

# CRONICA DRAMATICA

## PIESA ROMÂNEASCA ÎN PREMIERA ABSOLUTĂ

TEATRUL GIULEȘTI

### ARTA CONVERSAȚIEI

de Ileana Vulpescu  
și George Bănică

Neîndoielnic că răsunătorul succes de librărie al romanului *Arta conversației* a fost factorul determinant al realizării spectacolului cu același titlu de pe scena Sălii Majestice. Neîndoielnic că prelungirea în spectacol a cărții va înregistra și un succes de public; dar că va fi un succes mai sărac, e la fel de neîndoielnic. Fiindcă substanța romanului este aici redusă, sărăcită. E firesc. Timpul făcut din feed-back-urile memoriei în recipiențele subiective ale personajelor e părăsit pentru timpul obiectiv al dramei ce se desfășoară nemijlocit, așa că personajele — aceste fragmente de memorie analizată și astfel aparținând unui timp intranzitiv



Dorina Lazăr și Eugen Ungureanu

— trebuie să fie golite de propriul lor conținut și așezate în tranziția dramei, pentru a fi, la rîndu-le, analizate de spectatori. Neajutat de gîndul introspectiv și reflexiv, personajul principal, doctorița Sinziana Hangan, devine o femeie

*În cele douăsprezece numere ale anului teatral care s-a încheiat (septembrie 1982 — august 1983), revista „Teatrul” a publicat*

*159 de cronici*

*reflectînd activitatea teatrelor dramatice din țară, precum și a multor teatre de păpuși, ca și aceea desfășurată pe scenele institutelor de învățămînt teatral.*

*Faptul că, la această rubrică, au fost comentate 52 de premiere absolute și 38 de premiere pe țară, exprimă, cel puțin, amploarea eforturilor colectivelor teatrale pentru promovarea valorilor inedite sau mai puțin cunoscute ale dramaturgiei.*

*Menționăm că au fost analizate toate premierele bucureștene, precum*

mult prea obișnuită. Asistăm a spectatorilor la povestea, nu la drama sa matrimonială; așadar, ne e povestită, dar nu realizată nemijlocit, și, pentru că ne e numai povestită, ea apare nemotivată dramatic. Autorii dramatizării, Ileana Vulpesco și George Bănică, n-au conceput personajul în nemijlocirea dramei sale, ci ni l-au arătat post factum, ca în roman; dar acolo exista prin reflecție și drama sa nu era mai puțin reală, fiind insinuată în sufletul cititorului pregătit să și-o asume. Acum, redusă la minimum de mijloace de expresie, și acestea de împrumut, adică din spațiul psihic al romanului, Sinziana Hangan nu mai impresionează prin nimic. Banalității existenței sale îi devine ea însăși un temei banal. Banal și, într-un sens nepeiorativ, vulgar. Ea aparține vulgului prin consumarea destul de comună a vieții, și chiar prin vocația sa pentru anonim, căci înălțarea prin reflecție asupra vieții, superioritatea tragică îi lipsesc.

Că e părăsită de un bărbat despre care aflăm că era inteligent și în aceeași măsură imoral — sau poate amoral —, că ea face un copil cu un altul căruia îi destăinuie trecuta sa viață (partea întâi a piesei este o retrospectivă, din necesități de prezentare a personajului), că un alt bărbat este gata să i se ofere cinstitiei și anonimei femeii, toate acestea nu ne pot interesa mai mult decât faptele diverse, de vreme ce personajele sînt lipsite de personalitate. Ele nu trăiesc în regimul dramei, ci, smulse parcă fără voia lor din planul amintirii, par aduse în scenă ca pretexte pentru verbozitatea „eroinei“, ce-și exhibă suferința pentru neîmplinirea matrimonială, nu fără o oarecare doză de rachiună, de vreme ce nu pierde ocazia să-și etaleze frumosul caracter. Dar poate că excesiva prețuire de sine să fie și motivul principal al însingurării sale.

Așa fiind, actorilor Florin Zamfirescu, Eugen Ungureanu, George Bănică și Vasile Ichim nu avem a le reproșa pentru puțină lor expresivitate în niște roluri in-

**Data premierii : 6 iunie 1983.**

**Regia : EUGEN TODORAN. Decoriuri : VASILE ROTARU. Costume : DANIELA CODARCEA.**

**Distribuția : DORINA LAZAR (Sinziana Hangan) ; FLORIN ZAMFIRESCU (Pavel Vlas) ; EUGEN UNGUREANU (Alexandru Bujor) ; ADRIANA TRANDAFIR (Maria) ; OLGA BUCĂTARU (Ileana Sachelarie) ; VASILE ICHIM (Dr. Staiacu) ; ILEANA CODARCEA (Coana Liza) ; SIMION NEGRILĂ (Ing. Fodor) ; GEORGE BĂNICĂ (Tudor Șerban).**

expresive. La fel și Olgăi Bucătaru și Ileanei Codarcea, pentru rostirea „de serviciu“ a unor replici inconsistente, ele însele „de serviciu“. Că experimentata actriță Dorina Lazăr nu reușește nici ea s-o ridice, prin interpretare, pe banala sa eroină în planul interesului artistic, este firesc. Ea se mișcă (și la propriu — în scenă) din planul relatării în cel nemijlocit al ilustrării, fără schimbări importante ale personalității, convinsă de faptul că personajul său e un caracter unitar și masiv, dar un astfel de caracter impresionează prin existența unui conflict care, din păcate, lipsește aici, altfel devine monoton tocmai prin cunoașterea demnității sale. Poate ar fi fost mai fructuos să exploateze bovarismul personajului — existent, chiar dacă nu explicit.

Spectacolul își găsește totuși un rost, căci prin mijlocirea lui se face cunoscută publicului bucureștean tinăra actriță Adriana Trandafir, care, cu farmec, aplomb, franchise și o bună intuire a limitelor de unde începe șarja în zona comicului, dă viață — singura în spectacol — unei tinere fete, fiica doctoriței, cu alură sportivă, ironică pînă la obrăznicie; pînă la obrăznicie, zic, căci insultele ei se păstrează în limitele unei glume neștrunite, din prea multă tinerețe.

**Constantin RADU-MARIA**

*și spectacolele din celelalte teatre care s-au situat în conul de interes al cronicarilor, fie datorită opțiunii repertoriale, fie pentru că indicau un stadiu, sau un moment anume, caracteristic pentru evoluția (sau involuția) regizorului, a colectivului, a gândirii realizatorilor despre locul și rolul lor în arta cetății. Totodată, au fost comentate, în cronicile noastre, și unele spectacole de estradă, recitaluri etc.*

*Revista „Teatrul“ a încercat și în acest sezon teatral să-și facă datoria de publicație dedicată artei teatrale românești, și anume aceea de a oferi mărturii, consemnări și judecăți critice, fără de care, probabil, nu va fi cu puțință nici o viitoare istorie a scenei acestor ani.*

# MILIONARUL SĂRAC

de Tudor Popescu

Data premierei : 14 aprilie 1983.  
Regia : FLORIN FĂTULESCU.  
Scenografia : ION CRISTODULO.

Distribuția : COSTACHE BABII  
(Dude) ; GABRIEL SÂNDULESCU  
(Surdul) ; PAUL LAVRIC (Iordan) ;  
ZOE MARIA ALBANI (Tița) ; ME-  
LANIA NICULESCU (Nuta) ; AN-  
DREI RALEA (Radu) ; NICOLAE  
C. NICOLAE (Tincu) ; MIHAI BĂ-  
LAȘ JUJUCĂ (Cornel).

Situația neobișnuită, aparent illogică, a unui păgubaș care se străduiește să înlăture urmele spargerii suportate de casa lui, apărându-i cu oșardie pe hoți împotriva oricăror suspiciuni, constituie, indiscutabil, o premisă foarte generoasă pentru o comedie. Ca întreg teatrul lui Tudor Popescu, însă, și *Milionarul sărac*\* este în primul rînd satiră și abia apoi comedie — o satiră ascutită, chiar dură, cu ținte clar precizate și lesne de recunoscut, o satiră ce folosește copios umorul, fără a fi deloc veselă, jovială. Din contururile sarcastice ale caricaturii, lumea comediei lui Tudor Popescu se desprinde surprinzător de vie — de exact, mai bine spus, ea neputînd fi, de fapt, nici vie, nici viabilă : incriminarea îi vizează nu numai pe croi, ci și, sau mai ales, toleranța noastră, comoda ignorare

a unor „amici nereguli”, ușoarele „inad-  
vertențe”, pe care, nesancționîndu-le, le  
favorizăm.

Dinamic, colorat, cu limpede apetit pentru gag, spectacolul pus în scenă de Florin Fătulescu ilustrează multe dintre ideile formulate de text. Multe dintre idei și nu textul în întregimea lui, pen-  
tru că lectura pare a-și propune nu o  
descifrare, ci o punere în temă — suges-  
tivă, ce-i drept, dar numai punere în  
temă. Duritatea satirei devine astfel doar  
agresivitate, sarcasmul e mai mult iron-  
ie disprețuitoare, caricatura își accen-  
tuează liniile, făcînd mai puțin evidentă  
autenticitatea modelelor. Spectacolul vrea  
să amuze cu orice preț — și recunoaș-  
tem că amuză —, lăsînd să apară și unele  
accente ușor vulgare, alinînd o garnitură  
bogată, imbatabilă, de „accesorii” regi-  
zoral-actoricești. Sînt și momente în care  
se manifestă știința regizorului de a gîndi  
asupra unui text, de a-l cerceta în stru-  
cturile sale cele mai adînci, și atunci spec-  
tacolul reușește nu numai să ne amuze,  
dar și să stîrnească o necesară undă de  
îngrijorare ; sînt momentele cele mai  
semnificative, nu și cele mai numeroase.

