHALACHE (Mademoiselle, Gertrude, Slujnica); VIRGIL LEAHU (Pupak); LILI POPA ALEXIU (Elena Sturdza).

S-a vorbit și s-a scris mult despre această *Europa, aport — viu sau mort!*, încă de la publicare\*, însă punerea în scenă a întîrziat, cum s-a întîmplat de altfel cu majoritatea pieselor lui Chitic. Faptul nu se poate explica doar prin dificultățile, să le zicem, tehnice pe care le are de înfruntat un colectiv mai restrîns, în încercarea de a traduce scenic un astfel de text-labirint, cu mulțime de personaje și locuri de acțiune (actuala montare birlădeană demonstrează că cele 30 de roluri ale piesei pot fi interpretate de

\* „Teatrul”, nr. 9/1979.

numai 11 actori); există, în *Europa...*, o serie de dificultăți, deloc ușor de surmontat, care aparțin înseși structurii operei. Arhitectura ei este aproape aleatorie, asumindu-și libertăți de construcție ce desfid regulile tradiționale. Scriitura versificată — într-o intonație prozodică ce amintește de cea maiakovskiană — nu simplifică, nici ea, sarcina lectorului (sau a interpretului), căci nu o dată rigorile de rimă impun forțarea topicii normale. Momentele de „teatru în teatru”, „aparteurile” către spectatori, deriziunea continuă sub care sînt deformate mai toate siluetele acestui scenariu (subintitlul de autor „comedie politică”) și, în special, canavaua istorică — relativ puțin cunoscută de către public — pe care sînt brodate conflictele (este greu de vorbit doar despre un singur conflict...), toate aceste elemente contribuie la o anume incifrare a sensurilor, impun, mai mult decît oricînd, o viziune regizorală sigură, vădînd personalitate, capabilă să deslușească și să materializeze tot ceea ce pare cețos, fragmentat, nefinit.

*Europa, apart — viu sau mort!* este nu numai o piesă incitantă, dar chiar captivantă. A o povesti înseamnă — pentru un cronicar — a se lansa într-o capcană, pe care, personal, prefer să o evit. (René Clair spunea, la începutul carierei sale, că un scenariu bun poate fi povestit în două fraze, dar tot el, ajuns la vîrsta deplinei respectabilități, afirma că un scenariu bun nu poate fi povestit.) Este, în fond, această scriere, o parabolă despre neputință. Neputința, ineficacitatea unui uriaș aparat de represiune (este vorba despre sistemul polițienesc habsburgic),



incapabil nu numai să izoleze și să anihileze un om, o idee revoluționară (Bălcescu), dar incapabil — și aici intervin ridicolul și absurdul situației — să-i sesizeze importanța reală, ca și dimensiunile primejdiei pe care o reprezintă. Gigantic fiind, sistemul se sufocă prin propriile sale proporții, într-o încercare desperată de a stăvili revărsările de nestăvilit.

Piesa are un ritm trepidant (oarecum anevoie de urmărit), este scrisă cu nerv și cu ironie acidă, mușcătoare. Dramaturgul nu se sfiește să-și persifleze personajele (chiar și pe cele mai celebre, vezi Metternich) pînă la caricatură. Nu îl interesează prea mult adevărul lor istoric, ci credibilitatea lor în postura de instrumente ale demonstrației care se desfășoară, ceea ce îi reușește pe deplin: imaginea rizibilă și totuși emoționantă a lui Iohannes Cajoni face parte din această categorie. Trecurile acțiunii de la o epocă la alta, de la un spațiu geografic la altul, sînt rapide, uneori neașteptate, dar demonstrînd un remarcabil simț al ritmului. Sîntem în fața unei scrieri dramatice de o teatralitate evidentă, care-l provoacă parcă pe virtualul director de scenă la un pariu al imaginațiilor creatoare.

Pariu pe care, la Birlad, l-a acceptat (reușind cel puțin un rezultat de egalitate) încă tînărul regizor Matei Varodi. Ceea ce a izbutit el cu deosebire a fost să creeze în scenă un echivalent halucinant al invenției debordante din text, o înfrumusețare aproape palpabilă a sterilității și decadenței. Redozînd amalgamul stilistic meticolos elaborat al lui Chitic, Varodi amestecă dezinvolt grotescul și bufonada cu teatrul agitatoric, ceremonialul, cu jocul în mijlocul spectatorilor, într-o viziune barocă presupunînd o neconținută mișcare. Salturile la care mă refeream mai sus sînt și mai șocante, căci interpretii trec demonstrativ, citeodată la vedere, dintr-un rol în altul, dintr-un loc și un timp al acțiunii în cu totul altele, schimbînd caractere și măști cu frenezia unor iluzioniști. Acest spectacol al transformărilor este pasionant de urmărit, dar și ușor derutant pentru publicul, cum spuneam, destul de neinformaș asupra detaliilor de istorie ce se succed în cascadă.

Întregul nu este lipsit de hiatusuri și nici de vizualizări sofisticate, în coduri prea succint expuse și definitiv închise pentru a fi percepute cu claritate. Aceste neajunsuri ale montării răspund unor date concrete din text; o altă regie, mai abilă, le-ar fi făcut poate neobservabile. Important este că întregul, imperfect, are viabilitate artistică, este, la rîndul lui,

**Marina Banu, Constantin Petrican  
și Marcel Anghel**

ca și piesa, incitant, spectaculos, polemic. Este, în al, înecător, provocator (pentru mințile somnolente).

Cerințelor acestei reprezentări dificile li s-au pliat actorii din generații diferite: Constantin Petrican, alături de Marcel Anghel și Adi Caraulanu, Gabriel Constantinescu și Virgil Leahu. Marina Banu, Elena Petrican și Vali Mihalache au co-

lorat cele mai substanțiale personaje feminine. Florin Predună și Vasile Mureșan s-au achitat, notabil, de intervențiile secundare ce le-au revenit. O prezență în alb — Lili Popa Alexiu (Elena Sturdza) a valorat dintr-odată tot decorul, până atunci doar bine întrebuințat, datorat lui Mircea Tofan.

Dinu KIVU

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

**TEATRUL „ION VASILESCU“  
DIN GIURGIU**

### HANUL DE LA RĂSCRUCE

de Horia Lovinescu

**Data premierel: 18 martie 1983.  
Regia: RADU BOROIANU. Scenografia: ADRIANA URMUZESCU.  
Muzica de scenă: DORIN LIVIU ZAHARIA.**

**Distribuția: SORIN POSTELNICU (Profesorul); IULIAN MARINESCU (Bătrînul); CORNEL GĂRBEA (Hanglul); MIRCEA DASCALIUC, MIRCEA STOIAN, ȘTEFAN HAGIMĂ (Logodnicul); JULIETA SZÖNYI, CĂTALINA BĂRCĂ (Logodnica); SANDA MARIA DANDU, DOMNIȚA MĂRCULESCU (Femela); AURELIAN NAPU, DINU CEZAR (Călugărul); MIHAI DOBRE (Agentul comercial); DORU ANA (Electricianul); ION NICIU (Președintele GMDF); VIRGINIA ROGIN (Actrița, Trompetistul).**

