

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

REZERVAȚIA DE PELICANI

de D. R. Popescu

Două teatre cu statut și faimă diferite au hotărât să lanseze, în acest sfârșit de stagiune, drama în trei acte *Rezervația de pelicani* — autor, Dumitru Radu Popescu —, publicată în numărul 6/1982 al revistei noastre; este vorba de Teatrul Dramatic din Galați, care și-a asumat, în regia lui Dan Stoica, premiera pe țară, și de Teatrul „Bulandra”, care ne-a prezentat o premieră 1983, într-un spectacol semnat de Valeriu Moisescu.

Evident, includerea *Rezervației de pelicani* în repertoriul celor două teatre este de bun augur. Remarcăm nu numai orientarea spre dramaturgia contemporană românească de ultimă oră, ci și valoarea excepțională, în contextul cultural european de azi, a acestei noi opere dramaturgice; textul constituie, după opinia noastră, un alt moment al creației derepopesciene, consolidind o etapă stilistică în producția scriitorului (etapă definită în special de piesele *Ca frunza dudului din rai* și *Rezervația de pelicani*, ale căror planuri și personaje sînt convergente). Deschizînd marilor teme universale ale literaturii o insolită „albie” trasată de problematica unor personaje specific românești, *Rezervația de pelicani* nu este un reportaj poetic despre Delta Dunării, ci o complexă operă literară, un întreg estetic avînd arhitectura unei cetăți cu mai multe porți, cititorul alegîndu-și, după posibilități, punctul cardinal de lectură. Densitatea ideilor. În mare parte realizată printr-o subtilă tehnică a universurilor paralele, subtextul replicii nerostite (scriitorul în-

scrie între paranteze, apelînd la o regie proprie, sensurile cele mai importante, vizînd desigur actorul capabil să dea expresie celor inexprimabile prin cuvînt), precum și o nouă viziune asupra rostului operei dramatice sînt elemente la care trebuie să adăugăm și ipostaza de mitograf, pe care scriitorul și-o asumă de o bună bucată de vreme.

„...*Depinde încotro numeri anii! Din spre trecut spre noi sau dinspre noi spre trecut, spre începutul Timpului!*” sau „*Ce sînt «probele» de foc, «vămile», «riturile», «încercările», «miturile», vom vedea, de vom putea cumva a le zări măcar. Orice trecere de la «profan» la «inițiat» presupune un drum: s-o apucăm deci pe această cale...»* sau „*nimeni nu vrea cu adevărat să trăiască aceleași clipe trăite de personajul mitologic, doamne ferește! Dar partizanat se poate face, nu costă nimic, ba din contră, sporește zestrea de... personalitate!*” — iată numai cîteva dintre reflecțiile scriitorului (vezi eseurile despre mit publicate în „Teatrul”, 1983), fără de care decodarea dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu din seria *Rezervației... și Ca frunza dudului...* nu poate începe.

Punîndu-și personajele în directă legătură cu Timpul sacru (adică mitic) și cu Adevărul istoric, D. R. Popescu îl obligă pe cititor (și — în funcție de talentul regizorului — pe spectator) să parcurgă încă o dată marile experiențe spirituale ale omenirii. Timofei este angajatul Întreprinderii piscicole Tulcea (al cărei teritoriu de acțiune este Delta Dunării), are un plan de producție exprimat în știuci, soția sa, Pelaghia (ecolog ?) răspunde de rezervația de păsări a Deltei. În timpul lor de existență concretă intervin, prin abrupta îmbolnăvire de cancer a lui Timofei („*putreziciunea ce-a intrat în el*”), *reactivări* ale prototipurilor umane (Odiseu, Penelopa, Oedip etc.) din timpul etern. Mai întîi Timofei începe să audă un

Rodica Tapalagă, Ion Besoiu și Gelu Colceag



ciine nevăzut care „urlă ziua și noaptea în Deltă”: „mă urmărea oriunde mergeam... un ciine putred, îi simțeam mirosul”, „TIMOFEI: Nu știam cum să scap de el! PELAGHIA: Te-ai apucat să bei, ca să nu-l mai auzi... TIMOFEI: Da... PELAGHIA: Și să furi... (El aprobă: da.) Și să te iei cu Gabriela. TIMOFEI: De ce să te mint?... Mă băgam noaptea cu capul sub pătură și-l auzeam”.

Acest Timofei, care în ultimul act al piesei exclamă disperat: „Vreau să trăiesc! Vreau să trăiesc! să trăiesc!...”, va reedita în plan simbolic foamea de nou și de drum a lui Odiseus; Delta devine „pământul cel dintâi al lumii”, întâmplările dobîndesc o rezonanță mitică. Pelaghia se „transformă” într-o Penelopă asaltată de pețitori (în lipsa soțului ei, Timofei), dar, concornitent, este contaminată și de o altă ipostază mitică, preluînd ceva din raporturile incestuoase în care e prinsă Jocasta; complexul lui Oedip urmează să-l trăiască Olcică, fiul ei, dat de suflet, în chiar ziua nașterii lui, ajuns acum hoț de pe baltă, ins fără căpătîi.

Dar nici Gabriela, cea care „la pîrnaie” a învățat de la o evreică ce spune Talmudul despre vigoarea bărbaților, nici Budiță, fost (sau încă) lucrător în „poliția civilă”, cu veleități de filozof al culturii cu studii la fără frecvență, nici Ana, bătrîna mamă a lui Timofei, și nici chiar cei doi copii nu sînt „scuțiți” de pierderea (pentru o secundă, pentru mai mult timp) a identității contemporane, magnetismul mitic al Deltei configurîndu-le, ca o străfulgerare, posibile identități proprii din așa-numitul Timp sacru. Dacă în teatrul lui Thornton Wilder personajele contemporane trăiau brusc scene din alt timp istoric (medieval sau antic), la Dumitru Radu Popescu nu sînt reluate mo-

mente, ci situații, și nu atît situații cît impulsuri ale unor entități mitice, intervenînd deci nu timpul istoric, ci timpul etern; un personaj capătă la un moment dat funcție de *raisonneur*, dar nu ca urmare a tentației teatrului didactic, ci pentru că fiecare personaj — într-o anume clipă favorabilă — se revendică, la rîndul lui, din corul tragediei antice. Avem de-a face cu un sistem de reactivări care dă substanța noului teatru practicat de Dumitru Radu Popescu, sistem ce stă la baza relației conflictuale dintre text și cititor, dintre spectacol și public.

Faptul că situațiile mitice sînt reactivate pe fundalul unor personaje din lumea de azi corespunde perfect spațiului imaginat: o Deltă a spiritualității umane. Această metaforă nu trebuie justificată. Munții măcinați de apele în drum spre mare cunosc un corespondent și în plan spiritual: omenirea, în drumul ei sinuos spre perfecțiune, trimite către o Deltă, sub forma unor fire de nisip, toată zestre ei culturală. Astfel apare explicabilă contaminarea dintre mituri de sorginte eterogenă, contaminarea dintre simboluri.

Lumea lui Timofei, tehnicianul piscicol, lumea Deltei sale materiale și spirituale, în care omenirea însăși apare ca o rezervație de pelicani, e guvernată de penajul alb, imaculat, al „Pelicanului cersesc”, marele Pelican, simbol al anotimpului umed, al primăverii care apare și dispare în funcție de creșterea și descreșterea puterii Soarelui, de echinox și solstițiu. Dar Pelicanul, în tradiția doctrinei medievale, este și simbol al sacrificiului și reinvierii (pornind de la elementul emblematic, subliniat de enciclopedii, că pelicanul își hrănește puii din

carnea și singele său). Aidoma bibliotecii Lazăr, Timofei este readus la viață (plecarea lui în Egipt este o moarte simulată) de misteriosul zbor al Pelicanului. Multă vreme identificat cu însăși pasărea Phoenix, Pelicanul a fost revendicat de misterele cristice ca simbol al învierii. „Trezește-te, creștinule mort, exclamă Silesius, Pelicanul nostru te udă cu singele său și cu apa din inima sa. Dacă tu o vei primi bine... tu vei fi imediat viu și pe picioare“. Bineînțeles, nu conținutul cristic al simbolului este solicitat de Dumitru Radu Popescu atunci când o investește pe Pelaghia să-și descinte soțul, pribeagul Timofei, printr-o invocatie (antologică din punct de vedere poetic) a Pelicanului capabil să facă lumea să renască, sau atunci când Ana și Olcică descoperă blindețea și frumusețea acestor păsări aflate într-o stranie relație cu primăvara lumii. Este de observat că Dumitru Radu Popescu reazăază în conștiința personajelor sale adevărul că cei dintâi zei au fost oameni, preluând astfel din exegezele unor gânditori (de pildă Giambattista Vico) relația firească dintre mit și realitate.

Grea de sensuri, piesa lui Dumitru Radu Popescu nu se înscrie, așadar, în dramaturgia de tip clasic; adevăratul conflict propus de autor este declanșat în conștiința culturală a cititorului (spectatorului). Fără o zestre culturală adecvată, spectatorul va privi indiferent sistemul de reactivări mitice descoperit, prin literatură sa, de Dumitru Radu Popescu.

■ TEATRUL „BULANDRA“

Data premierei : 21 aprilie 1983.
Regla : VALERIU MOISESCU.
Decorurile : PAUL BORTNOVSCHI.
Costumele : DOINA LEVINȚA.

Distribuția : MIHAELA JUVARA (Pelaghia); ION BESOIU (Timofei); ICA MATACHE (Ana); CRISTINA CONSTANTINESCU (Sanda); BOGDAN CONSTANTINESCU (Michi); GELU COLCEAG (Tullu); RODICA TAPALAGĂ, DIANA LUPESCU (Gabriela); CONSTANTIN FLORESCU (Budlță); GINA PETRINI (Fira); FLORIAN PITTIȘ (Olcică).