Distribuția este alcătuită pe criteriul și  
condusă către umorul exploziv, speculî-  
du-se în acest sens fiecare gest și fiecare  
cuvînt. E o direcție căreia îi răspund ex-  
celent Costache Babii, Paul Lavric și Ga-  
briel Săndulescu — inventivi, posesori ai  
unor rezerve inepuizabile, foarte variate  
de procedee comice ; îi răspund — mai  
schematic, apelînd adesea la clișeu — și  
Nicolae C. Nicolae, dar în mică măsură,  
Zoe Maria Albani, Melania Niculescu și  
Mihai Bălaș Jujucă, prezențe bine inten-  
ționate, dar nu foarte consistente. Un rol  
deosebit realizează Andrei Ralea : replici  
totdeauna cu un subtext, ironie fină și  
cu altul mai tăioasă, un tip de umor care  
nu te face să te sfîrșești de ris, ci să  
judeci, să înțelegi. Este cheia în care  
ne-ar fi plăcut să fie descifrat întregul  
spectacol.

Cristina DUMITRESCU

\* Almanahul „Gong '83”.

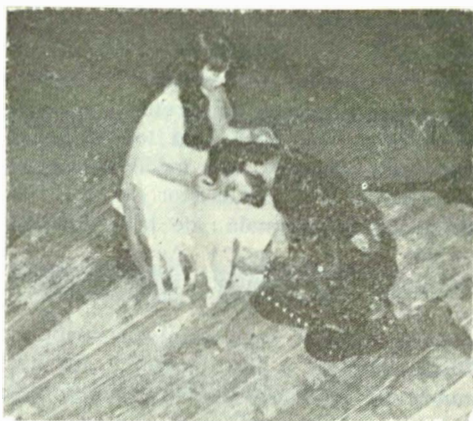


Melania Nicu-  
lescu, Mihai Bă-  
laș-Jujucă, Paul  
Lavric și, în  
prim-plan, Zoe  
Maria Albani

# PRAGUL ALBASTRU

de I. D. Sîrbu

Despre *Pragul albastru* auzisem cite ceva: încă înainte de a fi publicată, piesa avea deja o legendă — autorul procedînd, într-un fel, ca zmeul din poveste, aruncînd adică buzduganul textului înainte ca acesta să fie tipărit. Firește, am avut și noi curiozitatea să descoperim în text acele repere inițiatice menite să lumineze în conștiința cititorului și a spectatorului contemporan ceva din taina continuității poporului român — miză fascinantă pentru orice condei; dar trebuie să mărturisim că basmul propus de importantul dramaturg I. D. Sîrbu ni s-a părut destul de fragil, atît în ceea ce privește calitatea conflictului, cît și, mai ales, argumentele. Piesă prin excelență didactică, *Pragul albastru* încearcă să acrediteze ideea că pînă în secolul XVI „istoria a stat pe loc” și că satul de



Ana Ciontea și Mihai Cafrița

mineri aurari Roșia, în care un așa-numit cavaler Lazarus vine să-i escrocheze pe oameni, promițîndu-le că — firește, contra unei cantități de aur — li se vor întoarce din neființă cîtiva aleși dintre cei dragi, este o lume a vitalității morale, închisă, din punct de vedere spiritual, obscurantismului, care ar fi de sorginte alogenă. Personajele se mișcă printre vase dactice și au limbajul neologistic și idei din secole ulterioare. Insuficient documentat în planul specificului etnoantropologic, textul provoacă — printr-un ciudat melanj de categorii filozofice și de elemente aparținînd unor culturi materiale și spirituale diferite — o confuzie poetică în legătură cu istoria și spiritualitatea poporului român.

Mircea Cornișteanu, regizor al Naționalului craiovean, semnează la Piatra Neamț premiera absolută. Urmărim de mai mulți ani intrarea în conul de lumină a numelui lui Mircea Cornișteanu (premii pentru regie în 1982, acordate alături de A.T.M. cît și de juriul Colocviului „Arta comediei” de la Galați; premiu cu ocazia „Zilelor teatrului românesc în U.R.S.S.”, din această primăvară), și de mai multă vreme, deși cu intermitențe, producția dramatică a lui I. D. Sîrbu, aureolat de harul său de risipitor — în unele pagini și în viața de zi cu zi — al unor ingenioase nuvelete, în care umorul și tristețea, seninătatea și înnegurarea își găsesc un binevenit orizont comun. Dar, să nu uităm *Pragul albastru*: textul suferă de insuficiența dramaticului. Conflictul, cel ce rămîne în-

**Data premierei: 21 mai 1983.**

**Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.**

**Scenografia: NADINA SCRIBA. Mu-**  
**zica: CRISTIAN MISIEVICI.**

**Distribuția: MIHAI CAFRIȚA**  
(Lazarus); **AVRAM BIRĂU** (Sofron); **ANA CIONTEA** (Ana); **CORNEL NICOARĂ** (Popa Splridon); **FLORIN MĂCELARU** (Adam); **VIORICA HODEL** (Sofia); **CONSTANTIN GHENESCU** (Todori); **MIRELA BUSUIOC** (Lucreția); **CORNELIU DAN BORCIA** (Maior); **ION MUSCĂ** (Petre); **PAUL CHIRIBUȚĂ** (Luca); **CARMEN PETRESCU** (Sultana); **MARIA TESLARU** (Salomia); **COCA BLOOS** (Mama Ioana); **TATIANA IONESI** (Baroneasa); **DAN COVRIG** (Arnold); **LIVIU TIMUȘ** (Zdrenghea I); **PAUL CHIIRILĂ** (Zdrenghea II); **ROMEO TUDOR** (Gavrilă); **TRAIAN PĂRLOG** (Lăutarul); **GEORGETA CACEVSCHI**, **GETA AMARIEI** (Tărăncile).

totdeauna în teatru — și nu numai în teatru —, elementul dinamic, este aici insuficient pentru ideea propusă de scriitor (o „criză de rupere din prejudecățile evului mediu“, care „să aibă loc la nivelul unui sat... În fond, are loc o mutație în spiritul, în credința acestor oameni. Treccrea e pur rațională: de la *credo*, prin *dubito*, la *ergo sum*“). Acest din urmă neajuns s-a repercutat și în spectacolul lui Mircea Cornișteanu. Ce i-am putea reproșa, de fapt, regizorului? Distribuția? Nicidecum. Ea a fost întocmită în bună cunoștință de cauză: Mihai Căfrița ne-a dăruit un Lazarus frumos, surpat pe dinăuntru de pofta cea mare a aurului; Avram Birău acordă personajului episodul Sofron o înțelegere superioară subtextului acestuia; Ana Ciontea întruchiează duhul Anei, cea stea albastră care cade de pe cer și — prin harul acestei foarte tinere actrițe — se dovedește a fi steaua mitică a lui Lazarus; Cornel Niccoară face din popa Spiridon o întruchie plastică a preotului cu slăbiciuni omenești. Întreaga distribuție ar putea fi citată, fiecare actor fiind, reușind să fie, la înălțimea rolului încredințat. Atunci? De unde vine impresia de poveste fără substrat (în treacăt fie spus, nici măcar interesanta speculație a lui Mircea Cloban, pe marginea textului lui I. D. Sîrbu, publicată în volumul de *Teatru comentat*, lectură prin care Lazarus devine cel ce este mintuit de obște — și prin ritualul sacrificiului, firește — nu a putut fi asimilată de spectacol), de unde această lipsă de cursivitate dramatică a scenelor, aerul de contrafăcut? Ca să răspundem, ar însemna să ne întoarcem, probabil, iarăși la text. La acel „sfânt“ Lazarus, care se dovedește a fi fratele Ion, identitate ascunsă și cioplită, ca o piatră, cu grijă, în confreriile alchimistilor și arhitecților medievali. Pentru o poveste oarecare, scenografia semnată de Nadina Scriba și muzica lui Cristian Misievici sînt de nota zece. Ca de altfel și luminile lui Mircea Pelipian, al cărui nume e înscris în caietul-program cu „corp 6“, deși în tipografie se mai găseau litere „corp 18“ sau „20“.

**Paul TUTUNGIU**

# PIESA ROMÂNEASCĂ

**TEATRUL DE DRAMA  
ȘI COMEDIE DIN CONSTANȚA**

## CAPUL DE RĂȚOI

**de G. Ciprian**

**Data premierei: 7 aprilie 1983.  
Regia: DOMINIC DEMBINSKI.  
Scenografia: EUGENIA TĂRĂȘES-  
CU-JIANU.**

**Distribuția: LUCIAN IANCU (Ciri-  
viș); VASILE COJOCARU (Mac-  
ferlan); EUGEN MAZILU (Bălăișu);  
LIVIU MANOLACHE (Pentagon);  
JEAN IONESCU (Dacian); VIRGIL  
ANDRIESCU (Inspectorul); CON-  
STANTIN GUȚU (Mușat); CON-  
STANTIN DUICU (Epaminonda);  
VIOREL POPESCU (Constantin);  
TITUS GURGULESCU (Comisarul,  
Ziaristul); EMIL BIRLĂDEANU  
(Subcomisarul); LONGIN MĂR-  
TOIU (Studentul I, Agentul I);  
ALEXANDRU MEREUȚĂ (Studen-  
tul II, Agentul II); ILEANA PLOS-  
CARU (Aglaia); MIRELA ATANA-  
SIU (Efimilța); VALI BUCUR-CA-  
RACĂȘIAN (Femeia cu floarea);  
GHEORGHE ENACHE (Ceșetorul);  
EMIL SASSU (Omul cu pachetul,  
Un domn grăbit, Un domn); DIA-  
NA CHEREGI (Femeia); ION AN-  
DREI (Un bărbat).**

Înscrisă în repertoriul unui teatru (Ga-  
lați), o vedem în premieră la alt teatru  
(Constanța), care a luat-o înainte, cins-  
tind astfel, la o sută de ani de la naș-  
tere, memoria lui G. Ciprian, autorul unei  
opere restrinse, dar valoroase prin origi-  
nitate. Cazul lui îmi amintește de o  
vorbă a meșterului Caragiale: „Vorba nu  
e să umpli lumea largă cu o operă, ci  
o operă strîmtă s-o umpli cu lumea“.  
*Omul cu mîrtoaga* (1927) și *Capul de ră-  
țoi* (1940) sînt exemple în consecință, am-  
bele stîrnind la premieră surpriza și en-  
tuziasmul publicului, iar printre cronicari,  
cea mai vie admirație. Prima piesă, prin  
„limba de scenă minunat încheată, vor-  
ba frumoasă, fără să fie literatură“ și  
„emoția neînțeleasă, care tulbură și în-  
fioară“; cea de-a doua, o „commedia

dell'intelletto", cum se exprima un comentator, prin fantezia scripitoare și originală.