Intimplarea face ca una dintre primele mele cronici din revista „Teatrul“, scrisă în urmă cu mai bine de cincisprezece ani, să fie tocmai la *Hanul de la răscruce*, în montarea semnată de Ion Cojar, la Teatrul Mic. Cum am obiceiul (probabil prost) de a nu-mi păstra cronicile, nu pot — acum, cînd scriu aceste rînduri — să fac nici un apel la cele așternute pe hîrtie odinioară. O voi face după ce această cronică va fi publicată, cu o curiozitate ușor temătoare, căci orice „face-ă-face“ peste un astfel de interval de timp poate fi aducător de surprize. Dar care pot fi surprizele? Piesa lui Lovinescu, știu sigur, îmi plăcuse și atunci (îmi plăcuse mai întîi la lectură), cum îmi mai place și astăzi. Chestiunile de tehnică dramatică — spațiul închis, situația-limită, „căderea măștilor“ (metamorfoza personajelor) determinată de această situație-limită, și altele — sînt la îndemîna oricărui cercetător, mai mult ca sigur sîi le-am observat și atunci, cum le-aș observa și acum, dacă m-aș afla penuru prima oară în fața acestui text. Sensul parabolii? Este lipsit de orice echivoc (chiar dacă, în aparență, formula folosită de dramaturg este cea a „finalului deschis“); „salvarea e-n noi“, spune foarte limpede autorul, trăgînd linia sub adunarea celor unsprezece destine umane, reunite, printr-un joc al hazardului, într-o noapte de coșmar. Este, în *Hanul de la*

Scenă  
din  
spectacol  
...Distribuția  
l-a urmat  
cu încredere  
pe regizor...





*răscruce*, pe lingă aceasta concluzie intrinsecivă stolică, și un apel patetic la fraternitate, la înțelegere reciprocă, la flexibilitate (cea a trestiei gînditoare, desigur); în fond, tot sugestii relevabile fără dificultate...

Surprizele, deci, nu pot veni din aceste direcții. Diferențele — cite vor fi — între însemnările de față și cele trecute derivă în mod necesar din transformările intervenite între timp în optica cronicarului. Sînt conștiințele unui interes sporit față de anumite zone de radiație din opera lui Horia Lovinescu.

Mă interesează, astăzi, în primul rînd, acuitatea cu care este prezentă piesa lui Lovinescu în contextul ideilor contemporane, în ceea ce înseamnă înconjurătoarea noastră realitate politică și ideologică. Un prim semnal apare în discuția despre rachete, purtată de convivi înaintea declanșării catastrofei. Premoniție a dramaturgului? Sau obsesia dintotdeauna a artistului, cuget lucid și clarvăzător în fața dezordinii cugetului? A doua explicație este mai plauzibilă. Mă interesează, iarăși, foarte mult momentul „luării la cunoștință”, reacția umană în fața ireparabilului — poate unul dintre cele mai edificatoare teste ale adevărului pe care le poate inventa psihologia. În *Hanul de la răscruce*, toate personajele — cu excepția unuia singur, Logodnicul — reacționează în concordanță cu traiectoria lor caracterologică de pînă atunci. Logodnicul, în schimb, se metamorfozează neașteptat, căderea lui în grotesc și derizoriu nu este prin nimic previzibilă. Și totuși, personajul — judecat retrospectiv — este veridic, un ochi fin trebuie să suspecteze de la început prea imaculata lui candoare și puritate.

Interesantă este și gradația angoasei. Sentimentul urmează, în piesă, o sinusoidă precisă; după primul moment de teroare, speranța renaște (odată cu repararea radioului), apoi — cînd virtualii salvatori întîrzie să apară — se stinge, pentru a învia, încă o dată, în momentul de nebunie al magnatului, și pare să se spulbere definitiv imediat după aceea. Definitiv? Vorbeam despre „finalul deschis” al piesei și — între limitele deschiderii sale — logica pulsațiilor ar urma să readucă încrederea în acest spațiu, doar formal închis. Și, dacă „salvarea e-n noi”, dacă există în piesă un apel la înțelegere, atunci sensul final al sinusoidei nu poate fi decît optimist. Concluzie neprevăzută, dar conformă logicii interioare a textului.

Sînt încă multe puncte de interes în *Hanul de la răscruce* (alături de altele, mai puține, devenite de tot neinteresante, cîm ar fi schematismul caracterizării

magnatului, de pildă). S-ar mai putea vorbi despre ieșirea din ridicol, ca problemă existențială propusă, pe rînd, fiecărui personaj, despre utopiile dramaturgului (exprimate, aici, prin Bătrîn), despre critica moralei creștine ș.a.m.d.

Dar toate acestea sînt considerații mai puțin importante decît realitatea spectacolului, în care se cer a fi depistate tot niște centre de interes, ale regizorului, față de opera montată. La Teatrul „Ion Vasilescu”, regizorul Radu Boroianu a făcut o lectură scenică cerebrală. Se regăsesse punctate, în ea, aproape toate ideile amintite mai sus, și altele în plus. Din cauza acestui „în plus” am folosit și epitetul de „cerebral” de mai înainte.

Principala sugestie regizorală și, implicit, scenografică (căci scenografa Adriana Urzuescu a figurat cu deplină fidelitate intențiile directorului de scenă) este cea a similitudinii cu „Cina cea de taină”. Masa lungă, așezată frontal în prim-plan, cu scaunele plasate pe trei laturi, personajele intrînd, la prima lor apariție în scenă, cu pelerine croite identice, dar deosebit colorate, aruncate peste costumele lor obișnuite, „civile”, toate aceste amănunte trimit spre celebrul tablou și spre eroii lui. Pînă aici, lucrurile sînt clare, chiar pentru spectatorul mai puțin avizat. Dar regizorul are ambiția să construiască un col consecvent al acestei imagini, potrivit căruia fiecare dintre personajele piesei intră sub semnul unuia sau altuia dintre destinele legendare, odată cu schimbarea locului la masă, pe măsura dezvoltării acțiunii. Că această echivalare, mereu alta, are o corespondență în evoluția reală a personajelor lovinesciene, se poate discuta. Dar că această corespondență este și accesibilă, posibil de urmărit fără primejdia confuziei, ba chiar și că ea este ușor de sesizat, iată o ipoteză la care nu cred că pot să subscriu. Mi se pare, aceasta, genul de soluție *gîndită* (eventual, cu rigoare), nu și *simțită*, intuită din fermentii creației spontane, fără idei preconcepute. Un gen cu puține șanse de transgresare spre public.

Cele mai pertinente contribuții ale regiei lui Radu Boroianu la reformularea scenică a *Hanului de la răscruce* privesc configurația unui personaj — Femeia, și a unui sentiment — angoasa. Femeia (în alte înscenări privită doar ca un caz, printre altele) este, în viziunea lui, o nouă Casandră, teribilă în profețiile ei și implacabilă în vocația ei justițiară. Femeia trece lunar prin scenă (interpretarea

Sandei Maria Dandu — de o remarcabilă interiorizare, reprezentare aproape palpabilă a ireversibilului — contribuie decisiv la acreditarea acestui mod de înțelegere a rolului, împrăștiind fiorii unor presimțiri funeste, dominându-și o agitație secretă, ce nu se va izbăvi decât prin răzbunare. La rîndul său, sentimentul angoasei este dozat savant, avînd ca momente de culminație finalurile celor două părți (regizorul nu a urmărit împărțirea în acte propusă de autor și cred că nu a gresit), fiecare dintre ele marcînd — la alt nivel calitativ — treptele de asumare a catastrofei. Istoria pare că se repetă — insinuează regizorul — dar, dacă primul final mai conține o deschidere spre exterior, cel de-al doilea nu mai acceptă decât ieșirea (dacă se poate spune așa!) în interior. Din nou — „salvarea e-n noi”.