Este curios faptul că, în mizanscena de la „Bulandra“, tot acest complex de legături este pus în umbră. Pe Valeriu Moiescu l-a interesat îndeosebi povestea de la suprafața textului; el a mizat pe pitorescul turistic al Deltei — desenat cu un fin simț al pastelului de către Paul Bortnovschi —, încălcând sugestiile scenice ale scriitorului. Distribuția, act fun-

damental în materializarea unui spectacol, a fost înlocuită — cu excepția rolurilor Timofei (Ion Besoiu) și Budlță (Constantin Florescu) — după criterii labile. Aici, Pelaghia nu are, așa cum o subliniază însuși personajul, 40 de ani, ceea ce, potrivit logicii firii, n-ar permite o tentație incestuoasă între fiul necunoscut și mama sa. Conflictul dintre Pelaghia și Gabriela este puternic tocmai pentru că Pelaghia din text este ispititoare ca o adevărată Penelopă. Așa se explică de ce Timofei se întoarce supus la soția sa, care este, trebuie să fie, „plină de nuri“, și de ce unei asemenea femei i se dau insistent fircoale de către „peștorii“ Budlță și Olcică.

Apoteoza Anei, bătrina mamă a lui Timofei, este o reușită poetică a lui Valeriu Moiescu (o barcă pescărească o duce, pe sunete anume, ca o navă regească, spre lumea neființei), dar accentuează caracterul decorativ al spectacolului. Maiestruozitatea acestei scene nu luminează sistemul de semne mitice al textului.

■ TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI

Data premierei : 15 aprilie 1983.
Regla : DAN STOICA. Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.

Distribuția : RADU JIPA (Timofel); GRIG DRISTARU (Tullu); IOANA CITTA BACIU (Pelaghia); CARMEN MARIA STRUJAC (Gabriela); STELA POPESCU-TEMLIE (Ana); VLAD VASILIU (Olcică); EUGEN POPESCU-COSMIN (Budlță); SANDA MARIA ULMENI (Fira); LILIANA HODOROGEA (Sanda); SORIN MUJA (Michi).

Spre deosebire de varianta scenică de la „Bulandra“, la Teatrul Dramatic din Galați, regizorul Dan Stoica a întreprins o punere în scenă mult mai adecvată piesei lui Dumitru Radu Popescu. Distribuția a fost făcută în cunoștință de cauză, desigur, la posibilitățile trupei, începând de la Pelaghia și sfîrșind cu personajele-copii Sanda și Michi, personaje care, în spectacolul gălățean, au, așa cum era și firesc, o încărcătură semantică specială în schelăria spectacolului. Dan Stoica leagă cele trei verigi feminine, Ana-Pelaghia-Sanda, într-un lanț al generațiilor, care asigură populația omească a Deltei; ele sînt „mătcile“ care garantează existența spirituală și materială a acestei lumi, prin ele există perpetuu Rezervația. Scenografia gălățeană, semnată de Victor Crețulescu, nu este încremenită; decorurile devin mobile, ca-

pătă impulsuri fantastice, dind viață lumii interioare, aflată în criză, din fiecare personaj. Datorită acestei scenografii, cînd cerurile se clatină și Della pare să se reintegreze în haos, personajul Tulu nu apare ca un beliv oarecare, ci este o identitate construită pe principiul aspirației la eternitate. Tului vrea și el să ajungă, pe căile sale, la *mumificarea* visată de faraoni. Budiță, de asemenea, nu este linear, ci evoluează, ajungînd, către final, să înțeleagă legile aparte ale Deltei.

„Rezervația...” — ni se destăinuie în caietul-program tinărul regizor Dan Sloica — e o piesă pentru care am pus la bătaie tot armamentul, de la psihanaliză la istoria religiilor, de la logica formală la analiză structuralistă, și acum, din mormanul de idei și vești, trebuie să refac un întreg care să fie *Spectacolul...*”. Aceste reflecții nu reprezintă o bravadă, ci un răspuns adecvat textului lui Dumitru Radu Popescu, și formulează, pentru regizorii interesați de *Rezervația de pelicanii*, o condiție obligatorie a mizanscenei.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

FRUNZELE AMĂGITOAREI NEPUTINȚI

de Iosif Naghiu

Data premierii : 27 aprilie 1983.

Regia : GHEORGHE MILETI-NEANU. Scenografia : GHEORGHE MOSORESCU.

Distribuția : ROMEO MUȘTEANU (Pătru Bleja); MARILENA NEGRU (Lona); MARINELA CĂTĂLIN (Maria); ELENA PATAP (Elena); MIHAI STOICESCU (Bobo); ADRIAN NĂSTASE (Lae Cornișanu); GEORGE ȚOROPUC (Horașiu); DUȚA GURUIANU (Liana); CRISTIAN PÎRVULESCU (Bărbatul); NICOLAE ȚĂRANU (Doctorul).

După ce a debutat cu un volum de versuri, Iosif Naghiu s-a afirmat în teatru, prin anii '60, cu o serie de piese scurte, grupate în volumul „Autostop”. Afirmarea în teatru n-a fost însă deloc ușoară și autorul nu este nici astăzi un răsfa-

țat al publicului, ori al scenerilor din Capitală sau din provincie. Singura piesă care s-a bucurat, pînă acum, de un succes teatral în toată puterea cuvîntului — trezind simpatii entuziaste, dar și adversități de durată — a fost *Intunericul* sau *Gluga pe ochi*, într-o distribuție de zile mari a Teatrului „Bulandra”, avîndu-l în frunte pe regretatul și neuitatul Toma Caragiu. Nici *Absența* de la Teatrul Giulești, sau *Valiza* cu fluturi de la Naționalul bucureștean nu s-ar putea spune că au trecut neobservate, dar n-au reușit să-l situeze pe autorul lor în centrul atenției vieții noastre teatrale. Numai că nici Iosif Naghiu nu este dintre autorii care să se lase ușor descurajați. Receptiv la sugestiile unor estetici diverse, dar străduindu-se să ocolească totuși căile bătătorite de alții, Iosif Naghiu își urmează un anevoios drum propriu, tenacitatea sa fiind una de cursă lungă, capabilă să ne ofere încă multe surprize. Ele nu lipsesc nici din recentul său volum de teatru, care cuprinde parabole dramatice de real interes, ca *Fereastra* și *Misterul Agamemnon*, aceasta din urmă dînd și titlul volumului. În el figurează însă și lucrări discutabile sub raportul realizării artistice și al coeficientului lor de teatralitate, între acestea aflîndu-se și *Frunzele amăgitoare neputinți*, ce s-a jucat nu de mult, în premieră pe țară, la Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila. Discutabile, pentru că teatrul lui Iosif Naghiu, atunci cînd încearcă să combine și să împace mai multe modalități într-una singură, riscă să rămînă demonstrativ, rece, lipsit de organicitate. În astfel de cazuri, autorul dă impresia că nu scrie o piesă de teatru, care își va fi avînd, desigur, demonstrația ei intrinsecă sau teza ei implicită, ci că pornește de la o teză pe care vrea s-o demonstreze, scriînd o piesă de teatru.

Așa stau lucrurile și în *Frunzele amăgitoare neputinți*, unde Iosif Naghiu vrea să împace orizontul tematic al vieții minierilor cu orizontul estetic al realismului magic sau al celui ontologic, și încă nu oricum, ci cu ajutorul unei variante tardive de tînră furios, nemulțumit de sine însuși, de obediința pe care teribilismele traiului său excentric nu făceau decît s-o ascundă. Datorită totuși acestor teribilisme, tînrul inginer va veni să se angajeze într-o mină, ca simplu miner. Din acest moment destinul lui ia o întorsătură neașteptată, căci, odată ajuns într-o lume cu precizie rigori morale și ancestrale atracții spre tainele ascunse în inima pămîntului, tînrul începe să fie puternic influențat, influența care va merge pînă la o totală asimilare. Necesare demonstrației, traiectele personajului nu se justifică psihologic și rămîn prea puțin convingătoare ca fapt de viață, mai ales scenică.



**Marilena Negru, Mihai Stoicescu,
Romeo Mușeteanu și George
Țoropoc**

În drumul parcurs de la pagina volumului la scindura scenei, textul a suferit modificări despre care se poate spune, cel puțin, că nu i-au folosit. Astfel, tânărul inginer nu mai vine să se angajeze ca simplu miner — urmînd să-și schimbe întreaga condiție a existenței sale! —, ci tot ca inginer, și încă în specialitate, fugind de Capitală cît vede cu ochii, ca și cum Iosif Naghiu ar fi scris o piesă de teatru

despre necesitatea prezentării absolvenților la locurile de muncă la care au fost repartizați. Exagerăm și noi, dar prea au exagerat și cei care l-au sfătuit pe autor să-și „îmbunătățească” textul.

Nu e greu de imaginat că, în aceste condiții, spectacolul regizorului Gheorghe Milețianu rămîne total neconvîngător și lipsit de interes pentru oricine. În scenă ne va întîmpina dealtfel una dintre cele mai urîte scenografii cu puțință, vrînd să sugereze universul apăsător al galeriilor minei pînă și în casa minerilor (autor, Gheorghe Mosoiescu). Clișeele strecurate în „îmbunătățirile” textului vor fi subliniate apoi regizoral, prin alte clișee, „tradiționale”, care ne izbesc atît în jocul actorilor cît și în mizanscenă.

Actori ca Romeo Mușeteanu (Pătru Bleja), Marilena Negru (Lona) și Mihai Stoicescu (Bobo) depun totuși eforturi năștable, pentru a crea măcar schițe de portret, cît de cît viabile. Lor li se alătură însă jocul surprinzător de exterior aici al unor tineri ca Adrian Năstase (Lae Cornișanu) și George Țoropoc (Horațiu). Dacă mai adăugăm și acuta lipsă de profesionalism, prin care „strălucesc” tinerele Marinela Cătălin (Maria) și Elena Patap (Elena), vom avea o imagine destul de fidelă a acestui spectacol, străin de intențiile textului și de programul artistic pe care și-l dorește conducerea teatrului.