Citită astăzi, lucrarea apare tot atât de surprinzătoare și se integrează în familia comediei moderne de idei, de factură parabolică, în care au strălucit piese de D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon. G. Ciprian e un precursor al acestei orientări actuale, și *Capul de rățoi*. Indesebi, este expresia predilectiei pentru jocul liber al fanteziei, pentru sugestie comică și paradox, ca mijloace mai subtile de incriminare a automatismelor, convenționalismului și mistificărilor. Născută dintr-o șotie tinerească, comedia e într-un tot actuală și are prospețimea tinereții, inteligența scăpărătoare, vioiciunea de spirit a vârstei care se apără, prin farse, de denaturări, și care pune mai presus de toate principiul sfânt al prieteniei, considerând omenia drept etalon de moralitate. Piesa e veselă și vie, ca un bob plin de must, și cucerește prin ineputizabila ei inventivitate.

Un tânăr regizor înzestrat, Dominic Dembinski, autorul unui spectacol inspirat și inteligent cu *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, la Arad, avea toate șansele să valorifice tot atât de inspirat această comedie tinerească, pe scena constănțeană. O bună parte din spectacol am și crezut că o să fie așa. El încadrează cele patru personaje principale într-un spațiu al purității, jocul, într-o fuziune de realitate și vis, cu unele bune efecte. Lucian Iancu, Vasile Cojocaru, Eugen Mazilu și Liviu Manolache, în cei patru prieteni, au candoare și umor, scenele cu Dacian (Jean Ionescu), cu proprietarul grădinii (Constantin Guțu) și prima întâlnire cu Inspectorul de poliție (Virgil Andriescu) sînt concise și sugestive. Partea a doua a spectacolului ia o turnură derutantă, prin exagerata amplificare a ecoului stîrnit de popularitatea celor patru și prin metamorfozarea Inspectorului (singurul „om” întîlnit de cei patru în peripețiile lor) într-un ins cu veleități militariste etc. Metafora propusă de regizor e străină de spiritul piesei; se trece astfel, nejustificat, într-un registru de spaime și obsesii, spațiul e încărcat de semne încifrate și confuze. Veselia dispare, prospețimea spirituală se ofilește, ritmul tinerească e înlocuit de mișcări greoaie și de o accentuată inadvertență între vorbă și fapta scenică. „Este istoria unui eșec”, scrie regizorul în caietul-program; de ce? Noi credeam că istoria tinereții e istoria unei bucurii.

**Constantin PARASCHIVESCU**

**TEATRUL DE STAT  
DIN ORADEA  
— SECȚIA ROMÂNĂ**

## TITANIC-VALS

de Tudor Mușatescu

**Data premierei: 1 martie 1983.  
Regia: ION COJAR. Scenografia: CAMELIA MICU.**

**Distribuția: NICOLAE TOMA (Spirache); ALLA TAUTU (Dacia); ANCA MIERE-CHIRILA (Chiriachița); MARIANA NEAGU (Sarmisegetuza); CRISTINA ȘCHIOPU (Gena); NICOLAE BAROSAN (Traian); EMIL SAUCIUC (Decebal); ION ABRUDAN (Petre Dinu); TIBERIU COVACI (Stamatescu); EUGEN HARIZOMENOV (Rădulescu Nercea); MARCEL SEGĂRCEANU (Procopiu); VALENTIN AVRIGEANU (Vecinul); LAURIAN JIVAN (Fotograf); MARIANA VASILE (Doica); FLORENȚA MANEA (Servitoarea).**

Dacă, prin numărul de montări realizate din 1944 pînă azi, capodopera lui Tudor Mușatescu și-a dovedit incontestabila ei trînicie, nu același lucru s-ar putea spune în privința *calității contemporane* a premierelor în cauză. *Titanic-Vals* a trăit, în genere (dealtfel, aproape întotdeauna cu mare succes de public), mai mult prin interpretările (și uneori creațiile) actricești, decît prin efectul travaliului regizoral, datorat de regulă unor artizani ai scenei silitori și într-un totuși onest, și numai rareori unor regizori de autentică vocație. Moderne, într-o anumită măsură, la vremea lor, montările lui Horea Popescu (Teatrul Giulești, 1953), Valeriu Moisescu (Galați, 1958) ori Sică Alexandrescu (Teatrul Național din București, 1960) au fost prea puține și prea de mult, pentru a impune un nou „stil Mușatescu” în teatrul românesc de azi.

Aplaudăm, de aceea, apropierea citorva regizori de opera lui Mușatescu, Recenta premieră de la Oradea (secția română) ne oferă satisfacția unei încercări predominant reușite de a conferi *Titanic-Vals*-ului o modernitate de fond, autentică și substanțială. Meritul îi aparține în primul rînd regizorului Ion Cojar, căci, deși nimeni n-a contestat vreodată descendența teatrului mușatescian din cel caragialean, nimeni nu s-a dovedit în stare, pînă acum, să demonstreze faptul. Cojar este, așadar, cel care — cu aportul merituosului colectiv orădean — aduce pentru prima dată în scenă imaginea unor personaje care nu se mai joacă de-a parvenirea, plutind relativ inconștiente în atmosfera de voioșie, de vervă și haz scilicitor atît de caracteristică autorului, ci luptă în modul cel mai serios, din toate puterile, adesea crîncen, pentru această parvenire. Piesa se înscrie astfel între Alecsandri și Caragiale, pe de o parte, și Teodor Mazilu, pe de alta. În spectacolul de la Oradea, Spirache nu mai e bonomul tradițional, ci un întristat lucid, pe care Nicolae Toma știe a-l interpreta cu bune accente dramatice; Dacia (una dintre cele mai izbutite creații din cariera Aliei Tăutu) își găsește corespondențe posibile și necesare cu celebra coană Zoitica; Chiriachița (Anca Miere-Chirilă) descinde cu aplomb și forță comică din nu mai puțin celebra Chiriță, născută fiind, într-adevăr, cam în epoca acesteia și purtînd un nume, nu întîmplător, consonant; Rădulescu Nercea e, prin jocul inteligent și sugestiv al lui Eugen Harizomenov, un edificator Cașavencu al epocii; cu momente de inspirată detașare critică, interpretii personajelor „adăugate” de Mușatescu generațiilor caragialeene, adică Mariana Neagu (Sarmisegetuza), Cristina Șchiopu (Gena) și Tiberiu Covaci (Stamatescu), prefigurează parcă eroii lui Teodor Mazilu. Cadrul scenic al acțiunii a fost realizat de Camelia Micu în spiritul concepției regizorale (cu unele inconsecvențe), prin aglomerări aproape haotice de mobile și obiecte, în prima fază de existență a familiei Necșulescu, apoi prin menținerea acestora drept fundal-martor al unei ascensiuni pernicioase.

Și iată cum, după o jumătate de veac, grație unei atitudini regizorale cu adevărat creatoare, obișnuita față scenică, sentimental-comică, a *Titanic-Vals*-ului a făcut loc (în pofida scăderilor de tensiune din primul act și a neîmplinirilor unor personaje secundare) unei interpretări apte să releve dimensiunile reale — umane, sociale, politice — ale piesei, redîndu-i, printr-un spectacol percutant, acea gravitate a problematicei propriie marii dramaturgii.

Mihai VASILIU

TEATRUL MUNICIPAL  
DIN PLOIEȘTI

## ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

Data premierii : 13 iunie 1983.  
Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.  
Scenografia : VITTORIO HOLTIER.  
Distribuția : LAURENȚIU LAZĂR (Ion) ; RALUCA ZAMFIRESCU (Silvia) ; CORNELIU REVENT (Marcu) ; ECATERINA NAZARE-BIRLADEANU (Ioana) ; VALENTIN POPESCU (Petru) ; LUPU BUZNEA (Cristescu, Tatăl).

Această piesă — una dintre primele care l-au relevat, viguros, pe scriitor lumii teatrale și publicului nostru — continuă să rămînă o operă de referință în literatura astăzi reputatului și prolificului prozator, dramaturg, poet, eseist care este D. R. Popescu. Pe bună dreptate, căci tensiunea conflictului, sinceritatea tulburătoare, obsesivă, a întrebărilor de care sînt devorați eroii principali, refuzul constant, violent, al conformismului și al lășității, refuz ridicat de ei la rangul de stare existențială, amestecul insolit de realism crud și romantism care colorează nodurile dramatice ale intrigii, toate acestea fac din *Acești îngeri triști* unul dintre cele mai viabile texte ale dramaturgiei românești din întreaga perioadă postbelică, cu un nedezmîțit succes la spectatori, și mai ales la cei tineri. Este, dealtfel, și piesa cea mai jucată a dramaturgului; aproape fiecare montare a fost — pentru regizor și pentru interpreți — un teren extrem de fertil de afirmare a personalităților lor creatoare (confinșite, mai totdeauna, de premii), iar pentru public, un continuu prilej de redescoperire a unei mentalități, a unui *climat* care aparține esențelor celor mai nobile ale eticii socialiste. Dacă ar exista, undeva, un catalog al „fondului de aur” al dramaturgiei românești actuale, *Acești îngeri triști* ar trebui, neapărat, să figureze în el.