Distribuția l-a urmat cu încredere pe regizor, în demersul lui deloc simplu, cu rezultate însă inegale. Un foarte bun rol, lucrat precis, în tușe ample și apăsate, îi reușește lui Cornel Gârbea (Hangiul), prezență telurică și lipsită de mister, cu atât mai ușor de cutremurat de sorți neprevăzuți. Tot o siluetă puternică figurează și Doru Ana (Electricianul), forța manifestîndu-se la el și prin gesturi energice, contagioase. Iulian Marinescu (Bătrînul) este foarte convingător în ipostaza sa mucalită, mai puțin în cea vizionară. Un versatilizm panicat, în treceri bruște de la pragmatism peremptoriu la isterie etilică, figurează, echilibristic, Mihai Dobre (Agentul comercial). Spre deosebire de antecesorii ai săi, Sorin Postelnicu (Profesorul) nu pedalează excesiv pe starea de derută sterilă a personajului său, ci înclină spre latura lui romantică, în linia unor eroi din Sherwood Anderson. Julieta Szőnyi (Logodnica) sugerează — cu o discreție pe care aș fi dorit-o mai personalizată — cumpăna pe care o trece eroina, în despărțirea de o viață și începerea alteia, iar Virginia Rogin (Actrița), fără autocenzură uneori, ciștigă prin dialogul cu Profesorul, cald, de sinceră emoție. Reținut pînă la a fi neutru, Aurelian Napu (Călugărul) oferă mai mult o figurare a rolului (corectă, desigur) decât o interpretare. În mare parte tributary schematismului din construcție, Ion Niciu (Magnatul — sau Președintele GMDFA) rămîne o apariție exterioară, în ciuda unor date actoricești potrivite.

Și muzica lui Dorin Liviu Zaharia, asemenea scenografiei, se conformează cu fidelitate concepției regizorale. Ceea ce dovedește, încă o dată, că Radu Boroianu a știut ce a vrut, chiar dacă nu întotdeauna a vrut lucrul cel mai nimerit.

...Mă întorc cu gîndul la cronica de acum mai bine de cincisprezece ani. Ce

ar mai fi de spus? Că *Hanul de la răscruce* nu este atît un „han”, cît o „răscruce”?... Și în acest punct, probabil că s-au întîlnit toți comentatorii.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TIMIȘOARA

## CA FRUNZA DUDULUI DIN RAI

de Dumitru Radu Popescu

Data premierel: 13 martie 1983.

Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: EUGENIA CREȚOIU (Marghioala); VLADIMIR JURĂSCU (Ionel); ALINA SECUIANU (Romanița); CRISTIAN CORNEA (Marian); ION OLARU (Sorlanu); ESTERA NEACȘU (Dida); ȘTEFAN MĂRII (Cristofor); TRAIAN BUZOIANU (Aurelian); RADU AVRAM (Gelu); DANIEL PETRESCU (Țiclele); GEORGE LUNGOCI (Mîtru); VIORICA CERNUCAN (Cleopatra); ȘTEFAN SASU (Mircea); MIRON NEȚEA (Lucian); GHEORGHE STANA (Frinculescu); MIRIAM COMAN (Vlana); ANA IONESCU (Liana); VASILE BURDEA (Un porcar). În alte roluri: GETA IANCU, MIHAELA MURGU, ELENA SIMIONESCU, MARIA MOLDAN, MIRCEA BELU, V. O. CIMBRU, OVIDIU GRIGORESCU, EUGEN MOTĂȚEANU, DAMIAN OANCEA, GHEORGHE PĂTRU, ȘTEFAN SASU, ALEXANDRU TERNOVITS.

„Poate fi omul atît de ticălos?” se întreba Mazilu printr-unul dintre personajele lui, răspunzîndu-și fără ezitare: „Poate!” Mai evident decât în toate celelalte piese ale sale, D. R. Popescu pare să se întrebe, la rîndu-i, în *Ca frunza dudului din rai*: „Poate fi omul atît de porc?”., răspunzîndu-și tot fără ezitare: „Poate!” Căci, în măsura în care este o piesă-parabolă, o parafrază contemporană a unei situații mitologice, dispunînd de o complicată dar revelatoare structură



**Alina Secuianu, Vladimir Jurăscu,  
Esteră Neacșu, Cristian Cornea  
și Daniel Petrescu**

polifonică, ambiționând chiar să înlocuiască mai vechea viziune totalizatoare a „lumii ca teatru”, printr-o alta, esențialmente nouă, a „lumii ca metaforă”, *Ca frunza dudului din rai* este, spre meritul ei, dincolo de orice ambiguitate și în afara oricărui echivoc, și o piesă despre cât de porc poate fi omul. Cu o singură dar tulburătoare precizare, pe care o face chiar unul dintre personajele piesei, și anume că „în structura omului există toate acele elemente care compun stelele...”

În virtutea acestei precizări și din moment ce omul poate fi, totuși, așa cum este, ni se va părea aproape firesc ca D. R. Popescu să se întrebe în continuare care sînt rădăcinile „mitice” ale degradării condiției umane, care este etiologia fenomenului și care-i sînt determinările sociale, cine-și asumă funcția de judecător și în numele cui, al cărui adevăr, pentru a propune, la urma urmei, ce? Întrebări esențiale ale dramaturgiei lui D. R. Popescu, întrebări ce se propagă în cercuri concentrice, asumîndu-și pe orizontală noi zone ale realului, iar pe verticală noi zone ale mitului și simbolului, într-o căutare de sine sortită să-și găsească o diversitate de „răspunsuri” posibile, tocmai prin presupusa particularizare a propriilor noastre întrebări sau a celor pe care va ști să și le pună spectacolul. Dificultatea piesei e sporită de faptul că interogațiile sale fundamentale, parcurgînd diverse niveluri de semnificație, își asociază aleatoriu, aproape la fiecare nouă scenă, și un alt registru pro-

blematic contingent, registrul care nu le exclude, ci le reflectă pe cele enunțate pînă atunci, pentru a se reflecta, la rîndu-i, în ele și în cele care vor urma, într-o nestăvilită și continuă amalgamare a planului real cu cel mitologic, contopindu-se în viziuni premonitorii care cunosc succesive criptări și deciptări metaforice, dar și stranii corespondențe „reale”. Densitatea ideatică a textului, ocultîndu-și sensurile prin ambiguitate, ca procedeu stilistic preferențial, ni se oferă într-o stare magmatică, departe de rigorile construcției clasice, dar apropiată și sugestivă pentru starea personajelor și a lumii din piesă, o lume în care disoluția nu este decît consecința absenței unui principiu spiritual ordonator.

Rolul acestui principiu, în planul structurii formale a spectacolului — ce se poate cristaliza nu prin simplă transpunere, ci prin trans-figurare scenică, prin găsirea unei modalități structurante de vizualizare a parabolei implicate —, îi revine, premeditat, regiei. De satisfacerea acestei cerințe, *sine qua non* în cazul unor asemenea tipuri de structuri magmatice, deliberat necristalizate — dar cu atît mai generoase! — teatral, depinde succesul sau eșecul reprezentațiilor, depind viabilitatea scenică și percutanța teatrală a spectacolului.