Victor PARHON

SHAKESPEARE PE SCENA

TEATRUL MIC

RICHARD AL III-LEA

Un Shakespeare la Teatrul Mic? O abatere de la profilul stabilit, respectat pînă acum cu rigoare? Aparent, da; în fond, nu, fiindcă Shakespeare nu este doar un titan al Renașterii, ci o conștiință a lumii, o misterioasă forță de cuprindere și sinteză care decantează trecutul și viitorul într-un prezent continuu, aducînd în fața fiecărei generații capitalele probleme ale existenței, somînd-o să-și verifice adeziunile și atitudinile. Mai trebuia ca și montarea acestei piese, exponențială pentru universalitatea viziunii shakespeariene, să-i descopere și să-i demonstreze perena actualitate. Regizor cu vocația reflecției filosofice, Silviu Pur-

cărete a reușit o incitantă exegeză spectaculară, subliniind racordurile de sensuri, fățișe ori subterane, dintre crîncelele întîmplări narate de Will și orizontul nostru istoric.

Într-o epocă de hegemonie a politicii, fiind cu ambiție și exactitate în straturile subtextuale, regizorul a explorat cu precădere conotațiile politice. Respectînd — cu excepția scenelor finale, remodelate pe un motiv ideatic rezumativ — trama evenimentială a singerosului episod din istoria tenebroasă a Angliei medievale, decapînd în materia dramatică mobilurile și resorturile puterii deturnate de la finalitatea ei ideală, el a urmărit să descifreze în fenomenologia biografiilor și întîmplărilor procesele istorice, să decodifice în faptul particular semnificația generală. Spectacolul pune, astfel, într-o sesizantă conjuncție epoca evocată de Shakespeare cu anticamera mileniului III. Demersul său „inconforta-

Regia : SILVIU PURCĂRETE.
Scenografia : ADRIANA LEONESCU.
Muzica : VASILE ȘIRLI. Traducerea : ANDA TEODORESCU și ANDREI BANTAȘ.

Distribuția : NICOLAE POMOJE (Edward al IV-lea); ALIN UNGUREANU (Edward, prinț de Wales); IRINA SIMON (Richard, prinț de York); PAPIL PANDURU (George de Clarence); ȘTEFAN IORDACHE (Richard de Gloucester); MIHAI DINVALE (Henric de Richmond); ANDREI CODARCEA (John Morton); GHEORGHE VISU (Buckingham); JEAN LORIN FLORESCU (Rivers); DINU MANOLACHE (Dorsel); IULIU POPESCU (Grec); NICOLAE DINICĂ (Hastings); DINU IANCULESCU (Stanley); STAMATE POPESCU (Lovel); VASILE PUPEZA (Ratcliff); NICOLAE ILIESCU (Catesby); EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Ucigașul I); ANDRII TRAIAN, student I.A.T.C. (Ucigașul II); NICOLAE IFRIM (Brakenbury); CONSTANTIN DINESCU (Lordul primar al Londrei); MONICA GHIUȚĂ (Regina Elisabeth); TATIANA IEKEL (Margaret); OLGA TUDORACHE (Ducsa de York); CARMEN GALIN (Lady Anne); ION ION, PETRE PANAIT, SILVIAN SCORDESCU (Alți curteni).



Ștefan Iordache — portretul complex al unui tiran renașcentist

bil" angajează nu numai interpretarea, ci și scenografia ingenioasă semnată de Adriana Leonescu : un spațiu unic, alb (albul nu este practic o culoare, ci absența culorii), puțin sugeră liniștea dinaintea sau de după „istorii“, dar și o posibilă sală de disecție în care se practică de fapt vivisecția, subiecții fiind capete încoronate, expuse dealtfel în vitrinele ce pun spectatorul în stare de veghe de la primul contact cu scena. Este un perimetru neutru, colorat doar prin dramele lumii (cromatica operează potrivit unui principiu simbolist), este o parabolă a spațiului istoriei în care mecanismele puterii, deturnate de la funcția ei constructivă își propagă forța devastatoare și, ineluctabil, autodistrugătoare.

Silviu Purcărete își fixează atenția, stăruitor, asupra caracterului de subversiune al luptei pentru putere, și, din această perspectivă, deconspiră mijloacele la care apelează. Investigând în profunzime tipologia personajelor, uneori cu înclinație spre infinitesimal, revelfind în principalii exponenți ai mecanismului — Edward al IV-lea, Richard al III-lea, Richmond — ipostaze ale aceleiași esențe, regizorul deslușește două componente constitutive ale puterii : una de viziune — machiavelismul (Renașterea n-a făcut decît să conceptuali-

zeze un principiu-criteriu decelabil pe un vast traiect al istoriei), alta comportamentală — histrionismul. Îndepărtîndu-se de interpretările tradiționale gravitînd în jurul prezentării lui Richard ca un monstru aspirînd la putere spre a-și răzbuna malformațiile fizice, Purcărete aduce în scenă un personaj lucid, cu obsesia puterii, care-și premeditează acțiunile — cu un machiavelism deposedat de orice scrupul și mai ales de atribuțiile lui civice —, urmărindu-le cu tenacitate și energie. Respectuos față de dihotomia atitudinală a personajului shakespearean, dar potențînd-o viguros, regizorul nuanțează în prima parte ipocrizia lui Richard, care, amoral în esență, caută o acoperire morală crimelor ce-l vor înălța pe tron. Ajuns rege, stăpînit de delirul puterii, transformată dintr-un mijloc într-un scop în sine, absolutizîndu-și narcisistic voința, Richard trece din sfera necesității politice în zona anomalității. Scena cînd Richard mîngieie tronul, pipăind febril contururile simbolice ale puterii, are o vitriolantă forță incriminatoare. Urmărind această evoluție cu o feroce adversitate față de fenomenele implicate, Purcărete inițiază o pledoarie pentru instituirea unei deontologii a puterii, amplu reverberantă într-o epocă în care omenirea a fost profund traumatizată de monstroase manifestări similare.

Pe scena istoriei — motivul „lumii ca teatru“ este emblematic shakespearean — exponenții puterii sînt histrioni care își joacă rolurile cu mai multă sau mai puțină iscusință. Dilatînd și accentuînd propunerile textuale, Purcărete îl construiește pe Gloucester pe desenul unei dedublări comportamentale : mimează fățarnic fidelitatea, dar se bucură sincer de succesele ipocriziei ; Lady Anne joacă rolul

ultragiatei care cere dreptate: Buckingham își disimulează duplicitatea cu mijloacele unui actor; iar Richmond își studiază gesturile, își compune atențiozitatea, își repetă sirguincios, ca orice comediant, discursul ce-l va rosti în fața oștenilor. Principalele momente politice (împăcarea pusă la cale de Edward al IV-lea, reuniunile consiliului, alegerea lui Gloucester ca rege) sînt veritabile scene de spectacol, plutind în echivocul specific vieții de curte.

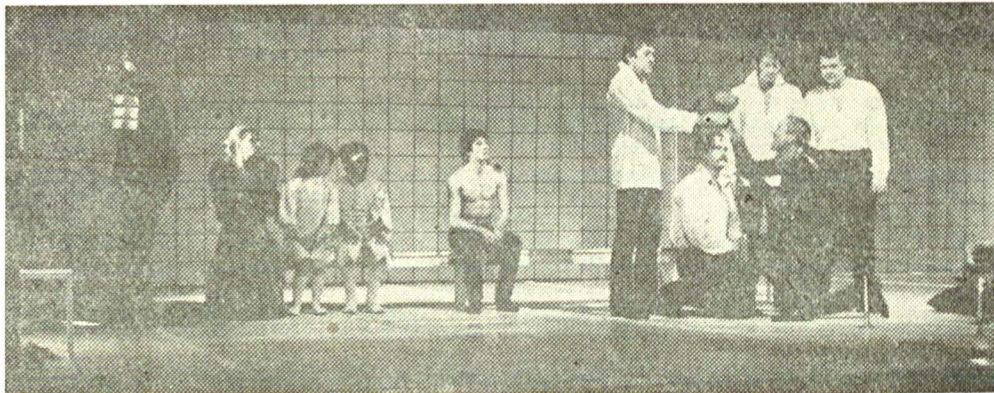
Insistînd asupra versatilității celor implicați în mecanismul puterii și a existențelor lor trucate, într-un spectacol care refuză sistematic intropatia, impunîndu-și o sarcastică distanțare, Purcărete reevaluează și relația dintre comic și tragic. În viziunea sa, orientată incisiv critic împotriva tiraniei care stinge orice vibrație a omenescului și nimicește reperatele societății într-un angrenaj al terorii, lupta lui Richard pentru putere se desfășoară în factura unei încrîncenate comedii, tot așa cum Richmond reface, la alt nivel, comedia istoriei, căutînd să ascundă cu cît mai multă naturalețe dezacordurile dintre țelurile declarate și scopurile tainice. Dacă mecanismul puterii acționează după un principiu comic, efectele implementării acestui mecanism în politic și social sînt tragice. Tragică este, în cazul lui Richard, suprimarea conștiinței și, prin aceasta, pervertirea unor însușiri deosebite: inteligență, voință de acțiune, har de persuasiune. Conștiința este reprimată, dar nu anulată, răbufnind justițiar în scena coșmarului. Richard este propriul său învins, înainte de a fi înfrînt pe cîmpul de luptă. Tragicul se insinuează încă frisonant în atmosfera vremii, în destinele celor asupra cărora s-au dezlănțuit demonii puterii, îl simți pulsînd în conștiința multimei manipulate de Buckingham, îl descoperi în destinul maselor împovărate de crimele săvîrșite în culisele puterii. În ansamblu, spectacolul pare să pună într-un răscolitor relief sumbra constatare a lui Hegel

ca „istoria este un abator al fericirii popoarelor“, dar numai pentru a lansa un mesaj tonic: istoria trebuie să origineze fericirea lumii.