Este ușor de înțeles, deci, opțiunea Teatrului Municipal din Ploiești pentru acest text. Este chiar de aplaudat. Este de înțeles și apetența tinerilor regizori — în speță, Dragoș Galgoțiu — pentru

această piesă „clasică” a refuzului compromisiului. (Să ne amintim, aici, că, în urmă cu două-trei stagii, un alt tânăr regizor, Radu Dinulescu, reușise la „Cassandra” un spectacol remarcabil cu *Ingerii...*). Nici Dragoș Galgoțiu nu este un „anonim” în teatrul românesc. Regizor contradictoriu, cu afirmări impetuoase ale talentului (vezi *Neînțelegerea*, la Sibiu), dar și cu realizări incerte, mai puțin vertebrale (spectacolele de la Teatrul Foarte Mic), Dragoș Galgoțiu este încă așteptat, cu speranță și interes, de către toți împătimitii scenei. Din păcate, spectacolul său de la Ploiești — fără să-i infirmе cituși de puțin talentul — este de un puștism exasperant. Cheia gîndului său regizoral este dată de translarea unei metafore din text (Silvia caută — în avataruri dureroase, sfîșietoare — un „făt-frumos” al existenței sale cotidiene) într-o imagine scenică cit se poate de concretă: Ion, celălalt „înger trist” al demonstrației, este însoțit nu de un armăsar miraculos, ci de o motocicletă (ca să fiu precis, „Mobra”, de mic litraj). Că imaginea propusă are mai multe conțințențe cu *Easy Rider*, de pildă, decît cu universul autohton al lui Ion, Silvia, Ioana, Marcu, Petru și al celorlalți eroi ai lui D.R.P., este, poate, admisibil, în extremis. Dar că această imagine, repetată abuziv, paroxistic aproape, devine singurul semn teatral important al spectacolului, este altă poveste. Și că, din semn teatral, devine motiv de inconfort cultural, de haos artistic, este încă o poveste, și nu tocmai plăcută. Că „mobrileta” se învîrte sîcîitor prin scenă — treacă-meargă; că ea face tururi prin sală și prin foaiere — hai să zicem că n-are importanță; că păcăne și fumuie incontinent în scenă, pe momentele tiradelor celor mai semnificative ale personajului principal — se poate admite (dacă nu ești alergic la fum). Am înțeles: este vorba de un simbol al virilității reciștigate, este reprezentarea contemporană a infailibilei uniuni „cal-om”, din basmele de altădată. Dar de ce atîta băgare de degete în ochi, în loc de sugestie? De ce atîta insistență în a comunica un lucru atît de simplu de comunicat? De ce acrobație gen „zidul morții”, și nu teatru?

În ceea ce mă privește, din tot periplul motocrosist de la Ploiești, rețin o singură scenă: cea în care Ion (cu motocicleta sa, bine întrebuințată de această dată) distruge în fine decorul în care a fost posibilă șașitatea lui Marcu, minciuna lui Petru, abandonul Ioanei și tot ce înseamnă îmbătrînirea, agonia unui mod de a gîndi. Restul mi s-a părut degeaba (inclusiv stridența, excesivitatea ambiantei sonore-„muzicale”).

Dar, greșesc. Nu tot restul, căci, în ciuda acestor (și altor multe) teribilisme, în spectacol reușesc să se facă văzuți, uneori, actorii. Este vorba, în primul rînd, de Raluca Zamfirescu (Silvia) și de Ecaterina Nazare (Ioana) — ambele, cu accente de un emoționant patetism, atunci cînd sînt lăsate să-și trăiască personajele, de Lupu Buznea (Cristescu, Tatăl) și de Corneliu Revent (Marcu) — în pasajele lor de lichefiere morală. Laurențiu Lazăr (Ion) este copleșit, și în dicție, și în joc, de sarcina ingrată de „responsabilul cu fiara” („Mobra”) — și ce excelent interpret de comedie este acest actor! —, iar Valentin Popescu (Petru) urmează să mai probeze — ca și Dragoș Galgoțiu — că nu întîmplător este „așteptat cu speranță”.

Vittorio Holtier (autorul scenografiei) și-a reamenajat, cu abilitate, niște decoruri mai vechi. Rezultatul este apreciabil, dar nu la înălțimea reputației sale bine-meritate. Sper că el a refuzat să introducă în decor o „Honda”...

Dinu KIVU

## TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

# HARDUGHIA

de Mircea Radu Iacoban

Prezență bine venită pe afișul teatrului din Piatra Neamț, *Hardughia*, unul dintre textele fundamentale ale teatrului politic autohton, se dovedește o adevărată piatră

**Data premierei :** 13 martie 1983.  
**Regia :** CĂLIN FLORIAN. **Scenografia :** VASILE JURJE. **Ilustrația muzicală :** CARMEN PĂSCULESCU.  
**Distribuția :** TRAIAN PĂRLOG (Ionescu) ; CORNELIU DAN BORCIA (Popescu) ; ROMEO TUDOR (Georgescu) ; CONSTANTIN GHE- NESCU (Marinescu) ; AVRAM BIRĂU (Tomescu) ; MIRELA BUSUIOC (Dumitrescu) ; GHEORGHE BIRĂU (Tudorescu) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Vasilescu) ; ION MUSCĂ (Feciorescu) ; VIORICA HODEL (Mihăescu) ; FLORIN MĂCELARU (Pavelescu) ; LIVIU TIMUȘ (Dasca- liuc).

de încercare a abilității regizorale. În ciuda dimensiunilor sale reduse, piesa lui M. R. Iacoban vizează — și atinge — acel angrenaj de care depinde funcțio- narea normală a întregului mecanism al vie- ții sociale : nivelul de decizie și condu- cere. În speță, decizia privește soarta unei vechi clădiri ce pare să stea în ca- lea planului de sistematizare a orașului ; esențial nu e însă faptul că „hardughia” (monument istoric și de cultură) va fi pînă la urmă dărîmată, ci modul în care se ajunge la adoptarea hotărîrii de a fi dis- trusă — efect nu al pornirii de moment a unui Herostrat contemporan (cum se petrec, de pildă, lucrurile în nuvela lui Vasili Șukșin, „Un om tare”, cu care scrierea lui Iacoban e, pînă la un punct, analogă), ci al activității res- ponsabile a unor oameni investiți cu putere administrativă. Povestea „har- dughiei” nu reprezintă, de fapt, pen- tru dramaturg, decît pretextul studie- rii mobilurilor ascunse (setea de domi- nare, răfuieli personale etc.) ce acționează uneori în opoziție cu democrația reală.

Chiar despre o epocă (ni se dă a înțe- lege) revolută se poate vorbi utilizînd o modalitate de expresie — scenică — ac- tuală. Or, montarea semnată de Călin Florian (într-un cadru scenografic destul de greoi, dar nu lipsit de unda unui comentariu ironic — autor, Vasile Jurje) evocă vremea la care pare a se referi textul — anii '50—'60 — cu mijloacele

tipice pe atunci pentru așa-zisele „comedii satirice” : îngroșarea liniilor personajelor „negative”, îndulcirea conturului celor „pozitive” etc. Altminteri, spectacolul este lucrat cu limpezime și cu un vizibil efort de aprofundare a psihologiei personajelor, dar nici aceste merite, nici încerca- rea de a sublinia, cu ajutorul ilustrației muzicale, sensul secund al unor replici nu transformă reprezentația în una de tea- tru politic, pe care piesa nu numai că o îndreptățește, dar chiar o reclamă.

Interpretarea actoricească, deși marcată de stilul retoric al mizanscenei, demon- strează profesionalismul desăvîrșit al tru- pei, acel autentic profesionalism care in- terzice, chiar în cazul inaderenței la con- cepția regizorală, „încropirea” rolurilor. Gheorghe Dănilă (Președintele judecăto- riei) are distincția plină de cinism a omului care, dacă tot iese din joc — prin „rotire” administrativă —, își poate per- mite să spună și adevărul. Ion Muscă (Di- rectorul S.M.T.) e un entuziast întîrziat, amintindu-și cu nostalgie glorioasele zile ale „hei-rup”-ului. Timid, ezitant și dinainte înfrînt, Avram Birău compune imaginea belferului ajuns, nici el nu știe cum, într-un post de conducere. Constan- tin Ghenescu schițează (cu unele accente melodramatice, deloc necesare) metamor- foza unui „cadru” în ființă normală, ce poate fi și ea lovită de omenеști dureri. Corneliu Dan Borgia are siguranța ma- sivă și obtuză a celui care, atîta timp cît nu se pune rău „sus”, nu cunoaște îndoiala sau regretul. Într-un rol dificil Gheorghe Birău mizează în special pe forța expresivă a tăcerilor semnificative. Mirela Busuioc găsește o rezolvare izbu- tită personajului unei duioase matroane „cu funcție”, dar are, spre final, unele ezitări. În roluri de mai mică întindere, ceilalți interpreți întregesc evoluția omo- genă a unei echipe bine sudate.

În pofida rezervelor exprimate în legă- tură cu montarea propriu-zisă, teatrului din Piatra Neamț îi revine meritul — de- loc minor — de a fi abordat un text a cărui *substanță* reprezintă „certificatul de garanție” al apartenenței sale la fondul peren al dramaturgiei noastre.

**Alice GEORGESCU**

TEATRUL GIULEȘTI

## INCIDENTUL

### ■ INCIDENTUL

de Ezio d'Errico

### ■ ASASINI DE OCAZIE

de Aldo Nicolaj

### ■ CAROL

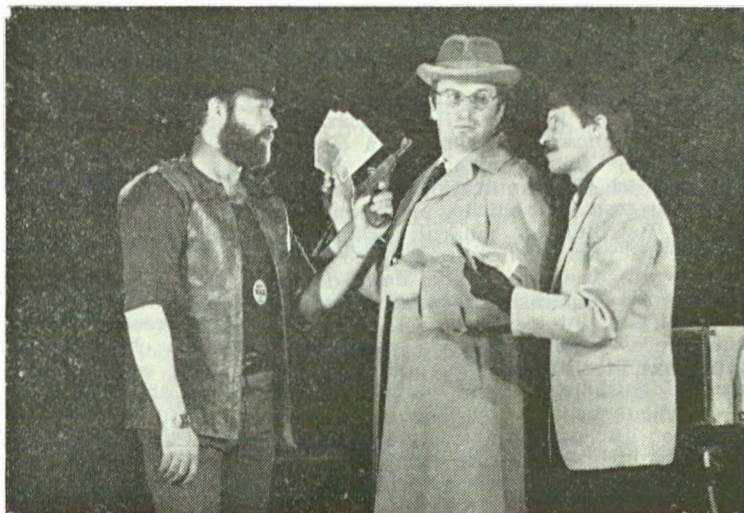
de Slawomir Mrožek

Sub acest titlu comun au fost legate într-un spectacol trei piese într-un act scrise de trei autori diferiți, dar care ne vorbesc despre aceleași lucruri: despre violență, crimă și teroare într-o lume capitalistă contemporană vidată de valorile morale ce i-ar fi conferit un chip uman. De la crima comisă incidental de un tânăr dezorientat și prea devreme dezabuzat sub influența unei societăți în continuă goană după profit (*Incidentul* de Ezio d'Errico), trecînd prin psihoza terorismului ce seamănă neîncrederea pînă și în cadrul familial (*Asasini de*

ocazie de Aldo Nicolaj), pînă la brutalitatea terorii ce pervertește morală pe intelectualul însingurat politic (*Carol* de Slawomir Mrožek, acesta e procesul intentat sus-numitei lumi, pe care demersul spectacular al actorului-regizor Mihail Stan, într-un efort de adîncire a sensurilor și generalizare a semnificațiilor, ni-l oferă.