La Teatrul Mic, Cătălina Buzoianu concepuese inspirat, împreună cu scenograful Mihai Mădescu, o astfel de matrice scenică structurantă a materiei dramatice, găsindu-și punctul de sprijin în însăși parabola piesei. La Teatrul Național din Timișoara, Ioan Ieremia a încercat o cu totul altă modalitate, doritoare să opună disoluției, ca principiu ordonator, o vitalitate primordială, nealterată de poluarea inerentă civilizației, o reîntoarcere la esențe, care s-ar fi aflat — în plan metaforic — în consens cu deschiderea pe care o propune finalul textului. Posibilă teoretic, propunerea regizorală nu se validează scenic decît parțial, lipsindu-i organicitatea și consecvența mijloacelor artistice care ar fi trebuit s-o impună. În loc să discearnă, să selecteze și să structureze teatral oferta materiei dramatice, regizorul o lasă să se reverse la întimplare, într-o scenografie improprie, care aparținuse altui spectacol. În loc să clarifice, regizorul complică inutil, adăugînd de exemplu scene coșmarești, de ospiciu, care contravin flagrant, în desfășurarea lor mută, replicilor și situațiilor existente în textul jucat. Sublinieri puerile — prin perdele de tul — ale convenției schimbării planurilor reale și fantastice ale lucrării, naive dar neclare apariții simbolice, adăugate simbolisticii, și așa poate prea bogate, a textului, intenții polemice extranece universului piesei, jenante vulgarități, și ele



adăugate regizorul dar contrazise de textul jucat, o surprinzătoare proliferare a clișeele, dau reprezentației un aspect general contrariant și dezamăgitor, în care cu greu l-am putea recunoaște pe autorul celei mai bune montări de până acum cu piesa *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu.

Actorii joacă și ei în altă cheie decât cea pe care ar fi dorit s-o propună montarea, singura care se apropie de stilul de joc de care ar fi avut nevoie reprezentația fiind tinăra actriță Estera Neacșu, interpreta Didei, căreia i-a revenit, de altfel, unul dintre premiile de interpretare ale festivalului timișorean. O solidă și viguroasă prezență scenică, însă în parametrii unui joc strict realist, e asigurată de Vladimir Jurăscu, interpretul lui Ionei, în timp ce, în cadrul celorlalte scene, Daniel Petrescu va da o turnură excesiv caricaturală personajului său, Țiclete, cu mijloace apropiate comicului de revistă. Am-

bele stiluri de joc, alăt de diferite între ele, se întâlnesc apoi cu gesticulația amplă, de sorginte retorică, pe care o practică încă în jocul ei Eugenia Crețoiu, în rolul Medeei-Marghioale, dar și tinăra Alina Secuianu, în rolul fiicei, Romanița, rol care s-ar fi cerut interpretat într-o modalitate mult mai apropiată de aceea în care fusese compus cel al Didei. Nu e nevoie să mai dăm și alte exemple pentru a sublinia faptul că lipsa unității stilistice e una dintre cele mai evidente carențe ale montării timișorene, peste care regizorul a trecut de astă dată cu prea multă ușurință. Așa cum se prezintă acum, spectacolul timișorean cu piesa *Ca frunza dudului din rai* de D. R. Popescu nu poate figura în palmaresul de exigență profesională și artistică al regizorului Ioan Ieremia.

**Victor PAIȚHON**

## ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL GIULEȘTI

Anca Ledunca și Dina Cocea

# ESCAPADA

de Mihail Velicikov

**Data premierei : 28 februarie 1983.**

**Regia : GETA VLAD. Scenografia : OCTAVIAN DIBROV.**

**Distribuția : DINA COCEA (Caterina) ; ANCA LEDUNCA (Ana).**

Din ce în ce mai des, în anii din urmă, atenția sociologilor, a psihologilor, a juriștilor, atenția noastră, a tuturor, este reținută de problemele — deloc simple, uneori dramatice — ale „vîrstei a treia”. A apărut — reflexie fircască a acestei preocupări — și o literatură dedicată temei, literatură căreia i se subsumează și piesa *Escapada* de Mihail Velicikov, prezentată recent în premieră de Teatrul Giulești.

Textul dramaturgului bulgar își fixează premise interesante, un unghi de abordare mai puțin frecventat: criza sufletească prin care trec eroinele piesei, două femei în vîrstă, nu e produsă de respingerea, nici de uitarea din partea familiei, a societății, ci de neputința de a accepta o realitate de ordin biologic, mai puțin social. Singurătatea nu le este impusă, ci



o aleg, ingrijorînd şi înfrîntînd astfel pe cei apropiaţi, nu „eliberîndu-i” de o povară. Un punct de plecare interesant, dar, trebuie să recunoaştem, nefructificat pînă la capît de către autor. Piesa urmează drumuri convenţionale: apelul la melo-dramă, un dramatism artificial, confecţionat (momentul pierderii lucidităţii de către una dintre eroine), motivări simpliste, false (episodul idilei cu un tînăr), o marcată predilecţie pentru tonul lacrimogen ş.a.m.d.

Pe scena Teatrului Giuleşti, *Escapada* a avut însă şansa unei interpretări de o înută deosebită, spectacolul marcînd, totodată, 50 de ani de scenă ai actriţei Dina Cocea. Vîrsta sîrbătoritei — înfirmată de prospeţimea şi forţa mijloacelor de expresie, de energia debordantă cu care susţine întregul spectacol — este vădită doar de remarcabila bogăţie a experienţei scenice, de pilduitoarea măiestrie profesională.

Confruntată cu misiunea, deloc lesnicioasă, de a însufleţi un personaj rigid, de a da sînge şi respiraţie unei siluete de carton, actriţa se sprijină mai puţin pe datele oferite de text cît pe propria-i, binecunoscută, inteligentă scenică, pe o strălucită capacitate de analiză. Consistenţa, bogăţia de trăire pe care le dobindeşte în spectacol eroina se datorează descifrării nuanţate, adînci, de ascuţită sensibilitate, a *problematicii*, şi nu a literii textului. Dina Cocea nu se opreşte asupra cuvintelor, a replicilor, ci luminează miezul de adevăr, pulsaţia de viaţă autentică din care acestea au răsărit, chiar dacă stîngaci, din punct de vedere literar. Mereu atentă, mereu inspirată, interpreta salvează personajul din melo-dramă, înzestrîndu-l cu o inflexiune de amară, lucidă autoironie, îl absolvă — prin simţ al măsurii şi bun-gust — de eşuarea în penibil, în derizoriu. Gînduri, sentimente, impulsuri contradictorii, tărie şi slăbiciune, căldură sufletească şi înstrăinare, temeri şi optimism sînt cuprinse, uneori, într-o singură privire, do-zate cu fineţe şi exactitate. Febrilitatea mişcării, falsa voioşie a gestului, contra-rize de oboseală din ochi, de o umbră trecînd peste chip, vorbesc, mai limpede decît ar putea-o face pagini de text, despre nădejde şi resemnare, despre teama de solitudine şi nevoia de viaţă trăită din plin. În *Escapada*, Dina Cocea nu interpretează, pur şi simplu, un rol, ci exprimă, prin mijloacele proprii artei scenice, un punct de vedere, opinii asupra unei probleme care frămîntă azi lumea contemporană.

Un merit deosebit al spectacolului, o dovadă în plus pentru înaltul profesionalism al protagonistei, este şi evitarea coloraturii de recital, de solo interpretativ. Incredinţat unei actriţe de prim-plan, cum e Anca Ledunca, cel de-al doilea perso-

naj se desenează pregnant, nu „dă replica”, ci trasează elocvent, cu sensibilitate şi pondere expresivă, un destin, o altă posibilă înfăţişare a tristeţilor şi mulţumirilor „vîrstei a treia”. Dialogul se stabileşte cu autenticitate, se stabileşte, am putea spune, chiar în pofida textului, care, şi aici, a fost destul de puţin generos.