Spectacolul se impune, așadar, prin deschiderea și densitatea ideilor, prin unitatea demonstrativă și capacitatea de decupare a semnificațiilor, înscriindu-se printre realizările de prestigiu ale stagiunii. Una din notele distinctive o constituie violența critică a regizorului față de personaje (gîndite uneori ca măști — reginele, Lady Anne), pregnantă în tratarea analitică a scenelor-cheie, în tensionarea trăirilor. Intenția — implinită de altfel — de a face vizibil un sistem de gîndire l-a împins uneori și la o demonstrație ostentativă, la o imagistică redundantă, cu efecte de cezură în fluența acțiunii. Imagistica spectacolului lasă pe alocuri să se vadă rigla și compasul cu care au fost desenate ideile. Adăugăm observația că, focalizîndu-și atenția asupra personajelor ce-i slujeau în modul cel mai direct concepția, n-a cizelat cu aceeași finețe și subtilitate unele roluri rămase în stadiul de eboșă, declarîndu-se decalaje frapante în interpretare.

Insușindu-și creator viziunea regizorală asupra ducelui de Gloucester, Ștefan Iordache, autorul unei mari performanțe în Hamlet, realizează un rol antologic, înălțîndu-se în stima noastră, sporindu-ne nerăbdarea de a-l vedea atacînd alte partituri celebre. Cuvînd fericit un talent de o înzestrare aparte cu o inteligență capabilă să oliveze nuanțe insolite într-un cuvînt și să cuprindă într-un gest un sistem de semnale, aducînd în scenă o tensiune gravă, Ștefan Iordache trasează în Richard portretul complex al unui tiran renascentist ce se vrea punctul de convergență al lumii, și, prin el, schița-robot a politicianului posedat de voluptatea dominației, care transformă virtutea puterii în cel mai odios viciu — dictatura. În interpretarea lui, cu o deosebită stăpînire asupra mijloacelor de expresie și o sigură intuiție a stazelor personajului,

Scenă din spectacol



Richard nu este un artizan, ci un artist al cameleonismului puterii, încit el însuși, la un moment dat, nu mai poate stabili granița dintre sinceritate și înșelăciune. Travestește minciuna în adevăr, descurajând rezistențele (scena trimerii lui Clarence în Turnul Londrei), își fascinează victima mistificând mobilurile (pe Lady Anne o trimite de la pogribanie în alcov), dă expresie nebănuitelor fațete ale feloniei și ipocriziei (scenele împăcării și încoronării). Și, în primul rând, Ștefan Iordache este magistral în dezvăluirea și incriminarea puterii delirante. Din distribuție, îi mai remarcăm pe Gheorghe Visu, linear, dar sigur și caracterizant, un Buckingham astuțios, ale cărui trădări reprezintă investiții (înșelate) în propriul viitor, dar și într-o prietenie ambiguă; pe Mihai Dinval, o schiță inspirată a ducelui de Richmond, un fulgurant, dar sugestiv profil al regelui Henric al VII-lea; Nicolae Dinică, un Hastings vital, uman, apărător al valorilor demnității, credul și dezarmat; pe Nicolae Pomoje, un Edward al IV-lea covârșit de fărâdelegile comise, aspirînd spre o iluzorie concordie. Contururi ferme dau rolurilor și Dinu Manolache (Dorset), Nicolae Iliescu (Catesby), Păpăl Panduru (Clarence), Jean Lorin Florescu (Rivers), Dinu Ianculescu (Stanley), Constantin Dinescu (Lordul primar). Din prezențele episodice ale celor doi uci-gași, regia a conceput două personaje semnificative pentru mecanismul puterii, unelte profesionalizate ale crimei. Alături de studentul Andrii Traian, Eugen Cristian Motriuc este o apariție tulburătoare. În ducea de York, Olga Tudorache își dovedește încă o dată percutantul simț al scenei, valorificîndu-și dezvoltat genuina structură tragică. Carmen Galin este o memorabilă Lady Anne, mai ales în scena înmormîntării. Monica Ghiuță (Elisabeth), relevantă în ansamblu, contribuie la realizarea unui moment de culminație în spectacol (scena cînd Richard îi pește fata). Tatiana Iekel (Margaret) folosește cu rigoare un registru uzual, dar nu uzat, într-un reușit crochiu de portret. Și totuși am impresia că rolurile feminine, în special, trebuiau să fie mai din Shakespeare, iar distribuția, în ansamblu, mai omogenizată. Muzica lui Vasile Șirli este o componentă importantă a reprezentăției: creează atmosferă, subliniază modulațiile tensiunii dramatice, comentează caracterele.

Pe scena Teatrului Mic, ermeneutica regizorală se distinge printr-o netă separare de reprezentările anterioare, alimen-tînd comentariile și controversale. Nu sînt acestea notele distinctive ale unui spectacol de idei, mai ales cînd se edifică pe un text în care fiecare generație desferică noi înțelesuri și interogații?

Constantin MACIUCA

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

HAMLET

Data premierei : 5 mai 1983.

Regia : NICOLAE SCARLAT.
Decorurile : OCTAVIAN DIBROV.
Costumele : ANCA PASLARU. Tra-
ducerea : ION VINEA.

Distribuția : ȘTEFAN SILEANU (Duhul lui Hamlet); CONSTANTIN DOLJAN (Claudius); VALENTINA IANCU (Gertrude); CORNEL POPESCU (Hamlet); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Polonius); CORNEL RĂILEANU (Laertes); ANA-MARIA PASLARU (Ofelia); VLAD RĂDESCU (Horațiu); ALEXANDRU FĂGARĂȘAN (Voltemand); MARIUS OLTEAN (Cornellus); ION RITIU (Rosencrantz); DAN CIOBANU (Gulldenstern); AUREL ȘTEFĂNESCU (Osric); PETRIȘOR STAN (Un lord); RADU CAZAN (Francisco); DAN GLASU (Bernardo); ADRIAN MAZARACHE (Marcellus); TUDOREL PETRESCU (Un marinar); VASILE VASILIU, CRISTIAN IOAN (Doi prostovani); RADU CAZAN (Un preot); TRAIAN COSTEA (Fortinbras); SORIN DINCULESCU (Un căpitan); MIHAI GINGULESCU (Primul actor); DANIEL VULCU (Al doilea actor); ION FISCUTEANU (Al treilea actor); CONSTANTIN FLOREA (Al patrulea actor).

Revirement la teatrul din Tîrgu Mureș. După un repertoriu de mai scăzută valoare, care ar fi fost poate onorabil pentru un teatru obișnuit, dar nesatisfăcător pentru un Național, trupa română a escaladat, iată, una dintre culmile cele mai înalte ale dramaturgiei universale. A fost condusă și îndrumată de un regizor îndrăzneț, așa spune temerar, dacă mă gîndesc la precaritatea mijloacelor de care a dispus.

O trupă nepregătită psihologic și tehnic pentru interpretarea marilor roluri; se adăugau la aceasta și unele lipsuri de ordin pecuniar pentru realizarea unei montări, dacă nu fastuoasă, cel puțin strălucitoare. Greutățile ce păreau insurmontabile s-au vădit însă, în cele din urmă, a avea inconsistența visului și a părerii.

La urma urmel, a ridica în scenă cas-telul Elsinor sau a reconstitui unul din-



**Cornel Popescu (Hamlet) și
Constantin Săsăreanu (Polonius)**

tre interioarele sale ar fi nu numai o imposibilitate, ci și, de-ar fi posibil, un nonsens, chiar o monstruozitate. Orice imagine este un fapt psihozitate de profundă și pînă la urmă indicibilă complexitate. Ca atare, ea poate fi sugerată. Castelul Elsinor este el însuși o fantomă arhitecturală, în care se petrece una dintre tragediile omului. Această arhitectură tragică trebuie, așadar, nu construită, ci însemnată; nu atât în materialul perisabil al scenei, cît în labilul suflet al spectatorului, care, iată, vede în fața sa o închipuire de cirpe, plase și sfori ce atîrnă de niște ștangi și în care lumina parcă decupează mase de umbră deplină, sau semiobscurități în care ghicim, bănuim, conturăm, bolți înalte conciliind înălțimea unor presupuse coloane și a unor presupuși pereți, ferestre, feride și balcoane. Bănuim și conturăm, căci imaginația ne este stîrnită și flămîndă de a organiza acel decor zdrențuit care, atîrînd în realitate de pe numitele ștangi, nu mai puțin ridică, în semiobscuritatea unei nopți tragice bînuite de fantoma părintelui nefericitului prinț, murii sumbri ai castelului Elsinor. Această închipuire de cirpe care ne ațîță imaginația are o dublă funcționalitate: scenică și sufletească, fiindcă prin mișcări de rotație acești pereți supli modifică spațiul, ba mai mult, sugerează o comunicare labirintică pe care nu numai prințul Hamlet o va urma în căutarea adevărului, a faptei firii și destinului său, dar și celelalte

personaje o vor utiliza pentru ascunzișurile și pînda lor întru aflarea semnificației acelei nebulii cu tile a prințului. Așadar, un decor semnificativ și mobil, expresiv și funcțional, datorat scenografului Octavian Dibrov, care acordă o puternică notă expresionistă spectacolului. La această notă expresionistă participă și costumele Ancăi Păslaru, dar nu întru totul. E drept că, luate în sine, sînt costume frumoase, autoarea arătînd nu numai inventivitate, dar și subliniind prin costum, cînd a fost cazul, atitudinile, dacă nu viziunea ei (posibil, și a noastră) asupra personajelor. Ofelia e o pasăre tristă și albă — ea va purta și o rochie de pene albe, Polonius, preasupusul și preașiretul slujitor regal, va purta un soi de caftan oriental, Osric, nobil cu moravuri efeminate și cu veleități de maestru de duel și în genere de ceremonii, va purta niște pantaloni foarte umflați, din cordeluțe etc.