Ca liant al celor trei stări ale spectacolului terorii — să numim astfel cele trei piese topite cu ingeniozitate una într-alta — este folosit tânărul dezorientat din prima piesă, care piesă are un anume rol, să zicem, de punere în temă, de deschidere asupra uneia dintre principalele probleme ale prezentului lumii capitaliste: degingolada moral-politică a tinerelor generații. Așadar, tânărul — personaj simbolic — este racolat, într-un bar, unde vede la televizor o comedie despre psihoza terorismului (*Asasini de ocazie* de Aldo Nicolaj), de către doi teroriști, ce vor deveni personajele ultimei piese (cea a lui Slawomir Mrožek); aceștia continuă, prin amenințarea armei, monstruoasa lor recrutare de acoliți, victima următoare fiind un pașnic medic oculist, ce nu vrea să accepte nici el verosimilitatea faptelor din precedenta piesă, vizionată la propriul său televizor. Această neîncredere poate să fie și o critică adusă de regizor, cu subtilă ironie, piesei lui Aldo Nicolaj, în privința modalității de expresie, a dezinvolturii cu care acest autor abordează o problemă gravă, dar nu e mai puțin adevărat că este și un semnal de alarmă pentru spectatorul mai puțin inclinat să sesizeze

Mircea N. Crețu,  
Nicolai Ivănescu  
și Constantin  
Cojocaru, în  
„Carol”  
de Slawomir  
Mrožek



Data premierei : 3 iunie 1983.  
Adaptare scenică și regia : MIHAIL STAN. Scenografia : EUGENIA BASSA-CRIȘMARU.

**INCIDENTUL**

Traducerea : ANGELA IOAN.  
Distribuția : TRAIAN DÂNCEANU (Bătrînul) ; MIHAI VERBIȚCHI — student I.A.T.C. (Tinărul) ; ANA TROFIN (Fata) ; MIHAIL STAN, CONSTANTIN MĂRU (Un chelner).

**ASASINI DE OCAZIE**

Traducerea : ANGELA IOAN.  
Distribuția : MARIA PĂTRAȘCU (Catia) ; ILEANA CERNAT (Olivia) ; MUGUR ARVUNESCU (Fazio).

**CAROL**

Traducerea : RADU VALTER și ȘTEFAN HABLINSKI.

Distribuția : NICOLAI IVĂNESCU (Oculistul) ; CONSTANTIN COJOCARU (Tinărul) ; MIRCEA N. CREȚU (Bătrînul).

pericolul real al neofascismului, ilustrat cu claritate în ultima parte a spectacolului.

Actorii s-au supus cu înțelegere comenzilor regizorale ale colegului lor, realizându-și personajele cu multă siguranță. E drept, partiturile lor n-au complexitate, dar se rețin tocmai prin fermitatea expresiei și prin economia de mijloace. În *Incidentul*, studentul Mihai Verbițchi (Tinărul) opune jocului ponderat al lui Traian Dănceanu (Bătrînul) dezlănțuirile nervoase ale unui spirit negativist, protestatar fără ideal. Lipsa de perspectivă moral-politică este subliniată nu numai de stupidul accident — moartea bătrînului —, ci și de atitudinea rece și libertină a tinerei fete, căreia Ana Trofin îi scoate încă în evidență cinismul.

În *Asasini de ocazie* au interpretat, poate cu mai puțină claritate, dar cu aplomb, Maria Pătrașcu, Ileana Cernat și Mugur Arvunescu, cel din urmă cu mai multă finețe parcă. Iar în *Carol*, Mircea N. Crețu și Constantin Cojocaru fac un cuplu grotesc în rolurile profesioniștilor terorii, Bătrînul și Tinărul — primul, dînd chip unei brute greoaie, ce „glumește” stupid și dement, cel de-al doilea, jucînd mai ilustrativ, reușind totuși ținuta afectat intelectualistă și atitudinea cinic rece, omeneste sterilă, pe care o generează ideologiile de dreapta. În rolul victimei psihologic-morale a teroriștilor — medicul oculist —, Nicolai Ivănescu reușește un personaj complex, trecînd prin sentimente și stări emoționale diverse : compromis, frică, teroare, lașitate, pînă la alunecarea în imoralitatea dela-

țiunii sau în încercarea lamentabilă de a ieși din impas mîimînd un discurs convenabil pentru cei care-l terorizează etc. Piesa este scrisă în maniera teatrului absurdului, dar regizorul a încercat și a reușit, în parte, să-i dea un caracter realist : absurdul, cum era și firesc, s-a transformat în grotesc terifiant ; unele șarje ironice s-au pierdut, dar s-a cîștigat în forță de șoc, și acesta e încă un motiv pentru a sublinia originalitatea interpretativă a acestui spectacol.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI”  
DIN IAȘI

## ■ SHIJING

sau

## CARTEA POEMELOR

de Confucius

## ■ PENTRU CE AM MURIT

de Xie Min

Data premierei : 5 iulie 1983.  
Regia : CĂLIN FLORIAN. Scenografia : ANDREEA IOVANESCU.  
Traducerea : MIRA și CONSTANTIN LUPEANU.

*Shijing* sau *Cartea poemelor*  
Distribuția : CONSTANȚA LERCA (Ea) ; CĂTĂLIN CIORNEI (El).

*Pentru ce am murit*  
Distribuția : DESPINA MARCU (Fan Xin, chiar Ea) ; PETRU CIUBOTARU (Xia Jun, El care...)

Reprezentarea unei piese din dramaturgia chineză, mai cu seamă din repertoriul contemporan, deși nu este o noutate absolută — istoria teatrului nostru din ultimele decenii consemnează *Furtuna* de Cao Yu (pusă în scenă sub titlul *Tai-fun* la Naționalul clujean și la Arad) și *Ciu Yuan* de Go Mo-jo (la Teatrul Dramatic din Brașov) —, vădește preocupare

pentru lărgirea orizontului și merită elogiată ca atare. În acest sens, opțiunea Naționalului ieșean contribuie la explorarea unui univers teatral dintre cele mai originale, prilejuind totodată materializarea atitudinii de real interes manifestate de creatorii scenei noastre față de tot ceea ce înseamnă problemă umană autentică, exprimată emoționant și convingător.

Apropierea echipei ieșene de literatura dramatică din China contemporană a fost facilitată, fără îndoială, și de anumite asemănări cu dramaturgia europeană, ceea ce i-a scutit pe artiști de obligația de a cunoaște complexul cod specific teatrului clasic sau operei chineze; această trăsătură se desprinde limpede și din lectura pieselor din volumul *Teatrul chinezesc din secolul XX* (Univers, 1981, versiune românească de Constantin Lupeanu, prefața și traducerea versurilor, Mira Lupeanu).

Evitarea reconstituirii formale, precum și dorința de a nu imita modalități de comunicare teatrală ce ne sînt mai puțin familiare, au fost principiile ce au stat la baza spectacolului-coupé semnat de Călin Florian. Regizor și al montării clujene cu piesa *Furtuna* de Cao Yu, acum un sfert de veac, Călin Florian a încercat, de data aceasta, o lărgire a perspectivei, prin prefațarea dramei *Pentru ce am murit* de Xie Min cu o selecție de versuri din *Shijing* sau *Cartea poemelor* de Confucius.

Cu un pronunțat caracter protestatar, lucrarea lui Xie Min demască nedreptăți săvîrșite într-o perioadă revoluționară, subliniind lupta oamenilor cinstiți împotriva minciunii și a oprimării.

Faptul că atât recitalul de versuri, cît și piesa contemporană (în care eroina, Fan Xin, povestește trista istorie a vieții duse alături de ipocritul, conformistul și lașul ei soț, Xia Jun) sînt construite pe o relație de cuplu creează impresia că regizorul a dorit să sugereze contrastul dintre iubirea cu înaripări poetice, despre care vorbește marele filozof Confucius, și o realitate meschină, zguduitoare tocmai prin distanța ce o desparte de ideal. Sugestia dorită nu se realizează însă, recitalul de versuri rămînînd mai mult o deschidere de cortină, schița unor siluete inspirate de arta orientală. Cei doi recitatori, Constanța Lerca și Cătălin Ciornei, rostesc versurile clar, curat, fără să treacă de primul nivel al semnificațiilor.

Dacă dimensiunea filozofică a rămas mai degrabă un deziderat, cea dramatică, în schimb, se realizează pe deplin prin



**Despina Marcu și Petru Ciubotaru, în „Pentru ce am murit“**

piesa *Pentru ce am murit*. Și-au spus cuvîntul aici atît situația de viață descrisă — suferințele unei femei aruncate în închisoare de către propriul ei soț, dornic să parvină cu orice preț și să intre în grațiile superiorilor —, cît și structura piesei, concepută ca o introspecție, cu treceri de la comentariu la reprezentarea faptelor povestite. Eroina ne mărturisește că este doar o făptură iluzorie, creația unui dramaturg, un personaj de teatru. Nu sîntem însă în fața unei piese scrise de un ucenic al lui Pirandello, ci a operei unui continuator al unei milenare tradiții în sfera convențiilor teatrale. Dubla condiție, de erou care trăiește o dramă, dar și de observator al propriilor sentimente, de personaj și, în același timp, de actor, a fost înțeleasă exact de Despina Marcu, care a înscris astfel încă o importantă creație în fișa ei artistică. Același lucru se poate afirma și despre Petru Ciubotaru, mai puțin solicitat de alternanța planurilor, dar precis și clar în demascarea unui personaj neloyal, soțul arivist al nefericitei Fan Xin.