Conducînd atent, dar cu deosebită discreţie, spectacolul pus în scenă de Geta Vlad a optat pentru formula, inspirat aleasă, de reliefare a contribuţiilor actoriceşti, şi mai puţin a unor performanţe regizorale. De asemenea discret în alegerea mijloacelor de expresie, dar sugestiv, decorul lui Octavian Dibrov — o mobilă voit impersonală, pe care, cu o tristă însufleţire, cu un optimism mai mult năzuit decît real, perdele de tul alb încearcă să o îmbogăţească, să-i dea vibraţia fanteziei. Bine subliniată, deşi fără ostentaţie, ideea de provizorat, de escapadă.

**Cristina DUMITRESCU**

**TEATRUL „NOTTARA”**

## **CALANDRIA**

**de Bernardo Dovizi  
da Bibbiena**

**Data premierei : 18 martie 1983.**

**Regia şi versiunea scenică : COSTIN MARINESCU. Decorurile : SICA RUSESCU. Costumele : DOINA LEVINȚA.**

**Distribuţia : ȘTEFAN RADOF** (Fessenio, Un cîntăreţ, Un cerşetor); **ION PUNEA** (Polinico, Ruffo, Perillo, Un comediant); **VALERIU PREDA** (Lidio, Un slujitor); **PETRICĂ POPA** (Calandro, Un negustor, Un cîntăreţ); **RUXANDRA SIRETEANU** (Samia, O invitată la ospăţ); **IOANA CRĂCIUNESCU** (Santilla, O invitată la ospăţ); **LILI NICA-DUMITRESCU** (Fannio-Dolca, O invitată la ospăţ); **ANDA CAROPOL** (Fulvia, O vinzătoare în bazar, O slujnică); **DOINA IONESCU-SIN** (Sofilla, Verginia, O invitată la ospăţ, O vinzătoare în bazar); **DANIEL CONSTANTINESCU** (Flamminio, Un invitat la ospăţ, Un vinzător ambulant, Un slujitor); **GRIGORE CONSTANTIN** (Un hamal, Un vinzător ambulant, Un invitat la ospăţ, Un slujitor); **FLO-RIN BOTEZATU** (Lusco, Un saltimbanc, Un slujitor).



Cam în aceeași vreme când se reprezenta cu fast *Calandria* la Urbino, Machiavelli scria *Mătrăguna* (1513); deci, da Bibbiena e un precursor al celui mai de seamă reprezentant al teatrului comic italian din „cincuecento” și, într-o privință, „un precursor al comediei Renașterii” (Ion Zamfirescu, „Istoria universală a teatrului”). Secretar al papei Leon al X-lea, ridicat la rangul de cardinal, Bernardo Dovizi da Bibbiena s-a bucurat de mari favoruri și a stimulat gustul pentru serbări și spectacole cu o notă de vioiciune laică; mult apreciată de publicul italian de toate categoriile, mai liber în spirit și mai realist în observații, după savuroasele peripeții descrise de Boccaccio în *Decameronul* (1353). Dealtfel, însuși motivul comic e luat din *Decameronul* (Calandrino, soțul nătâng), pe care autorul îl prelucreează liber și cu o evidentă prospețime, poartă de glumă, de farsă, de mișcare, ceea ce îl determină pe Francesco de Sanctis să numească piesa „o privire veselă și superficială aruncată asupra lumii” („Istoria literaturii italiene”). Superficială — pentru că autorul nu urmărește un studiu de moravuri, de caractere, pentru că intriga însăși nu e prea abil construită, ci decurge din peripeții amestecate; și veselă — prin ironia directă, fără ocolișuri, prin verva situațiilor, prin unele scînteieri de spirit care dau naturalețe și farmec partiturii, în numele eternului bun-simț omenesc. Calandro și Fulvia, perechea de îndrăgostiți ce caută să se înșele reciproc, Polinico, Ruffo, Samia și, mai ales, Fessenio, un valet isteț și șiret, care profită de imbecilitatea nătângului înamorat, sînt personaje vii, desprinse dintr-o realitate care le atestă mai bine autenticitatea decît izbutea s-o facă imaginea imitată, de proveniență clasică, a unei lumi apuse, cum se întimpla pînă atunci. „Teatrul are libertatea să aducă pe scenă situații cît de diferite”, nota Bibbiena, mărturisind că nu l-a copiat pe Plaut, ci s-a inspirat doar din el (influențe din *Menechmii* se resimt). Se spune că a fost reprezentată pentru prima oară în fața unui public format din cardinali și nobili; primirea bună era și o reflexie a stării de spirit din acea vreme, astfel că piesa s-a reprezentat cu succes apoi la Mantua și Veneția (1508), Urbino (1513), Roma (1514), ca semn al penetrației noului într-un domeniu unde „tragicul și eroicul” rămîneau „o simplă imitație” (de Sanctis).

„Comedia Renașterii italiene” — scrie Eta Boeriu, traducătoare de prestigiu, inspirată în stabilirea corespondentului românesc al textului — „a fost repropusă în ultimele decenii de oamenii de teatru (...) și primită (...) cu mare succes”. Nu ne îndoim și nu e cazul să căutăm



...partitură comică la limita accesibilului...

aici explicațiile. Spectacolul se joacă cu o evidentă vioiciune și se bucură de o adevărată pe care i-o dorim îndelungată. Versiunea scenică a regizorului Costin Marinescu are culoare și mult ritm, e veselă, uneori nostimă, pune accente convenabile și stîrnește, fără prea mari eforturi de elaborare, buna-dispoziție.

Desigur, în fișa de creație a unui regizor atît de înzestrat, *Calandria* poate că n-a însemnat decît o trecere spre alte realizări meritorii; dar e cert că prea mult har nu s-a cheltuit aici. Partitura comică a fost realizată la limita accesibilului, cu reliefuri simple și cu îngroșări, cu un consum considerabil de energie fizică și cu unul ceva mai mic de energie spirituală, cu consecvențe față de tipul de convenție teatrală și alunecări în zona licențiosului. Drept care nici interpreții nu ating un prea înalt nivel de expresivitate, ci se mențin, cu mai mult sau mai puțin aplomb, la acela pe care-l au, fiecare în parte. Foarte inspirat, Ștefan Radof (Fessenio), cu un joc deosebit de temperamental, Ioana Crăciunescu (Santilla) și Ruxandra Sireteanu (Samia), norocos în masca de imobilitate nătângă, Petrică Popa (Calandro). Ceva mai puțin norocoasă, Anda Caropol (Fulvia) și cam fără chef, silit în rol, Valeriu Preda (Lidio). Decorul oferă spații multiple, dar parcă insuficient particularizate, pe o culoare dominantă, a „patimii”, care unilateralizază universul evocat.