Inventivitatea ei se vedește mai cu seamă în înșelarea ochiului nostru, al spectatorilor, căci materialele ieftine din care au fost, cu siguranță, confecționate costumele au strălucit asemenea brocarturilor și mătăsurilor. Costumele Ancăi Păslaru au dat spectacolului nu numai strălucire, ci și fast. Tocmai datorită acestui efect, ele au participat mai puțin la nota expresionistă a decorului, nefiind totuși străine întru totul de ea.

Colaborarea regizorului Nicolae Scarlat cu acești doi artiști a avut un efect salutar asupra impresiei de ansamblu produse de montare. Vreau să zic că tragedia întrunea principalele condiții de a se ridica la înălțimea patosului său intrinsec. Cert e că s-a ridicat mai greoi decît am fi crezut, și pe parcurs a înregistrat și unele scăderi nedorite. De pildă, primele scene — ale demoniei și misterului, cînd duhul tatălui pătrunde în substanța sufletească a fiului, lămurindu-i întunecata cale a răzbunării — nu ne-au convins. Vocea duhului sună prea cavernos, ostașii martori se agită prea mult. Doar prințul își trăiește autentic cutremurul sufletec („vremea e scoasă din țîțini”) și însingurarea. Și cu atît ne apare mai însingurat acest inteligent și sensibil actor care este Cornel Popescu, cu cît pe parcursul spectacolului el va mai întîmpina de cîteva ori situații lipsite de consonanță psihologică, ori situații scenice ratate prin inadecvarea celorlalți cochipieri, dar salvate de el printr-o puternică combustie sufletească. Hamletul lui Cornel Popescu e un erou pamfletar în expresie și sarcastic în atitudine, ironia irumpă rece și crudă dintr-un fond sufletec fierbinte. Pare paradoxal, în cuvinte, dar nimic nu e paradoxal în contradicțiile unui suflet care își dorește, totuși, lepădarea de demonismul ironiei sale, ce-l face să joace jocul măștilor celor de la curte; cu toții — ipocriți, el singur — disimulat;



Scena actorilor

să se lepede, așadar, de sine, cel rătăcit de mincinoase relații omenești, pentru a se autodetermina în demnitatea faptelor sale. E un Hamlet nefericit, căci nefericire este conștiința rupturii dintre gând și faptă, e un Hamlet al cărui suflet, respingând inautenticitatea lumii din jurul său, își dă sieși tirocoale, căutându-și miezul autentic, care, și el, pare a-i fi dăruit de împrejurarea tragică și fatală. Cornel Popescu ni l-a redat așa, cu claritate și forță, și mai ales cu nerv. El plimbă în scenă o făptură acut tensionată și puternic strunită, ce se descarcă prin celebrele monologe cu noblețea unui patos pur.

Îi urmează, în privința calității interpretării, Constantin Săsăreanu în Polonius, rol cărui actorul i-a acordat o complexitate sufletească modernă, așa spune actuală. Polonius e un înalt funcționar (sfetnic regal) ce își cunoaște bine rangul și locul. La ceremonii, el stă la o distanță respectuoasă față de perechea regală, dar îndeajuns de detașat de ceilalți ca să se pună în valoare. Dar nu e atât vanitos, cât cabotin. Niște ochelari îl amplifică privirea iscoditoare. Plecăciunile pe care le împarte celor mari par a înșinua tocmai independența propriilor păreri și gânduri. Masca sa curtenitoare ascunde, așadar, o nețărmită încredere în sine.

Cred că nu exagerez cînd spun că acești doi actori au dat spectacolului măsura adevărată a vieții sale. Desigur că și alte contribuții actoricești au fost onorabile. Cuplul curtenilor Rosencrantz și Guildenstern, în interpretarea actorilor Ion Rîțiu și, respectiv, Dan Ciobanu, a exprimat mirșăvia prieteniei vîndute, aducînd, parcă, și ceva din aerul funest și straniu al slujitorilor arpentorului K (idee regizorală neexploatăată, însă, îndeajuns de interpreți). Încă neexperimentată și tinăra Ana-Maria Păslaru a avut farmec liliac în Ofelia, dar nu complexitatea necesară, care să-i îngăduie acel firesc al trecerilor de la o stare la alta.

Sînt chestiuni de nuanță, care se cîștigă cu vremea. Aurel Ștefănescu, în Osric, maestrul de duel efeminat și franțuzit, dar de un comic prea șarjat, Vasile Vasiliu, în primul gropar, sfătos și înțelept în sensul unui comic burlesc, dar trădînd în insistența unor gesturi și inflexiuni vocale o urmă de manieră.

Nu pot fi într-un tot de acord cu jocul lui Constantin Doljan în rolul Regelui, care, dacă a avut o ținută plină de presanță și o mișcare expresivă în ceea ce numim, în sens etic, stăpînire de sine, s-a limitat la aceste atitudini nobile. Caracterul regelui s-ar cere încă adîncit. În monologul său, împletește cel puțin ciudat accentele logice și cele afective, ca să-i putem pătrunde mișcarea pasională și chiar să-l înțelegem. Ștearsă, fără personalitate, aproape o mască fără expresie, mi s-a părut Valentina Iancu în Regina. Șters, și jocul lui Vlad Rădescu în Horațiu. Dar interpretarea cea mai joasă, aproape o antiinterpretare, ne-a arătat-o Cornel Răileanu în Laertes, într-atît atitudinile tepene, gesticulația excesivă, stridența vocii au sfișiat iluzia la care lucraseră tovarășii săi, căci actorul, exagerînd continuu, a înlocuit expresia cu grimasa. El a ilustrat cum nu se putea mai adecvat negativul interpretării de care le vorbește Hamlet actorilor.

Am lăsat la sfîrșit regia, în ceea ce are ea explicit, nu implicit, nu pentru că ar fi mai puțin importantă, dar pentru că, analizînd-o, pot consemna impresiile asupra întregului. De la început trebuie să spun că regizorul Nicolae Scarlat a vrut să spună prea mult ca să poată fi clar pînă la capăt. A vrut să ne vorbească despre demonia conștiinței, și atunci a introdus în scenă niște demoni și a pătat frunțile celor din suita regală. A vrut să ne vorbească despre lepădarea de carnal, înțeleasă ca lepădare de lumesc, a prințului Hamlet („O, carnea asta mult prea păcătoasă / De s-ar topi și s-ar prefăce-n rouă“) și i-a împins-o în brațe pe Ofelia în chip de pasăre albă. A vrut să ne

sint motor și călăuză. Ea poate fi considerată și povestea pervertirii unui suflet cinstit care sfârșește prin a se autodistruge, dacă înțelegem că Desdemona e o proiecție, o obiectivare sufletească a lui Othello. Dar despre aceste înțelesuri și încă altele pe care le iradiază opera poate vom vorbi altă dată. Regizorul Dan Alecsandrescu a preferat să citească în piesă conflictul dintre două mentalități. El nu-l opune pe maurul Othello lui Iago, ci Veneției, cetății căreia el îi slujește. Iago e doar purtătorul maleficiei venetiene. Lectura regizorală nu e în contrast cu spiritul textului, dar ea necesită oarecare schimbări de accent. Mai întâi, focarul de interes se va deplasa către Iago și mai cu seamă către Lodovico — purtătorul de cuvânt al Signoriei venetiene. Acțiunea atît de perfidă a lui Iago devine subversivă, personajul pare a fi elementul unui complot inițiat în sfere mult mai înalte, pentru distrugerea generalului devenit indezirabil fiindcă se sumeșe peste condiția lui. E drept că Iago lucrează pe cont propriu și pentru propria sa război: planurile lui de a se ridica în ierarhia militară a Veneției se lovesc de cele ale Signoriei, care-l preferă pe Cassio (jocul sferelor de influență); dar nu e mai puțin adevărat că, la rîndul lui, Iago pare a fi un instrument inconștient, folosit pentru distrugerea celui alt instrument, de acțiuni mai vaste, generalul Othello, care prin cucerirea Ciprului scăpa întrucîtva voinței Signoriei, putînd deveni primejdios. Sînt implicite, cînd nu apăsate explicit, și unele animozități de ordin rasial. Othello este nu numai un străin, dar și

Constantin RADU-MARIA

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA**

OTHELLO

Data premierei : 19 mai 1983.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.

Scenografia : T. TH. CIUPE. Traducerea : FLORIAN NICOLAU.

Versiune scenică de DAN ALECSANDRESCU și RADU BĂDILĂ.

Distribuția : OCTAVIAN COSMUȚĂ (Doge); EUGEN NAGY (Brabantio); ION TUDORICĂ (Senatorul I); TOTU COLOMAN (Senatorul II); GHEORGHE JURCA (Senatorul III); OCTAVIAN LĂLUȚ (Lodovico); GHEORGHE M. NUȚESCU (Othello); MARIUS BODOCHI (Cassio); MARIN D. AURELIAN (Iago); VICTOR NICOLAE (Roderigo); PAUL BASARAB (Montano); VIORICA MISCHILEA (Desdemona); MONICA MODREANU (Emilla); LIGIA MOGA (Bianca); PETRE BĂCIOIU (Un ofițer).

În alte roluri : LIVIU HUDREA, IOAN JAKAB, IACOB CIORTEA, GHERASIM CRISTOLȚEAN, VALER DĂRĂBAN, ION OLARU, ION MIC, CORNEL ROȘU.

**Gheorghe M. Nuțescu (Othello) și
Viorica Mischilea (Desdemona)**



Piesa e o radiografie a sentimentului de gelozie, de la înfiorarea primelor îndoieli pînă la sfișierea, teroarea și grozăvia crimei, dar și o demonstrație a artei calomniei, cînd invidia și perfidia îi

un om de altă rasă, așa că prin seducerea Desdemonei intruziunea lui în aristocrația Venetiei e resimțită ca o brutalitate. El însuși e o natură pasională și sălbatică, neînțelegătoare și ignorantă în privința relațiilor curtenești, pe cât de complicate pe atât de ipocrite.