Sugestiv și bine conceput, decorul semnat de Andreea Iovănescu asigură spectacolului culoarea specifică și atmosfera necesare.

**Ileana BERLOGEA**

# OSPĂȚUL GENERALILOR

de Boris Vian

**Data premierii :** 8 aprilie 1983.  
**Regia :** MIHAI MANOLESCU.  
**Scenografia :** EMILIA JIVANOV.  
**Traducerea și adaptarea :** DOINA DRAGNEA.

**Distribuția :** GEORGE DRĂGULESCU (Generalul James Audubon de la Pétardière); GRIGORE ALEXANDRESCU (Generalul Francisc Valentino de la Bandoulière); DORU IOSIF (Generalul Henrich de la Vallière); GEORGE CUSTURĂ (Generalul Lenvers de Laveste); CRISTIAN DRĂGULĂNESCU (Robert); AURA RÎMNICEANU (Doamna de la Pétardière); OVIDIU CRISTEA (Arhiepiscopul Roland); CORNEL MANOLESCU (Léon Plantin); GABRIELA CUC (Francine); FLORIN TIMPU (Prințul general străin); GHEORGHE VÎLCEANU (Al doilea general străin); GEORGE URLICĂ (Al treilea general străin).

Nume de referință în agitata și sclipitoarea viață culturală (și boemă) a Parisului din anii celui de-al doilea război mondial și din perioada postbelică, Boris Vian este autorul unei opere importante poate nu atât datorită valorii ei literare intrinsece, cât grație calității sale originale de oglindă a tuturor frământărilor spirituale ale unei generații care

intenea existențialismul, dădea forma „clasică” teatrului absurdului, exalta arta nonfigurativă, redescoperea și, apoi, idolatriza jazz-ul. *Enfant terrible* al unei epoci înzestrate cu vocația teribilismului, Vian sesizează și dezvăluie, în romanele și piesele sale — cu o maliție ce nu reușește să mascheze nostalgia sfișietoare după cărarea pierdută spre candoarea stadiului pre-tehologic al umanității —, năucitoarea mișcare în gol a mecanismului social modern, grotescul și ilogicul ridicate la rang instituțional, absurditatea exasperantă a ritualurilor administrative din era mașinismului, alienarea pe care toate acestea o produc și o întrețin. Autorul nu oferă însă remedii, nici măcar paliative, el se mulțumește să constate și să zîmbească amar. La fel se petrec lucrurile și în *Ospățul generalilor* (scrisă cu numai opt ani înaintea morții lui Vian — 1959), în aparență, un pamflet antirăzboinic : un Prim-ministru și patru generali pun la cale un război pentru că „tot a crescut producția de armament”, dar, în focul pregătirilor, uită să stabilească împotriva cui vor lupta, dilemă din care nu-i ajută să iasă nici generalii străini consultați asupra chestiunii ; cum, însă, esențialul este ca războiul să se facă, pleacă toți pe front, unde vor sfârși prin a-și da pe rind sufletul jucind la „ruleta neagră”. Dar, atribuind eroilor săi psihologia și comportamentul unor copii arierați, Vian nu urmărește atât înfierarea lor și a spiritului belicos de pe pozițiile unui moralist intransigent, cât persifiarea măștii — autoritară, „respectabilă” și plină de conștiința propriei importanțe — ce acoperea figura derizorie a multor „personalități” de care a depins soarta omenirii. Și, dacă piesa ne apare, astăzi, datată din punctul de vedere al percutanței cu care tratează tema războiului, ea rămîne actuală și interesantă, în orice caz, ca o inedită „fiziologie a politicianului”.

Scenă din  
„Ospățul  
generalilor”.  
În centru,  
George  
Drăgulescu



De aceea, inițierea teatrală a reședinței de a readuce în atenția noastră fascinantă operă a lui Vian (chiar dacă prin intermediul unei lucrări mai puțin ilustre) trebuie, evident, salutăată.

Din păcate, în ansamblu, spectacolul propus nu s-a ridicat la înălțimea așteptărilor, el estompând, paradoxal, tocmai dimensiunea viabilă a piesei. Spun „paradoxal” pentru că regizorul Mihai Manolescu și-a concentrat interesul chiar în direcția sublinierii ridicolului și iresponsabilității celor ce plănuiesc războiul (care devine, de fapt, *une drôle de guerre*), adică în direcția intențiilor autorului. Procedeele la care apelează pentru asta sînt eteroclite, mergînd de la bufonerie la gagurile specifice comediei cinematografice mute, unele figuri de stil fiind chiar preluate din filme celebre (de pildă, joaca generalilor cu balonul reprezentînd globul pămîntesc, citat *ad litteram* din „Dictatorul” lui Chaplin). Redundante în raport cu tipul de comic al textului și, la un moment dat, scop în sine, aceste efecte „în cascadă” capătă un caracter superfluu, ducînd la o relaxare — deloc benefică — a ritmului spectacolului. Mult mai eficace s-a dovedit munca regizorului în dirijarea actorilor — într-un veritabil spirit de echipă — către un joc modern, apt să valorifice cît mai multe modalități interpretative: pantomimă, cînt, o complexă mișcare scenică etc. În ceea ce s-ar putea numi „generalul principal”, George Drăgulescu evoluează dezinvolt, cu mobilitate și o dicțiune clară, evidențînd, într-o bine găsită notă fals-ingenuă, infantilismul personajului său. Grigore Alexandrescu, Doru Iosif și George Custură alcătuiesc un ușor sarjat trio belicos, din care primul component se detașează mulțumită unei atente cizelări — mergînd pînă la nuanță — a rolului. Ovidiu Cristea compune cu haz savuros (afectat pe alocuri de exagerări neinspirate) o față bisericască bîntuită de slăbiciuni lumești. Masiv și totodată onctuos, lăsînd să transpară și o subtextuală malefinitate — Cristian Drăgulănescu, în rolul unui ciudat valet-confident, Cornel Manolescu îi conferă Prim-ministrului distincția și detașarea paternalistă ale funcției, sugerînd și vidul spiritual dîndărătul acestei fațade. Grupul celor trei generali străini — Florin Timpu, Gheorghe Vilceanu și George Urlică — e desenat cu un pitoresc moderat, ultimul interpret remarcîndu-se prin consecvența cu care reușește să utilizeze un mod de pronunție suficient de ingrat. Aura Rîmniceanu e o mamă autoritară și de o comică demnitate; Gabriela Cuc — o apariție agreabilă.

O notă aparte aduce în spectacol scenografia Emiliei Jivanov. Dacă în primul act creează oarecare derută din

cauza unor obiecte greu identificabile (un fel de antene flexibile) care încep să se miște dezordonat în momentele-cheie — sugestie metaforică, destul de vagă însă, împrumutată dintr-un capitol din *Spuma zilelor* —, în actul al treilea decorul capătă personalitate, trimițînd fără echivoc, printr-o imagine scenică de rafinată frumusețe, la ideea absurdității tragice a războiului.

Alice GEORGESCU

TEATRUL „ION VASILESCU”  
DIN GIURGIU

## CANIBALA

de Ivan Radoev

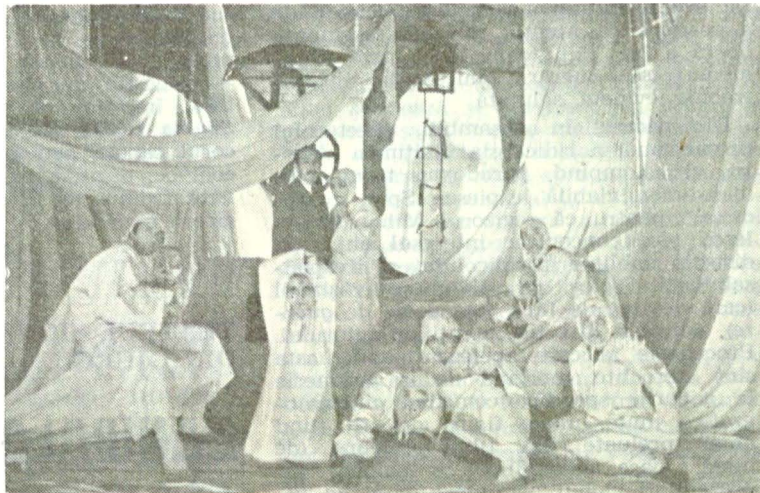
Data premierei : 17 mai 1983.

Regia : RADU BOROIANU. Scenografia : RODICA ROIBAN. Muzica de scenă : DORIN LIVIU ZAZARIA. Consultanț coregrafie : RA-LUCA IANEGIC. În românește de PAULINA CORBU.

Distribuția : HAMDI CERCHEZ (Topuzov); SORIN POSTELNICU (Șişman); CONSTANTIN RAȘCHITOR (Asparuh); MIRCEA CREȚU (Kincio); AURELIAN NAPU (Redoselalko); LUCIA BURCOVSCHI (Velicika); ANCA ALECSANDRA (Ghena); DOMNIȚA MĂRCULESCU (Anomalia); MARIETA LUCA (Iota); MARIA CHIRA (Administratoarea); STELIAN CREMENCIUC (Șaban); VIRGINIA ROGIN (Alois).