Constantin PARASCHIVESCU



# LA CINCIZECI DE ANI EA DESCOPERA MAREA

de **Denise Chalem**

**Data premierei : 24 februarie 1983.**  
**Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.**  
**Scenografia : ANDREI BOTH.**  
**Distribuția : TATIANA IEKEL**  
**(Mama) : LIANA CETERCHI (Fi-**  
**ica) : DAN BĂDARAU — student**  
**I.A.T.C. (Serge).**

Spectacolul Teatrului Foarte Mic pune — semn de maximă dezvoltare și confort — nu o problemă de ce, ci una de *cum*. „Ce”-ul e, într-adevăr, cât se poate de modest, de nu chiar costeliv : la antipodul tipului de mamă care-și pizmuiește fata pentru tinerețea ei în plină înflorire („Oglindă, oglinjoara mea”), aceasta de aici, cu prețul multor eforturi, mergînd chiar pînă la sacrificiul vieții ei personale (căci tatăl e mort de mult), o vede cu drag crescînd, fata, la rîndul ei, nutrind pentru cea care i-a dat viață sentimentele normale ale unei noi generații față de cea precedentă : o afecțiune în limitele normalității, stînjinită de tendința, la fel de normală, de emancipare și desprindere, mai cu seamă atunci cînd

în vîrstă ei intervine un băiat, altminteri primit cu aceeași afecțiune de „sefa familiei”. O boală năpraznică o seceră tocmai cînd, în urma unor înlesniri materiale, ar fi putut să înceapă a se bucura cumva de dulceața traiului, tocmai cînd „la cincizeci de ani ea descoperea marea”. „Cum”-ul își are rădăcinile în epocă, deja destul de veche, cînd parnasienii își propuneau să facă artă, să exprime, adică, niște emoții artistice, fără a-și da sufletul „en pâture à la foule”. În teatru, aceasta se poate realiza fie printr-un joc „interiorizat”, cu o extremă economic de mijloace, aparent plat, dar năzuind spre o maximă impresie, ori — ca în cazul nostru, al Tatianeiei Iekel și al Lianeiei Ceterchi, îndrumate de Dragoș Galgoțiu, într-un sugestiv decor al lui Andrei Both — prin desfășurarea paroxistică a tuturor mijloacelor de expresie, începînd de la amploarea glasului și pînă la gestică și mișcarea corporală neconținută, neconținută, nestăvilă. E, aceasta, o manieră de joc, și, poate, și una de joacă („ludus”), la care orice artist are, oricînd, dreptul. Unde am mai ajunge dacă nu s-ar mai juca nici poezii — nici artiștii?... Rămîne de văzut dacă zisa manieră — altminteri departe de a fi sinecurială, eforturile preținse atîngînd performanțe vrednice de toată admirația — izbutește și altceva decît o „încercare a puterii” și o obnubilare („ajutată” în spectacolul nostru și de o vioară ce cîntă „la vedere”, străduindu-se, și reușind, să acopere vocile actorilor) a mesajului artistic inițial.

**Radu ALBALA**

P.S. Și, fiindcă veni vorba, tînăra autoare cairotă Denise Chalem e românofonă? — căci în programul de sală nu figurează nici un traducător.



**Liana Ceterchi  
și Tatiana Iekel**

TEATRUL GIULEȘTI

## ȘAPTE MARTORI

de Peter Karvaš

Data premierei : 24 ianuarie 1983.

Regia : **CONSTANTIN GHEORGHIU**. Scenografia : **OCTAVIAN DIBROV**. Traducerea și adaptarea : **JEAN GROSSU**.

Distribuția : **CONSTANTIN GHEORGHIU** (Anchetatorul virstnic); **MUGUR ARVUNESCU** (Anchetatorul tinăr); **CONSTANTIN MĂRU** (Martorul I); **MIRCEA CRUCEANU** (Martorul II); **MIRCEA N. CREȚU** (Martorul III); **GEO COSTINIU** (Martorul IV); **GEORGE BĂNICĂ** (Martorul V); **TRAIAN DÂNCEANU** (Martorul VI); **MARIA PĂTRAȘCU** (Martorul VII); **RADU GH. ZAHARIA** (Milițianul).

Statornic în bunele inițiativă și în lăudabilele preocupări de cercetare și difuzare a dramaturgiei socialiste din țările vecine, Teatrul Giulești (unde s-a jucat, în 1963, *Antigona și ceilalți*) repune în atenție numele marcantului scriitor slovac Peter Karvaš, care n-a mai figurat pe afișele bucureștene de peste două decenii.

*Șapte martori*, inițial scenariu radiofonic, este o scriere modestă, dar care spune multe despre om și despre îndatoririle lui morale și sociale. Șapte indivizi (șase bărbați și o femeie) sînt chemați să depună mărturie asupra unei crime făcute sub ochii lor. Autorii ei sînt cunoscuți, arestați, dar problema care-i preocupă pe cei doi anchetatori (unul foarte tinăr, altul aproape de pensie) este să afle nu numai cum s-au petrecut, exact, faptele, dar mai ales cum a fost cu puțință ca nimeni, absolut nimeni să nu fi intervenit pentru a-i opri pe criminali. Depozițiile, susținute cu o bună tehnică a monologului și dialogului (replici dense, precise), definesc dintr-o răsuflare caracterul martorilor și diferitele lor tare morale : egoismul exacerbă, indiferența, ipocrizia, ambiția, supunerea oarbă în fața convențiilor sociale, lășitatea, teama, lipsa de răspundere etc.

Originalitatea scrierii lui Peter Karvaš rezidă în forța cu care o simplă anchetă polițistă se ridică, treptat, la dimensiunile unei ample și complexe anchete social-politice, radiind tulburătoare semnificații.

Tălmăcirea expresivă a lui Jean Grossu, cu și buna adaptare scenică realizată de el au scos în relief subtextul piesei, după cum au pus în valoare discret apelul autorului la solidaritate.

Spectacolul, regizat cu pricepere și simț al măsurii de actorul Constantin Gheorghiu (care și-a asumat și interpretarea sobră și convingătoare a Anchetatorului virstnic), se desfășoară, precum cere piesa, simplu și cursiv, echilibrat, fără efecte scenice spectaculoase. Accentul a fost pus, cum se și cuvenea, pe tipologie, pe capacitatea actorilor de a schița caractere, de a dezvălui, în cîteva fraze, un univers psihologic. Toți actorii distribuiți au reușit, lucrînd asupra rolului, să-și descopere afinități cu personajul. În prim-plan s-au situat compozițiile realizate de Traian Dănceanu (în registrul grav), Geo Costiniu, Constantin Măru, George Bănică, Mircea Crețu (în registrul tragicomediei). Alternanța elementelor de dramă cu cele de comedie este realizată de către acești interpreți cu remarcabilă finețe.

Prezența impetuoasă a lui Mugur Arvunescu, în Anchetatorul tinăr, a evidențiat deosebirile de mentalitate între cei investiți cu putere în menținerea ordinii publice. De relevant, pentru tonul sincer și convingător, mărturiile susținute de Mircea Cruceanu și Maria Pătrașcu.

Valeria DUCEA

TEATRUL EVREIESC DE STAT

## CÎNTĂREȚUL TRISTEȚII SALE

de Osip Dimov

Noua premieră a Teatrului Evreiesc, „dedicată spectatorului virstnic, pentru plăcută aducere-aminte, și spectatorului tinăr, pentru a cunoaște una dintre lucrările clasice ale dramaturgiei de limbă idiș“, cum cu îndreptățire ni se spune în foaia-program, readuce pe afiș un titlu celebru, din categoria acelor producții

Data premierei: 19 martie 1983.  
Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: DOINA SPIȚERU. Muzica: ADALBERT WINKLER. Mișcarea scenică: RALUCA IANEGIC.