Puțin încercați pe roluri shakespeareene, de fapt incurcați de fraza barocă, actorii n-au răspuns întru totul dorinței regiei de a clasiciza, simplificând și ordonând gestică și rostirea. Concilierea preconizată între declamatoriul clasic și realismul psihologic s-a transformat într-un compromis. O recuzită de mizanscenă, care se voia simbolic-expresivă, n-a reușit decât să fie greoaie și retoric-abuzivă. Actorii n-au știut sau n-au putut să o înglobeze, să o supună trăirii, întru crearea iluziei. De fapt, au minuit-o excesiv, ceea ce a favorizat retorismul și poza ostentativă. Există un timp scenic și un timp real, și aceste timpuri trebuie să-și găsească un consens în gestul lui Othello, care nu trebuie să întârzie prea mult cu brațele întinse în lături, ținând în miini două piese de șah, pentru a ne informa că el e negru și Desdemona, albă. Nu-i reproșăm prea mult lui Gh. M. Nuțescu, interpretul lui Othello, dar îi reproșăm tocmai acest fapt esențial: retorismul gesturilor care se răsfrânge asupra rostirii, tocmai la el, care spune cel mai bine replica shakespeareană. Alături de el și umbră a sa, Marin D. Aurelian în Iago este mai ponderat; o anume prudență și socotință se simte în mișcarea sa, un anume stil de om practic care vrea să-și ducă întreprinderea numai de el știută la bun sfârșit. Din păcate, rostirea îi este de multe ori defectuoasă, când vrea să dea impresia de meditativ și iese didactic,

asta pentru că pauzele dintre cuvinte nu le umple cu gând, sau, mai bine zis, nu-și prelungește rostirea în gândire. Către final înregistrăm în jocul actorului și unele stridente de gest, se pare că precipitarea evenimentelor îl surprinde pe Iago cel întârziat pe gând, și atunci reacționează inadecvat.

În Desdemona, Viorica Mischilea, brună, vitală, pasională, cu arderi rapide — cel puțin așa trebuia să fie, în concepția regiei —, nu-și reliefează pe deplin personajul decât în scena a IV-a a actului III (scena batistei), reușind cu Gheorghe M. Nuțescu nu numai o scenă plină de dinamism, dar încărcată de adevăr și tensiune psihică, una dintre puținele scene care trec rampa.

Un alt factor care obnubilează iluzia, alături de precaritatea rostirii și gesticii actorilor, este și prea multa mișcare pentru a aduce și scoate elementele de recuzită. A accepta, numai pe baza convenției pe care o oferă costumele, că mașiniștii teatrului sînt marinari, ar fi o concesie făcută improvizăției. Decorul, în schimb, e interesant: reprezintă puntea unei corăbii cu pinzele sub vînt și sarturile bine întinse; cîteodată, către fundal, se deschide un tunel, ale cărui adîncuri sînt luminate din loc în loc, mărindu-i-se, astfel, misterul. E un tunel al conștiinței lui Othello? Căci se afundă uneori în el, urmat de Iago... Dar tot de acolo apare și trimisul Venetiei, nobilul Lodovico (interpret, Octavian Lăluț), în mină cu un trandafir, pe care îl miroase cu un aer distrat și nonșalant — simbol odorizant care nu mi s-a clarificat.

Constantin RADU-MARIA

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI

de Dale Wasserman

Un roman (autor, Ken Kesey), devenit *best-seller* peste ocean, o piesă de teatru ce-i prelucrează trama epică (Dale Wasserman), jucată pe nenumărate scene, un film celebru (Miloš Forman), dar mai ales zguduitor, și iată acum premiera Teatrului Național (regia, Horea Popescu), remarcabilă reprezentație autohtonă, toate aceste variațiuni pe aceeași temă ne conving de acuitatea și profunzimea semnificațiilor materialului de viață surprins de tinărul scriitor californian care a publicat în 1962 *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Comparațiile între film, carte, piesă și spectacol sînt în cazul de

Data premierii : 5 aprilie 1983.

Regia : HOREA POPESCU. Decoriile : HOREA POPESCU și CRISTIAN VARLAM. Costumele : DOINA LEVINȚA. Muzica : ADRIAN ENESCU. Versiunea românească : ANDREI BĂLEANU.

Distribuția : FLORIN PIERSIC (Șeful Bromden) ; EMIL MUREȘAN (Infirmierul Warren) ; ANDREI FINȚI (Infirmierul Williams) ; OLGA DELIA MATEESCU (Sora Ratched) ; MAGDALENA CERNAT (Sora Flinn) ; GEORGE MOTOI (Dale Harding) ; CLAUDIU BLEONȚ (Billy Bibbit) ; ALFRED DEMETRIU (Scanlon) ; MARIAN HUDAC (Cheswick) ; VALENTIN PLĂTĂREANU (Martin) ; C. RAUȚCHI (Ruckly) ; MIRCEA COJAN (Matterson) ; COSTEL CONSTANTIN (Randle P. McMurphy) ; GHEORGHE COZORICI, ALEXANDRU DRĂGAN (Dr. Spivey) ; VIVIANA ALVIZACHE (Candy Starr) ; EMANOIL PETRUȚ (Turkle) ; CEZARA DAFINESCU (Sandra). În alte roluri : ION DONDOȘ, CHIRIȚĂ DUMITRESCU, GH. POP, MIHAI SOARE, ION CĂMPEANU.

față neavenite și de prisos, o concluzie însă se impune : lumea descrisă are totodată valoare de simbol, întâmplările ce se petrec înăuntrul „cuibului de cuci“ au forță de generalizare, sînt revelatorii pentru o societate bolnavă, care nu e alta decît societatea hiperindustrializată contemporană. Din pagină, de pe ecran, și acum de la rampă pacienții clinicii de psihiatrie din acest ultramodern și americanizat „salon nr. șase“ ne solicită să meditam asupra funcționării mecanismelor, subtili diferențiate, ale opresiunii. Incursiune într-un teritoriu îngrădit pe care orice *establishment* îl destinează ocrotirii unor semeni, spațiu în aparență protector pentru cei inadaptabili, în realitate loc al opresiunii, spațiu tortionar pentru toți cei care nu acceptă definiția sănătății mentale ca „o supunere la real“, spectacolul Teatrului Național devine parabola raporturilor „omului unidimensional“ cu Administrația.

O reprezentare care pune admirabil în valoare paginile literare ale frumoasei versiuni românești datorate lui Andrei Băleanu. Textul ne cucerește prin expresivitatea unui dialog lapidar și dens, pitorescul nu alungă substanța dramatică, iar abila infuzare în dramă a unor pasaje semnificative din roman e binevenită, adîncind semnificațiile psiho-sociale. Asistăm la o demonstrație aproape matema-

tică a controlului și manipulării comportamentului psiho-fizic, în condiții supercivilizate și cu metode ultrarafinate. Îndărătul procedeele terapeutice și al teoriilor ce își propun ameliorarea psihicului descifrăm brutalitatea și bestialitatea „mașinării“, a Sistemului (cu un exces, însă, de violență gratuită ; agresarea Indianului de către infirmieri, de pildă, e factice și simplistă, contrazice subtila idee de bază : deghizarea reprimării). Cu tact, regizorul dă deoparte aluviunile patologice ale „cazurilor“, pentru a pune în valoare drama unor oameni zdruncinați de un sistem mistificator, care, sub acoperămintul democrației, sau al „libertății“ de acțiune, impune o sistematică și implacabilă mutilare a personalității, pînă la anihilare totală. Horea Popescu și-a racordat oarecum montarea la cea a *Generației fundatii* : dincolo de evidenta apropiere dintre opere, sîntem frapați de similitudinea procedeele scenice : realism metaforic, încărcarea faptelor cotidiene cu sensuri simbolice, intersectarea planurilor (individ, colectivitate), metamorfozarea dramatică a spațiului de joc, în funcție de stările subiective. Tensiunea crește abil și riguros, deși sîntem frustrați de surpriza producătoare de dramatism, iar relațiile sînt conduse cu mai puțină subtilitate decît ne așteptam, mai ales în ce privește raporturile cu Sorașefă. Prozaismul ritualului instituțional e tratat cu un grăunte de umor, pitorescul actelor de frondă și bravadă ale lui McMurphy e insolit, contrapunctul poetic al „nunții“, al „pierderii inocenței“ emană o aură tulburătoare, finalul e tragic, iar apologul, demonstrativ. Diagrama emoțiilor e urmărită cu minuție, ea poate fi citită ca o „encefalogramă“ a reacțiilor Indianului Bromden (Florin Piersic), personaj apt să polarizeze nenumărate semnificații : acest fiu de Mare Căpetenie din ținutul Cascadelor e o victimă ideală a represiunii rasiale, etnice, sociale, culturale, psihologice, în societatea nord-americană. În film, finalul e deschis, Indianul fuge către o iluzorie țară a libertății — nu știm dacă o găsește ; din spectacol aflăm că el, ca și McMurphy, nu are scăpare. Finalul spectacolului se înscrie ca o concluzie firească. Întreaga dramă se consumă între pereții albi, imaculați și sterili ai pavilionului respectiv, pereți care, în viziunea inspirată a regizorului-scenograf Horea Popescu (asistat de Cristian Varlam), dispar „ca prin farmec“, lăsînd loc Naturii, atunci cînd monologhează Indianul, reprezentantul genuin al unei lumi primitive, neperversitate, nefalsificate, nefrobite „mașinării“.