Dramaturgia bulgară contemporană ne face cunoscut, odată cu premiera pe țară de la Teatrul „Ion Vasilescu”, un text reprezentativ pentru una dintre principalele sale direcții actuale: piesa satirică. Este vorba de o satiră ce vizează — într-o gamă de nuanțe mergînd de la naturalismul asumat fără complexe, pînă la grotescul enorm, deformant — stări de lucruri și de spirit incompatibile cu morală comunistă; în ultimă instanță, cu morală, în general: manipularea conștiințelor, demagogie, birocrație, lășitate, pasivitate. Faptul că, adesea, rechizitoriul îmbracă veșmintul parabolei duce nu la diminuarea virulenței satirei, ci, dimpotrivă, la sporirea gradului de generalitate a demersului critic. Aceste constatări se aplică și la cazul particular al lui Ivan Radoev, dramaturg marcant, autor al cîtorva comedii de considerabil succes și

**„Canibala”,  
intr-o scenografie  
oscilind între  
ostentație  
simbolistă și  
decorurilor și  
expresivitatea  
costumelor**



al unei piese istorice (*Roșu și brun*) conținând printre cele mai importante scrieri dramatice bulgare de acest gen. Acțiunea *Canibalei* se petrece într-un azil de bătrâni, în care venirea unui nou pensionar, tovarășul Topuzov, persoană cu multe și mari răspunderi la vremea sa, produce o adevărată zguduire. Acesta începe să facă ordine, să organizeze „petrecerea activă a timpului liber” al celorlalți (antrenamente sportive, exerciții de apărare antiaeriană etc.), ajungând treptat un dictator absolut. Ascensiunea îi este permisă — dacă nu, chiar, înlesnită — de imposibilitatea bătrânilor de a sesiza pericolul real ce le amenință existența: întreaga lor animozitate se îndreaptă spre elementul „străin”, doctorița de culoare poreclită „canibala” și bănuită a le administra, în loc de pilule geriatrice, felurite otrăvuri sofisticate. În cele din urmă, tirania lui Topuzov provoacă o revoltă în care acesta își găsește moartea, moarte „clinică” doar, căci a doua zi își face apariția la azil un nou pensionar, tovarășul Topuzov...

Concepția lui Radu Boroianu a avut în vedere, conform declarației regizorului din caietul-program, înfățișarea piesei „într-o haină anistorică, de basm satiric, care, credem, se potrivește cel mai bine structurii intime a textului”. Personal, nu cred că aceasta este modalitatea ideală de lectură scenică a unei lucrări ce conține, e drept, o anume dimensiune supra-realistă — am amintit de „învierea” lui Topuzov, care, de fapt, e o aluzie (mai degrabă directă decât metaforică) la capacitatea de regenerare a răului în condiții prielnice —, deloc esențială însă în ansamblul scrierii. Pe de altă parte, tratarea „anistorică” a unui text abundând în detalii și trimiteri dintre cele mai concret-istorice mi se pare o întreprindere cit se poate de riscantă. În consecință, secvențele viabile ale spectacolului sînt

cele care, urmînd tonalitatea majoră a piesei, se desfășoară, stilistic, în cheie realistă: în schimb, începutul și finalul (ambele, amănunțit sugerarea cu orice preț a unui „cuib de cuci”), ca și câteva inserții (dansurile „canibalei”) rămîn confuze ideatic, străine de rest, evident „lipite”. La rîndul său, indecisă, scenografia (semnată, Rodica Roiban) oscilează între ostentația simbolistică a decorurilor și expresivitatea subtilă a costumelor.

Aceeași inegalitate se face simțită și în jocul actorilor. Deosebit de interesant și-a conceput personajul Hamdi Ceirchez; Topuzov al său nu e deloc dur, are zîmbetul binevoitor și jovialitatea cuceritoare ale celui ce știe că mîna de fier în mînușă de catifea e mai eficientă decît agresivitatea afișată cu cinism. Un portret de remarcabilă autenticitate al bătrîneții senil-surizătoare semnează Constantin Răschitor, realizînd, împreună cu Lucia Burcovschi, supusă, temătoare și umilă, un cuplu în același timp ridicol și înduioșător. În jocul lui Sorin Postelnicu e prea evident efortul de compoziție: dirzenia „fostului combatant” e credibilă, boala și bătrînețea lui — mai puțin. Marieta Luca evoluează cu o bine stăpînită forță în partea mută a rolului său, dar devine prea cerebrală în partea vorbită: Anca Alecsandra își creionează personajul cu dezinvoltură și haz, dar tentația de a-și manifesta distanța față de acesta face ca jocul interpretei să distoneze cu cel al echipei. Este și cazul lui Mircea Crețu și, parțial, al lui Aurelian Napu, autor, altminteri, al unor momente de certă intensitate. Domnița Mărculescu și Maria Chira se mențin în limitele corectitudinii profesionale. Stelian Cremeniciuc are masivitatea necesară rolului, dar îi îngroașă prea mult liniile. Apreciabilă — mobilitatea Virginiei Rogin.

**Alice GEORGESCU**

TEATRUL „BULANDRA“

## LUNA DEZMOȘTENIȚILOR

de Eugene O'Neill

Data premierii : 19 ianuarie 1933.

Regia : SANDA MANU. Decorurile : OCTAVIAN DIBROV. Costumele : VIORICA PETROVICI. Traducerea : ANETA DOBRE.

Distribuția : MARIANA MIHUȚ (Josie Hogan) ; VALENTIN URITESCU (Phil Hogan) ; CLAUDIU BLEONȚ (Mike Hogan) ; VICTOR REBENGIUC, ION COCIERU (James Tyrone jr.) ; BOGDAN GHEORGHIU (T. Stedman Harder).



Mariana Mihuț, alături de Victor Rebengiu...

Cu o viață scurtă în această stagiune, din pricini trecătoare și omenești, *Luna dezmoșteniților*, ultima piesă a lui O'Neill, frumoasă prin simplitatea și autenticitatea simțămintelor, a avut parte, pe scena Teatrului „Bulandra“, de o transcriere scenică clară o montare ne-sofisticată, nealambicată, într-o abordare deliberat tradițională — în sensul indiferenței față de limbajul structuralist și de simbolistica semnelor teatrale —, preocupată însă de adevărul emoțiilor și al sentimentelor. Regizoarea Sanda Manu a văzut în piesă în primul rind „niște oameni care iubesc, care se jertfesc, care... au descoperit frumusețea și puterea jertfei și a dragostei, și mai au totodată capacitatea să trăiască și să acționeze în poetic, în stare poetică...“ Ca atare, ea ne propune o reprezentare limpede, netă, cu un vag aer *retro*, o gravură în linii subțiri și desen ferm, trimițându-ne către o epocă ce ne pare departe, deși acțiunea se petrece în deceniul trei al secolului nostru. Decorul (Octavian Dibrov) fixează cu discreție ambianța frustă, sărăcia dezolantă a fermierilor scăpătați, dar trufași, ce disprețuiesc conveniențele și normele puritane; în atmosfera „irlandeză“ plutește mireasma iubitilor feciorelnice și pătimașe, se simt aburii alcoolurilor tari,

...și de Valentin Uritescu



care începeau să valoriseze și criteriile de conduită. *Luna dezmoșteniților* își restringe, astfel, e drept, dimensiunile metafizice, contururile unor mistuitoare frământări existențiale se estompează, tragicismul neputinței de a comunica lasă loc unei tristeți melodramatice. Spectacolul ne face să credem că piesa e totuși *demodată*; dar poate că pretindeam prea mult acestei drame, care nu e, totuși, testamentul dramaturgului, ci doar o elegie pentru aspirațiile către puritate și ordine morală ale unor spirite neîmpăcate cu destinul lor? Atracția și farmecul montării rezidă, firește, în jocul actorilor. Din tripleta interpreților (Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc și Valentin Uritescu) se detașează cel din urmă, prin compoziția sa substanțială, bogată, în rolul lui Phil Hogan. Uritescu e cuceritor prin farmecul vicleniei sale disimulate de multiple măști, e meschin, prozaic și rău și totodată fantast, generos, atotînțelegător și sublim în devotament. Victor Rebengiuc îl joacă fără efort pe James Tyrone, aducând în scenă distincția mototolită, blazarea, dezabuzarea fină, ironia moale ale unui personaj care, e limpede, străbate „lungul drum al zilei către noapte”... Mariana Mihuț are un farmec nespus, e deșteaptă, lucidă, înfierbîntată de pasiune, chircită de spaimă, se dă „mare și tare”, deși, de fapt, e mică și neajutorată; poate nu e chiar Josie Hogan, așa cum a văzut-o O'Neill, amazoana-fecioară cu atitudini de tîrfă și suflul de copil, dar e o făptură ciudată, magnetică, solară, tînjind după înțelegere și compasiune, într-o lume urită și egoistă.

Dacă montarea se va roda (pentru aceasta ar trebui să fie reluată), dacă acești trei mari actori vor adînci relația scenică în care sînt implicați — la premieră, doar schițată —, *Luna dezmoșteniților* are toate șansele să devină un spectacol în stare să familiarizeze noi generații de spectatori cu dramaturgia acestei voci, oarecum uitate, din teatrul secolului 20.

Mira IOSIF

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TÎRGU MUREȘ  
— SECȚIA MAGHIARA

## OAMENI ȘI ȘOARECI de John Steinbeck

Data premierii : 6 mai 1983.

Regia : KINCSES ELEMÉR. Decorele și costumele : KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția : GYÖRFFY ANDRÁS (Lennie); BOÉR FERENC (George); GYARMATI ISTVÁN (Candy); NAGY JÓZSEF (Crooks); TÖRÖK ANDRÁS (Slim); HUNYADI LÁSZLÓ (Curley); KILYÉN ILKA (Soția lui Curley); TATAI SÁNDOR (Carlson); FALUVÉGI LAJOS (Fermierul); TÓTH JÓZSEF (White).