Distribuția: SEIDY GLÜCK (Doamna Lurie); DAN MIHAI SCHLANGER (Semioncik); IOANA CRĂCIUN (Olicika); TRICY ABRA-MOVICI (Seine); LUCIA COSMEANU-MAIER (Hudes); NICOLAE CĂLUGĂRIȚA (Berl); RUDY ROSENFIELD (Ioșke, lăutarul); ELY CONSTANTIN MĂGULEANU (Șai-ke); EUGEN APOSTOL (Godinski); DORINA PĂUNESCU (Tirgoveța gureșă); NUȘA STOILERU-PONGRATZ (Tirgoveța mereu mirată); MIHAI CIBU (Tirgovețul cu umbrelă); NORBERT HAUSER (Tirgovețul vinjos); NICOLAE MACOVEI (Tirgovețul cu ochelari); EUGENIA APOSTOL, MARIANA STANCU (Alte apariții).

care înseamnă pentru istoria teatrului mai mult decât autorul lor. *Cîntărețul tristeții sale* ne evocă o epocă prodigioasă din istoria teatrului evreiesc din țara noastră, turneul faimoasei trupe din Vilna, cu renumitele sale spectacole, care, în deceniul trei, au contribuit la efervescența vieții teatrale bucureștene. Osip Dimov, autorul melodramei originale lansate în 1914 cu titlul *Mirele închiriat*, ocupă un loc relativ modest în istoria teatrului idiș (și universal), dar *Cîntărețul tristeții sale*, în prelucrarea și montarea lui Iacob Sternberg și Iosif Bulov, a fost un *hit*, o *lovitură*, marele succes al acestei trupe mult elogiate în presa vremii și despre care Victor Eftimiu scria că aduce „...ceva din eforturile spre perfecțiune ale teatrului rusesc și german” \*. Piesa s-a reluat periodic, în 1943, la „Barașeum”, în 1964, la T.E.S., și iată-o din nou în 1983, într-o altă înscenare, cu o echipă tină, care, firește, la cunoștință de trecutele montări din paginile istoriei, realizând, cu detașare și inspirație, un admirabil spectacol de echipă, într-o expresie stilistică omogenă.

Detașarea aparține regizorului Adrian Lupu, care, asemenea colegilor săi de generație, preia în mod critic modelele fixate de tradiție, și inspirația tot lui, dar și colaboratorilor săi apropiați (Raluca Ianegic — mișcarea scenică, Doina Spițeru — scenografia, Adalbert Winkler — muzica), al căror consens creator s-a vădit în sincretismul atât de specific ace-

\* Israil Bercovici, „O sută de ani de teatru evreiesc în România”, Editura „Kriterion”, 1982.

lui tip de spectacol. Spectacol elocvent pentru căutările în direcția formei, a configurării unui limbaj propriu (stil și nu manieră) ale acestui regizor sedus de școala teatrului de reprezentare, fascinat de raporturile grotescului cu poezia și împătimit de vizualizarea ideilor, de plasticizarea comentării textului, și mai ales obstinat în exprimarea *atitudinii* față de operă, în acord dar și în dezacord, uneori, cu autorul. În fața acestei desuete melodrame, în fața acestei *love-story* scoase din naftalina caftanelor galițiene, de pe urma căreia ni s-a păstrat doar o melodie, la fel de obsedantă ca aceea din filmul cu titlul de mai sus, Adrian Lupu a luat distanța necesară și, reconsiderînd — ca și altă dată — materia propusă, ne-a oferit o demonstrație de teatru poetic și grotesc; teatru în care aceste substanțe nu se pot detecta în stare pură, ci doar în produsul lor finit, ce și-a căpătat vizibil o nouă *calitate*. „Baladă suav-grotescă” cu versuri de Itik Manger presărată și-a intitulat regizorul adaptarea-i scenică, utilizînd un procedeu favorit, de retopire a materialului literar, de colaj (fericit, datorită inserțiilor lirice din opera acestui mare poet modern), operînd un sensibil transfer valoric, întru extinderea semnificațiilor și racionarea materialului scenic la sensibilitatea zilei. Trama reprezentației este simplă, naivă și înțeleaptă ca o fabulă: dragostea mistuitoare a lui Ioșke vioristul pentru sâraca și frumoasa Seine este și drumul pierzaniei sale, pricina ratării și pierderii minților, căci într-o lume hidă, aservită Banului, puritatea, generozitatea, dăruirea sînt monezi fără acoperire... „...par delicatesses j'ai perdu ma vie”, ar putea spune eroul, asemenea lui Rimbaud, după ce dăruiește lozul cîștigului fabulos iubitei, care-l părăsește, cumpărîndu-și cu această avere bărbatul jinduit. Vioristul (Rudy Rosenfeld), poetul, artistul, devine batjocura tirgului, mășcariciul, bufonul tuturor; cel care din dragoste renunță la bani este excomunicat din obștea guvernată de Mammon. Naivitatea este un concept estetic al reprezentației, intersectîndu-se savant cu fabulosul, cu poeticul, prin racursuri grotești, deformatoare, de o încântătoare suavitate. Era firesc ca într-un spectacol în care eroii sînt vioristul și mireasa să adie miresmele lui Chagall! Cu subtilitate, scenografia (minus costumele!) ne semnaleză trimiterile la opera maestrului din Vitebsk; și chiar dacă nici cîntărețul nu cîntă din propriul său trup devenit vioară, și nici îndrăgostiții nu plutesc, cu capetele întoarse, deasupra acoperișurilor, o pendulă întru totul asemănătoare celei din tablourile celebre, un arbust fraged și candelabru dător de lumină spirituală se află în scenă, urmărindu-se acea



misterioasă „a patra sau a cincea dimensiune... care dă naștere unui echilibru de contraste plastice și psihice”... despre care ne vorbește Chagall. Poetic, spectacolul are rime: moment de tensiune lirică — oglindirea frumoasei Șeine (în rafinată interpretare datorată actriței Tricy Abramovici) în lucirile apei din găleata argintată de lună, cu revelația dragostei și a frumuseții; moment critic de tensiune — multiplicarea oglinzilor, în care eroina, mai tirziu, nu se mai regăsește, pentru că și-a pervertit identitatea. Spectacolul are un leit-motiv: replica obsedantă a Coșarului (Eli Constantin Măguleanu) despre destinul său de „fost viitor om”. Spectacolul are cadențe; ele sună energic prin prezența **grupului** — element scenic cu funcție precisă în majoritatea montărilor lui Adrian Lupu; grupul, țigoveții, cerșetorii, proiecții onirice ale eroului, ale Poetului, măști bine individualizate, jucând în vag stil expresionist, cu rapeluri caricaturale (excellent, Eugen Apostol), stabilind contrapunctul, fixind cheia montării. Demonstrație de regie, *Cîntărețul tristeții sale* este și spectacol de actori. În ciuda multiplelor schimbări survenite în componența trupei, montarea desăvârșă un joc omogen, de virtuozitate interpretativă; Seidy Glück (supradimensionind cu rigoare statura matroanei), Dan Mihai Schlanger (ironizându-și subtil personajul, luminându-i inteligent obtuzitatea), Lucia Cosmeanu-Maier (personificînd o stare de spirit), Ioana Crăciun (conturînd cu grație candoarea), Nicolae Călugărița (învîingînd dificultățile limbii și ale accentului, portretizează fără patos onestitatea!) au măsurat în joc, știind cum să circule pe hotarul îngust, dar ferm trasat, dintre spațiu, mare, acordat grupului de măști, și cel rezervat protagoniștilor. Tricy Abramovici pune culori crude, violente, *foviste*, în portretul acestei mirese care nu e nici fecioară și nici tirfă, ci femeie mistuită de patimă și incapabilă de iubire. Rudy Rosenfeld realizează una dintre cele mai bune creații ale sale: un cap de clown trist, priviri veșnic întrebătoare, arse de o uimire cumplită față de spectacolul lumii, cu gesturi smucite, stîngace, de albatros pe plajă. Cîntărețul său joacă precum un virtuoz al echilibrului pe sîrmă; el trece imperceptibil din cînt în proză, nărînd în manieră folclorică pasaje lirice, picurînd stranie poezie în cele prozaice, practicînd *Sprechgesang*-ul ca în Brecht, dar convertindu-l în incantație fantastică și relateare albă. Dorina Păunescu, Nușa Stoleru-Pongratz, Mihai Cibu, Norbert Hauser, Eugenia Apostol, Nicolae Macovei completează distribuția, integrîndu-se în rigorile și în plastica jocului de grup.