Distribuindu-l în acest rol (personaj-narator al romanului, și erou antagonist al piesei) pe Florin Piersic, spectacolului i s-a asigurat implicit farmecul, un li-

...un ultramodern și americanizat „salon nr. șase“...



rism trist și un anume fior, să-i zicem patetic. Între această interpretare și jocul celorlalți apare o discrepanță stilistică, nu stînjenoare, ci contribuind parcă la configurarea contrastului, la sugestia caracterului de „creuzet etnic“ al unei lumi, unde cei ce nu se supun normelor sînt în egală măsură traumatizați, uzați și anulați. Protagonistul piesei este însă McMurphy — tipic exemplar de contestatar din generația „beat“, om „on the road“ (pe drum), asemeni personajelor lui Kerouac —, creat cu multă fantezie compozițională de către Costel Constantin, care a jucat nonconformismul agresiv, forța telurică și simplitatea sufletească ale unui erou de tip „western“, nimerit fără voia lui în capcana unei implacabile situații-limită. În interpretarea grupului de bolnavi, microcolectivitate specifică, variată tipologic, s-a mizat pe coloratura compozițiilor actoricești, pe efectele și tonurile unor portretizări pregnante, nelipsite însă de tente livrești: George Motoi personifică extrem de fin o stare socială (prosperă), mai simplist, o categorie comportamentală (marginală), — vezi „cerelușul“ ! — și, cu subtilă expresivitate, o stare de spirit (labil-depresivă). Valentin Plătăreanu fixează cu bune mijloace un tip, marcîndu-i drama (italianul, șocat din război); C. Rautchi impune prezența cea mai obsedantă din spectacol; Mircea Cojan, Marian Hudac, Alfred Demetriu desenează cu aplicație tipuri excentrice și unele chiar inconfundabile; Claudiu Bleonț (student în pragul absolvirii), jucînd cu o autentică fervoare, excelează în portretul unui tînar cu un psihic vulnerabil, gingașă pată de lumină într-un tablou în tușe întunecate și groțesti. Alte două crochiuri, cu o funcție dramatică bine definită, adu-

cînd „înăuntru“ miremele și miasmele, vitalitatea, energia și inconștiența unor femeiuști nostime venite „dinafară“, sînt trasate cu siguranță profesională și deosebit farmec scenic de Cezara Dafinescu și Viviana Alivizache; un rol mărunt, Portarul, capătă prestață și haz amar datorită lui Emanoil Petruț, și cu aceasta trecem la interpretarea personajelor ce reprezintă Administrația: deopotrivă cu locul pe scara ierarhică variază și atitudinea, „tehnica“ în exercitarea puterii! Infirmerii (Andrei Finți și Emil Mureșan) manifestă o agresivitate nedismulată, cruzimea lor e fătîșă, grosolană, primitivă. Sora Flinn (Magdalena Cernat) e veșnic speriată, îi e frică de bolnavi, dar și mai mult de Sora-șefă, ai senzația că e gata oricînd să-și schimbe uniforma cu veșmintele pacienților. Doctorul, în interpretarea lui Gheorghe Cozorici, e o natură slabă, un complice al Sistemului, el reprezintă compromisul, pasivitatea sa flască e mai nocivă decît pumnii infirmierilor. Din păcate, rolul Sorei-șefe — personaj-cheie în înțelegerea exactă a semnificațiilor adînci ale *Cuibului de cuci* — e denaturat prin simplificare sociologică, prin unilateralizare caracterologică. Olga Delia Mateescu joacă, după cum s-a mai observat, în postura și cu masca unei „kapo“, a unei supravegheatoare de lagăr irascibile și cu toane muieresti, compoziție ce se păstrează la un prim nivel al lecturii, neizbutind să ne trimită la simbol. Sesizăm aici neajunsurile unui caracter și nu mecanismul unui sistem. Ceea ce nu micșorează însă popularitatea acestui spectacol, deosebit de atractiv, care rămîne, în datele lui esențiale, o realizare de prestigiu a primei noastre scene.

Mira IOSIF

TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI“
DIN BRAILA

FRUMOȘII MARILOR ORAȘE

de Angel Grigoriu și
Romeo Iorgulescu
după romanul lui Fănuș Neagu

Data premierei : 3 aprilie 1983.

Regia : MARIUS POPESCU și
CONSTANTIN CODRESCU. Sceno-
grafia : STELA BĂRĂSCU. Muzica :
GEORGE GRIGORIU. Coregrafia :
VICTOR VLASE.

Distribuția : ILDY CODRESCU
(Clara, Zara); BUJOR MACRIN
(Radu Zăvoianu); ANTON FILIP
(Raminschi); VICTOR IANCU-
LESCU (Ed Valdara); MIRCEA
VALENTIN (Tudor Fluture); PE-
TRE SIMIONESCU (Toma Tali-
verde); GABRIELA DIMA (Cechi-
na); CRISTIAN PÎRVULESCU
(Profesorul Dragomirescu); ANA
CRISTI (Bătrîna). In alte roluri :
DUTA GURUIANU, ELENA PA-
TAȘ, MARIANA GOLUB, DAN
COLCER.

Se știe, citeva stagiuni la rînd, colecti-
vul brăilean a muncit în condiții vitrege.
În migăloasă renovare a clădirii teatrului,
nu cu multă vreme în urmă, avea să se
încheie o primă și importantă etapă : sala
a fost redată folosinței, în vreme ce alte
încăperi din aceeași clădire sînt la rînd
lor minuțios restaurate.

Așa se explică de ce, un timp, Teat-
rul „Maria Filotti“ a străbătut o cale
plină de anevoințe, fiind ieșit, dacă nu
din activitate, în orice caz din competi-
ție, din competiția continuă în care se
află toate teatrele noastre.

Cu stagiunea care s-a scurs, brăilenii
au reintrat în sala lor și au reintrat,
spectaculos, în atenția publicului și a
criticii, prin citeva spectacole care pro-
pun un alt nivel de ambiții, aspirații și
realizări. Revista noastră a consemnat
revirimentul și a urmărit, consecvent, pre-
mieră cu premieră, mersul stagiunii brăi-
lene. După o suită de spectacole, domi-
nate de nota dramatică a conflictului
(*Moromeții, Cu călușul în gură, Despot
Eraclidul, Frunzele amăgitoarei neputinți,
Politica*), Teatrul „Maria Filotti“ din Bră-
ila oferă și necesarul moment voios, su-
rizător : *Frumoșii marilor orașe*, după
cartea lui Fănuș Neagu *Frumoșii nebuni
ai marilor orașe*, carte încântătoare, plină
de poezie, o plutire între realitate și vis,
o joacă a personajelor, în momentele lor
de aiuristică, năucitoare destindere. Au-
torii fanteziei scenice după acest roman,
Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, au
eliminat din titlu un cuvînt, „Frumoșii
nebuni“ au devenit doar „frumoși“. Nu
e același lucru. Marile orașe, dacă e să
vorbim numai despre ele și nu despre
orașele, țiguri, sate și cătune, marile
orașe au, desigur, „frumoșii“ lor, care in-



„Frumoșii nebuni“,
cu sania prin
„marile orașe“

seamnă foarte puțin, aproape nimic, pentru viața cetății (cum și cine poate împărți populația în „frumoși” și „urii”?), marile orașe au „nebunii” lor, care trebuie căutați prin clinici, și ei, iarăși, înseamnă foarte puțin, aproape nimic, pentru viața cetății... Marile orașe au, însă „nebunii lor frumoși” (câți, cine-i poate ști? cine-i poate inventaria?), adică oameni care... cum să-i definim? ...oricum Fănuș Neagu o face mai bine decât am putea noi, oricum oameni care îi duc la exasperare pe cei terni și obtuzi. Un astfel de frumos nebun a fost, să ne amintim, Einstein, care în drum către sala de curs, unde preda sever și doct, mânca înghețată și sărea într-un picior. E și nițică trufie în această atitudine, de care nici Fănuș Neagu însuși nu e străin, e și sfidare a convențiilor rigide, dar e, înainte de toate, o nevoie vitală de recuperare prin „starea de veșnică tranziție spre clownerie”, stare în care personajele centrale ale romanului (și ale prelucrării dramatice), adică scriitorul Raminschi, cântărețul Radu Zăvoianu și fotbalistul Ed Valdara se instalează cu aceeași intensitate cu care-și trăiesc viața de zi cu zi. Să le zicem, așadar, mai departe, „frumoși nebuni”, pentru că nici „frumoși” și nici „nebuni” n-au fost ei pe scena brăileană, ci „frumoși nebuni”, porniți să bată coclaurile spre care-i mină dorul, nostalgiile, setea lor de vis... Sigur, romanul nu se putea păstra întreg, și nici nu s-a supus cu ușurință procesului de adaptare pentru scenă și, mai cu seamă, unei adaptări care s-a vrut (și a reușit să fie) un musical. Dar și-a păstrat esența parfumurilor tari din care e făcut, și acest lucru este cel mai important. Textele de legătură între scene sînt, categoric, subțiri, mai ales cînd ambiționează să explice lucrurile, să traducă metaforele, să justifice gesturi și atitudini. Versurile (pentru că un musical trebuie să aibă și versuri, nu?), sînt avantajate de muzică: muzica e mai „tare” decât versurile, care sînt slabe. Dar muzica lui George Grigoriu le acoperă, este foarte bună. Ca și admirabilele decoruri ale Stelei Bărbănuș, în care se desfășoară în falduri largi plase pescărești, atât de sugestiv transparente și învăluitoare, ca granița dintre realitate și vis. Hotărîtoare pentru reușita spectacolului este și contribuția lui Victor Vlase, coregraful care a imaginat mișcarea ritmată, în deplină armonie cu muzica. Se dansează decent, cu reținere, pentru a nu se forța capacitățile unor interpreți nedeprinși cu genul. Dar se exploatează inteligent aptitudinile acestora, astfel încît ei dansează degajat, așa cum și cîntă, atunci cînd sînt ei înșiși cei care cîntă. Fiindcă sînt și momente muzicale susținute prin play-back,

momente, e drept, mai aproape de rezolvarea tehnică, dar, inevitabil, lipsite de prospețime, de spontaneitate. Personal, am gustat mai mult momentele „vii”, ade-vărate.