În afara reprezentației propriu-zise, dar dîndu-i un suport binevenit, notăm în-

terpretarea (nu simpla lectură) la cască a traducerii românești (semnate de Anton Celaru), relevabilă prin calitățile actoricești ale regizorului Adrian Lupu. Semnalăm în mod deosebit expoziția de desene din foaier: siluete răsucite hazos în contemplarea unui destin amar... Cărbunele și creioanele colorate traduc fuziunea vervei cu melancolia, fuziunea intrinsecă oricărui omagiu adus „confreriei” artiștilor! Autoare, inconfundabila pictoriță Tia Peltz.

Mira IOSIF

TEATRUL DE STAT  
„VALEA JIULUI” DIN PETROȘANI

## DOMNIȘOARA JULIE

### de August Strindberg

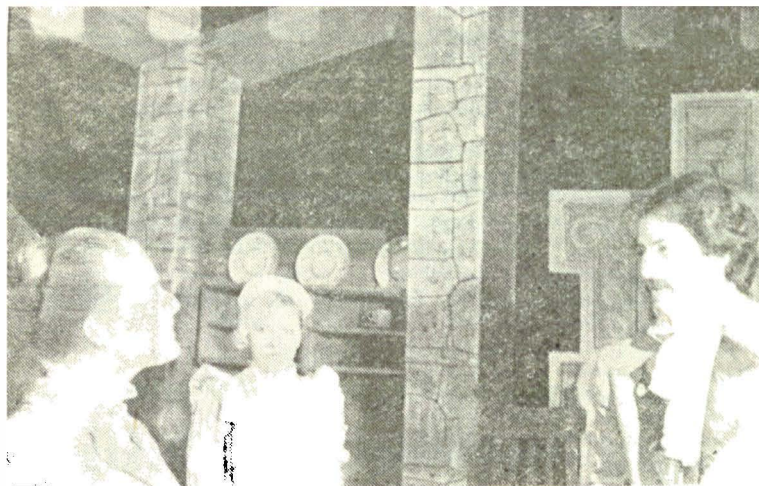
Data premierei: 12 februarie 1983.

Regia: MARCEL ȘOMA. Scenografia: ELENA BUZDUGAN.

Distribuția: FLORICA DINICU (Domnișoara Julie); THEODOR MARINESCU (Jean); FRANCISCA IONAȘCU (Kristin).

Problema care se pune aici este nu dacă Strindberg e potrivit scenei petroșănene. În principiu, nici un mare dramaturg nu este nici nepotrivit, nici inaccesibil unei scene care se pretinde (și chiar este!) o scenă profesionistă. De asemenea, în lungul șir de ani de cînd există acest colectiv profesionist, pe Valea Jiului s-a format un public nu numai doritor de teatru, ci și bun cunoscător al teatrului, apt și îndreptățit să primească spectacole care înfățișează valorile fundamentale ale dramaturgiei. Dealtfel, nu o dată ne-a fost dat să vedem cu proprii ochi semnele maturității spectatorilor de prin părțile locului, și în chiar seara premierei cu *Domnișoara Julie* am putut verifica încă o dată că avem, cum ne place să spunem, un public talentat.

Problema care se pune este dacă, la un moment dat, un colectiv artistic acoperă, cu forțele pe care le are, exigențele pe care și le propune. Dacă treapta la care țintește nu este, deocamdată, prea înaltă. Dacă nu e prea devreme, pur și simplu, să programezi ceva ce necesită nu numai un minimum de exercițiu profesional, dar și un plus de maturitate artistică. Toate cele de mai sus se referă la distribuirea în cele două roluri principale



**Florica Dinicu,  
Francisca Ionașcu  
și Theodor  
Marinescu**

ale dificilei piese *Domnișoara Julie* a doi actori aflați exact pe pragul debutului.

Nu ne-a fost deloc greu să înțelegem generoasa inițiativă a teatrului de a oferi celor doi proaspeți absolvenți, Florica Dinicu și Theodor Marinescu, prilejul unui debut substanțial. Nu ne este greu să înțelegem nici dorința fierbinte, proprie vârstei, de a face primii pași pe scenă nu oricum, ci ca protagoniști. Înțelegem și aplaudăm, până la un punct, aceste admirabile intenții și aspirații. Până la punctul în care povara asumată nu e strivitor de grea. Până la punctul în care jumătate de reușită poate să însemne o ratare.

*Domnișoara Julie* nu este o piesă oarecare. Această capodoperă tulburătoare nu numai prin semnificațiile ei, ci și prin adâncimea explorării psihologice, impune realizatorilor unui eventual spectacol o înaltă virtuozitate. Iar virtuozitatea nu se dobindește decât prin exercițiu. Care exercițiu, nu mai e o taină pentru nimeni, lipsește multora dintre absolvenți. De ce, aceasta e altă poveste. Fapt e că talentul lor se dezvoltă fie în timp, fie exploziv, dacă au șansa să întâlnească regizori-pedagogi care să le completeze cunoștințele legate de profesie. Altminteri, totul devine risc, iar debutul revelator se amină. Spectacolul, încredințat spre realizare lui Marcel Șoma, nu e o izbândă. O spunem cu franchețe, fără menajamente, nu pentru a respinge o investiție de talent, efort considerabil și entuziasm cu totul demnă de luat în seamă. Ci pentru a încerca, pe cât ne stă în puteri, să facem loc ideii că în fața individualității artistice, ca și în fața colectivului, se deschid etape imposibil de ars.

Decorul spectacolului este impropriu. O aglomerare de mobilier și obiecte, așa cum imaginează Elena Buzdugan, anulează po-

sibilitatea detașării personajelor, copleșind și derutind. În acest spațiu gătit, întortocheat, evoluează tinerii interpreți Florica Dinicu (Julie), Theodor Marinescu (Jean) și mai experimentata Francisca Ionașcu (Kristin). Întîmplările se înlanțuie după cum le oferă textul piesei, dar strict la nivelul anecdoticii. Fiica aristocratu-lui, dintr-un capriciu greu de înțeles, își seduce servitorul; acesta, la rîndu-i, o supune pe nobila lui seducătoare, o domină, o umilește și, până la urmă, o împinge la sinucidere. Noaptea de sinziene se scurge monoton, umbra contelui, „zeul tutelar al casei” cum îl numea cineva cu îndreptățire, nu-l înspăimîntă pe Jean, motivele fundamentale ale Juliei ne rămîn secrete. Bun meseriaș, experimentat regizor, nu o dată apreciat de noi pentru spectacole anterioare caracterizate prin acuratețe, cu priză la public, Marcel Șoma ratează prima sa întîlnire cu Strindberg. Spectacolul său, aparent corect, este lipsit de adâncime. Simpla enunțare a datelor piesei nu rezolvă dimensiunile anevoios de cuprins. Singura interpretare mulțumitoare aparține Franciscai Ionașcu, al cărei rol, dealtfel, ocupă un spațiu redus în economia piesei. Florica Dinicu și Theodor Marinescu s-au străduit să se apropie de personaje, dar, din lipsă de experiență, n-au izbutit să le înfățișeze în toată complexitatea. Ne-am convins, în schimb, că sînt dotați, că au farmec, talent, inteligență și că putem spera să-i vedem cu adevărat strălucitori nu peste multă vreme, atunci cînd vor dobîndi mai multe cunoștințe decât abecedarul profesiei. Sîntem siguri că acum ne vor înțelege și că, pe viitor, nu ne vor dezamăgi.

**Virgil MUNTEANU**