Cele de mai sus fiind spuse despre adaptarea scenică, muzică, scenografie și coregrafie, să nu se înțeleagă cumva că regia nu există. Dimpotrivă, există, cu discreție, bun-gust, măsură și siguranță, și poartă semnătura lui Marius Popescu și a lui Constantin Codrescu. Dintre interpreți se rețin Ildy Codrescu, încîntătoare, plină de temperament în dublul rol Clara-Zara, Bujor Macrin, Anton Filip și Victor Ianculescu, trei „frumoși nebuni” convingători și, de asemenea, convinși că se apropie de tipul „actorului total”, apoi Petre Simionescu, Mircea Valentin și Cristian Pirvulescu, fiecare cu hazul lui, cu exuberanța lui, cu pofta lui de joc. Este, în ansamblu, un spectacol frumos, luminos, vesel, binevenit pe scena unui teatru care, după cele promise în această stagiune, ne va oferi multe momente de satisfacție de aci înainte.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

FULGI DE NEA ȘI DIAMANTE

de Flavia Buref
muzica de Camelia Dăscălescu
după Tudor Mușatescu

Sub un titlu dulceag-desuet, *Fulgi de nea și diamante*, Naționalul craiovean prezintă un musical semnat de Flavia Buref, cu muzică de Camelia Dăscălescu, după *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu. Noua versiune nu este, așa cum ne puteam aștepta, lectura modernă, actuală, a unui text de succes din perioada interbelică, ci o transcriere în stilul es-tradistic al aceleiași epoci. E ciudat, dar, dacă textul lui Mușatescu a fost scris în 1937, recentul musical pare a data din anii '20. Schimbările operate constituie adaosuri inutile (prima scenă, acasă la Elvira), făcute cu intenția de a da comediei un antren muzical-coregrafic (revelionul de la barul „Atlantic”); oricum, ele

Data premierei : 28 septembrie 1982.

Regia : CONSTANTIN DICU. Scenografia : VASILE BUZ.

Distribuția : VALERIU DOGARU (Alexandru Manca) ; REMUS MĂRGINEANU (Gogu Panait) ; CONSTANTIN SASSU (Bebe Cristian) ; VALENTIN MIHALI, LUCIAN ALBANEZU (Milică) ; NAE GH. MAZILU (Manole) ; PAVEL CÎSU (Domnul distins) ; EMIL BOZDOGESCU (Prezentatorul din bar) ; LENI PINȚEA-HOMEAG (Elvira) ; SMARAGDA OLTEANU (Liza) ; IONELA STIVATIS-TRUȘCĂ (Balerina) ; MINERVA D. AURELIU (Nuți) ; TAMARA POPESCU (Maria Panait) ; ELENA GHEORGHIU (Natalia) ; VIORICA POPESCU-MIHAIL (Zizi).

rămîn, mereu, adaosuri : uneori neutre ca efect, altele împovărătoare pentru desfășurarea spectacolului. În rest, melodii agreabile (poate cam multe), pe texte duos-șăgalnice (de genul : „Ce frumoasă-i o verighetă / Chiar de-aia de se coclește / Păi, cine-o pune pe deget , Singurel nu mai trăiește !”), citeva dansuri și... fragmente din piesa lui Mușatescu.

O lectură efectiv înnoitoare a comediei pare să nu-î fi interesat nici pe regizorul spectacolului, Constantin Dicu. Textul este pus în scenă „cu credință”, fără o scintile de ironie, cu un umor blajin și egal. Ritmurile apar destul de diluate, sprinteneala din replicile originalului e domolită cu grijă gospodărească.

Uneori, însă, actorii depășesc aceste făgașe monotone-pășnice, spre deplinul beneficiu al spectacolului. Personajul interpretat de Leni Pințea-Homeag evoluează după un metronom propriu, mult mai ritmat, mai viu racordat la sensibilitatea publicului de azi ; Viorela Popescu-Mihail colorează cu o undă de ironie malițioasă o apariție de numai citeva minute, impunînd-o astfel atenției ; Valeriu Dogaru construiește un portret complex, nuanțat, deși nu cu egală pregnanță pe tot parcursul. Destul de contradictorie, interpretarea rolului principal, încredințat Tamarei Popescu : momente de cuceritoare prospețime alături de altele cenușii, uneori o simplitate expresivă, altele linii îngroșate. Surprinzător, dar talentatul Nae Gh. Mazilu pare să nu fi avut încredere în umorul savuros al valetului imaginat de Tudor Mușatescu, astfel încît construiește, pe contururile date, un alt personaj, al cărui haz constă într-un pronunțat accent ardelenesc (?). Mai disciplinați, poate, față de concepția regizorală, mulți dintre actori realizează roluri onorabile, dar nu

îndeajuns de reliefate : Constantin Sassu, Remus Mărgineanu, Elena Gheorghiu, Ionela Stivatis-Trușcă, Minerva D. Aureliu. Stridentă, evoluția lui Valentin Mihail. A mai rîs (permanent, pe același ton) în spectacol și Smaragda Olteanu.

Cristina DUMITRESCU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA**

MARY POPPINS

**de Silvia Kerim
după romanul
Pamelei Travers**

Data premierei : 16 septembrie 1982.

Regia și scenografia : ION LUCIAN. Muzica : MARIUS ȚICU. Coregrafia : FRANCISC VALKAY.

Distribuția : IRENE FLAMANN-CATALINA (Mary Poppins, Steaua) ; MIRIAM CUIBUȘ (Michael, Capra Albă, Ciinle Andrew) ; ANA IONESCU (Jane, Icduț Căpruț) ; CAMIL GEORGESCU (Domnul Banks) ; GETA IANCU (Doamna Banks, Bătrîna) ; RADU AVRAM (Bert, Ciinle Willoughby, Împăratul Înțelepților) ; IORIA IONESCU (Portarul, Chelnerul) ; CRISTIAN CORNEA (Căpetenia Indienilor, Șoimul Alb, Pinguin II) ; MARIA MOLDAN (Pinguin I) ; ANA CREȚU, MARGARETA DUMITRU, KATALIN MORARIU, CARMEN URSACHI, CONSTANTIN GIDEA, ILIE FILIP, MARCEL SUCIU, PETRE SÎNTION, soliști ai baletului Operei Române din Timișoara (pinguini, gheșe, indieni, canguri).

Nu cunosc romanul Pamelei Travers, pentru a mă putea referi la calitățile dramatizării Silviei Kerim. Umorul, atîta cît este, pedagogia subtilă cu copiii și cu oamenii mari pe care o face ineputabilul personaj Mary Poppins, deschiderea spre vis și joc și pledoaria pentru aceste limpezimi ale sufletului și minții copilului sînt, firește, dimensiuni ale romanului, Dramatizatoarei îi incumbă datoria de a fi fidelă primei opere. Și se pare că a fost. Nu vom încerca aici o comparație



Spectacolul își păstrează de la un capăt la altul atmosfera tonifiantă

între musicalul timișorean și celebrul musical cinematografic *Mary Poppins*, despre care păstrăm amintiri prea vagi. Ne rezumăm a constata calitățile și neajunsurile (ar fi prea mult spus defectele) acestui spectacol, calități și neajunsuri care rezidă în însuși acest act sincretic, prin care regizor și scenograf, coregraf, compozitor și actori își materializează voința de creație.

Spectacolul își păstrează de la un capăt la altul atmosfera tonifiantă, pe alocuri atingând exuberanța, și chiar frenezia. Micii, ba și marii spectatori sînt antrenati în ritmurile cupletelor cîntate și dansate de neobosiții actori ai Teatrului Național și de soliști ai baletului Operei din Timișoara.

Se vede că s-a lucrat cu plăcere, sentiment care, îndeobște, se transmite și publicului spectator; s-a lucrat și cu seriozitate profesională. Se simte ochiul regizorului Ion Lucian, atent la detalii, se vede și amprenta lui, nu numai în vioiciunea în sine a scenelor, dar și în alternanța momentelor statice cu cele dinamice, într-o respirație amplă, în ciuda puținătății mijloacelor materiale.

Scenografia parcă este desprinsă dintr-o pagină cu imagini colorate pentru copii. Camera părinților — domnul și doamna Banks — e mobilată sumar și pedant, funcțională pentru ceremonialul ceaiului, practicat de cei doi locatari, ei înșiși cu psihologii sumare și pedante. Interpreți: Camil Georgescu și Geta Iancu. Deasupra, pe terasă, stau copiii, Michael și Jane (interpreți: Miriam Cuibuș și Ana Ionescu) — se știe predilecția copiilor pentru locuri înălțate —, deasupra acestei terase, alte acoperișuri și hornuri.

Mary Poppins nu descinde aci „adusă de vîntul de miază-zi“, cum pretinde ea cîntîndu-și cupletul. Dealtfel, dacă spectacolului îi lipsește ceva, atunci îi lipsesc tocmai miraculosul și surpriza, existente în text. Ca și Mary Poppins, această minunată institutoare, și celelalte personaje, cele imaginare — pinguinii, gheșele, indienii și cangurii — intră în scenă direct din culise. Cred că s-ar fi cîștigat mult în spectaculozitate prin rezolvarea unor intrări în scenă cît se poate de insolite; notăm o excepție, apariția de după un horn de casă a unchiului Bert (Radu Avram).

În *Mary Poppins* evoluează Irene Flammann-Catalina, dar fără să atingă acea grație și putere magică cerute de rol. Nu ne farmecă jocul actriței, dar ne reține atenția. Compoziția sa este făcută dintr-un mînunchi de atitudini ce stau bine unei surori mai mari și deopotrivă unei institutoare care îi învață pe copii să se joace plăcut. O compoziție realistă, păstrată dealtfel în registrul spectacolului. La fel procedează și ceilalți actori, cu excepția lui Radu Avram — care, poate, singurul a simțit că trebuie să facă ceva pentru realizarea cel puțin a surprinzătorului, dacă nu a miraculosului cerut de sufletul copilului. O altă excepție, dar nu numai în acest sens, adică al înțelegerii și trăirii specifice lumii copilăriei, ci, încă, al calității prestației artistice, este tînăra actriță Miriam Cuibuș, care, în travestiul său (Michael), degajă farmec personal și vădește splendide aptitudini pentru dans: elasticitate, nerv, temperament, spontaneitate, în fine, expresivitate.

C.R.M.