Renunțînd la idealul plămîuirilor excepționale proprii romantismului, naturalismul investighează cîmpul experienței, căutînd însă aci tot excepția; ca și romanticul, dar cu metodă științifică, scriitorul aparținînd acestui curent este un îndrăgostit al iregularului și al anomaliei. Metoda lui este observația, dar concepția lui secretă este revelarea individualului ca putere în sine. Logic vorbind, naturalistul inferează din cîmpul regularității și al normelor excepționalul, iregularul, diformul, nu pentru a infirma neapărat regula și norma, ci pentru a lărgi accepția asupra lor, și inculcă, astfel, omului un vag sentiment de auto-depășire. Observația riguroasă și aparent lipsită de putere de generalizare, oprirea

**telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“**

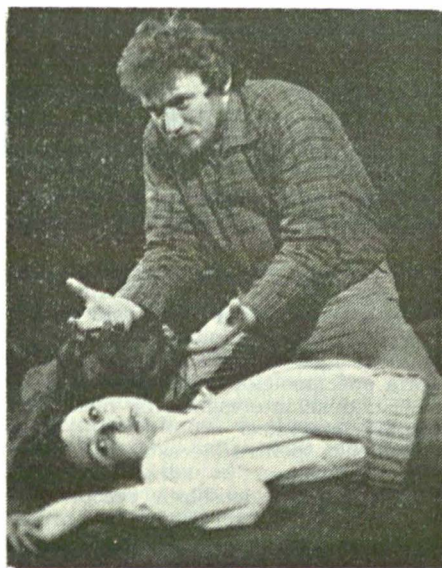
Teatrul de Stat din Oradea, unul dintre puținele teatre care, prin secretara literară Elisabeta Pop, ne informează cu promptitudine despre fiecare premieră, a prezentat, în ultima lună a stagiunii '82-'83, două premiere : *Îndrăgostiții* de la nouă seara de Adrian Dohotaru (regia :

Zoe Anghel — Stanca ; scenografia : Maria Hațeganu) și *Un week-end de adio* de Marc-Gilbert Sauvageon (regia : Szombati Gille Ottó ; scenografia : Alexandru Fazekas). Ambele spectacole aparțin repertoriului secției române. O remarcă în legătură cu modalitatea de informare :

fiecare știre este însoțită de caietul-program și de fotografii din spectacol. Mulțumim, Elisabeta Pop !  
● Noi prezențe regizorale românești peste hotare : Alexandru Tocilescu montează la Budapesta Titanic-Vals de Tudor Mușatescu, iar Dinu Cernescu semnează regia spectacolu-

obstinată pe caz conduc totuși la o deschidere către un plan transcendent, e drept neconturat, dar neliniștitor. Naturalistul vizează misterul fără să-l dozească și fără să-l afirme. Dar tocmai prin alegerea abnormului, naturalistul lasă un gol metafizic ce trebuie umplut cu semnificație. Rațiunea artei lui oprite în concretețe este nu să-l umple, dar nu-maidecît să-l arate, ca un semn de întrebare pentru spirit.

Lennie, personajul lui John Steinbeck, este un astfel de caz anormal, care, prin golul pe care îl lasă, impune spiritului un sens de inducție către o posibilă depășire a normei morale, așadar către un alt imperativ etic. Lennie nu poate fi condamnat, așa cum nu poate fi condamnat moral nici un fenomen natural; ba chiar, prin cunoașterea și asumarea empatică a ființei sale moral-psihologice, Lennie este un personaj ce ne neliniștește. Absolvim monstruosul, cînd exprimă puritatea? Iată o întrebare căreia nu e ușor să-i formulăm răspunsul. Lennie e un copil înzestrat cu o putere fizică peste normal. Așadar, el o ucide pe soția lui Curley fără să vrea, așa cum ucide, mîngîindu-le, păsările. Ucidă mîngîind, ucide pentru că dragostei lui pentru om i se opune fatidic monstruoșitatea lui fizică. Nu, omul nu are nevoie de mîngîierea care ucide, de iubirea care ucide, dar nu e mai puțin adevărat că și intenționalul (aici în sensul său bun) cade sub zodia moralei. Lennie, suflătește, este al lumii noastre, în toată puritatea ei morală; fizicește, însă, aparține alteia, terifiante. Monstruoșitatea sa este a unei ființe de graniță; a acelor ființe mitologice pe care oamenii le-au ucis dînd faptelor un sens, nu numai pentru că aceasta le-a făcut trebuință. Hăituirea lui Lennie este ceremonia distrugerii suprafirescului. Omul, în rău și în bine, are nevoie de norma sa. Spiritul și fizicul ieșite din comun el le acceptă, dar în mod ideal, nu întrupate. Omul nu acceptă ceea ce-l depășește, și are dreptate; ne dăm seama însă, din moartea lui Lennie, cît de limitată este dreptatea omenească.



Kilyén Ilka și Györfy András

Aceste idei, spectacolul de la Tirgu Mureș mi le-a sugerat, dar nu mi le-a confirmat. Naturalistă a fost scenografia: o fermă și o curte cu căpițe de paie, un cer sumbru prevestitor de furtună, sub care se întîmplă două omucideri, în dublu sens determinate, predestinate așadar, întîii prin natura monstruoasă a eroului, apoi printr-o etică monstruoasă, ce nu-și asumă pînă la capăt principiile. Totul este bine, foarte bine, scenografic, regizoral, actoricește, dar un gînd de depășire a dramei, de ridicare la simbol, rămîne de dorit. E drept, acesta este greu, poate chiar imposibil de decelat în planul concretului (e vorba de concepție!), dar poate fi insinuat. Gîndul omului depășit de omenescul din el! Și totuși, au interpretat cu forță, cu adîncă înțelegere a caracterelor, Györfy András (Lennie) și Boér Ferenc(George).

Constantin RADU-MARIA

## telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

lui Hamlet de Shakespeare la Tel-Aviv. ● O secțiune teatrală substanțială am găsit în „România literară“ din 7 iulie 1983: remarcabilul eseu al lui Mihnea Gheorghiu Cealaltă față a lunii, despre Shakespeare și nu numai; o emoționantă relatare a colaborării cu Teatrul academic de artă din Moscova a regi-

zorului Alexa Visarion (A cincea traducere!); Valentin Silvestru semnează un articol de sinteză despre activitatea lui Liviu Ciulei, intitulat Personalitate și concepte, prilejuit de a șazecea aniversare a regizorului, actorului și scenografului român de reputație mondială. ● Ulti-

ma premieră a stagiunii la Teatrul „A. Davila“ din Pitești: Regele gol de Evgheni Șvarț, în regia lui Mihai Lungeanu și scenografia lui Alioșa Stancu. ● Tot la teatrul piteștean a luat ființă cenaclul de dramaturgie „A. Davila“, care va fi preocupat în exclusivitate de piese într-un act.

# PESCĂRUȘUL

de A. P. Cehov

*Pescărușul*, recenta premieră realizată de colectivul Teatrului Dramatic din Brașov sub conducerea regizorală a lui Eugen Mercus, face parte — trebuie să o spunem încă de la început — din categoria spectacolelor temeinice; nu doar bune, nu doar interesante, ci, mal mult decit atit, *temeinice*.

Pledează pentru această afirmație lectura întreprinsă în adîncime, cu finețe intelectuală și deosebită receptivitate la structurile psihice, decuparea precisă și ordonarea expresivă a ideilor, a semnificațiilor conținute în principalele direcții ale evoluției dramatice, dar și în detalii de atmosferă sau de atitudine. Destinele personajelor sînt descifrate cu forță de pătrundere, bogat nuațate, astfel încît se izbutește nu doar diferențierea a numeroase teme de observație psihologică, dar și stabilirea unor pertinente disocieri în creionarea fiecăreia dintre aceste teme: spectacolul nu ne vorbește, astfel, despre eșec, despre ratare, ci despre un eșec al lui Treplev, un altul al lui Sorin sau al Mașei: găunoșenia, treptata chircire su-

Data premierei : 19 mai 1983.

Regia : EUGEN MERCUS. Decorurile : DOINA ANTEMIR. Costumele : TATIANA MANOLESCU ULEU.

Traducerea : MONI GHELERTER, MARA NICOLAU, RADU TECULESCU.

Distribuția : VIRGINIA ITTA MARCU (Arkadina); IOAN GEORGESCU (Treplev); VICTOR IONESCU (Sorin); VICTORIA COCIAȘ ȘERBAN (Nina Zarecinaia); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Șamraev); GETA GRAPĂ (Polina Andreevna); PAULA IONESCU (Mașa); ION JUGUREANU (Trigorin); DAN SÂNDULESCU (Dorn); NICOLAE MANOLACHE (Medvedenko); SAVU RAHOVEANU (Iakov); MIHAI VASILE (Un argat); LULI CRĂCIUN (O bucătăreasă).

fletească nu-i apropie pe Arkadina, Trigorin sau Dorn, pentru că îmbracă la fiecare alte dimensiuni, au altă geneză și altă evoluție; sînt multe, foarte multe chipuri ale plictiselii, neurasteniei care roade sufletele ia la fiecare altă înfățișare, are alte adîncimi, ca și sentimentul de singurătate, de existență inutilă ș.a.m.d.

Apelul la umor — „cutezanță” pe care nu și-o permit chiar toți regizorii *comediilor* cehoviene — e constant, făcînd parte dintre mijloacele de expresie definitorii pentru spectacol. Se remarcă și aici aceeași atență, inteligentă cîntărire a intensităților și nuanțelor, aceeași armonioasă diversificare a tonurilor, permanenta grijă pentru sublinierea unei semnificații, a unei intenții.

Șlefuite cu minuție, precis individualizate, personajele reușesc însă a crea o lume unitară, cu raporturi clare și inevitabile determinări reciproce. O pregnanță deosebită dobîndește, în interpretarea lui Ioan Georgescu, Treplev, devenit în spectacol, am putea spune, unghiul de referință din care este privită, judecată întreaga evoluție dramatică. Personajul său este ochiul matur ce pătrunde — nepuțincios, dar lucid — întreaga înlăntuire de spaime, nădejdi, tristeți și entuziasme, așezate, toate, sub semnul deșertăciunii. O cale ce se îndepărtează de aceea tradițională a ales și Victoria Cociaș Șerban în conturarea Ninei Zarecinaia. Actrița își așază eroina, încă de la primele replici, sub pecetea destinului ce-o așteaptă, astfel încît Nina nu mai apare ca un pescăruș fragil, imaculat, căruia i se răsucesce neașteptat linia zborului; adevă-



Virginia Itta Marcu  
și Ion Jugureanu

ratul ei drum e cel pe care-l află — prin durere, prin sacrificiu —, abia *după* ce a purtat o clipă aripile de pescăruș. Un portret scenic conturat cu fină inteligență realizează Virginia Itta Marcu. Arkadina este un resfirșit amestec de joc și trăire, de trăire care imită jocul și de joc pe care-l crede ea însăși trăire, balans permanent, stăpinit de actriță cu virtuozitate. De aceeași analiză judicioasă, de aceeași figurare expresivă beneficiază și Trigorin, în interpretarea lui Ion Jugureanu; de reproșat actorului doar o ușoară rigiditate, umbra de monotonie ce se ivește în anumite momente. Sensibil, autentic, chipul pe care Paula Ionescu îl dă Mașei: o mențiune deosebită se cuvine scenei de beție, în care nici un gest nu e excesiv, nici o intonație, stridentă. O prezență bine individualizată, deși schițată cu meritorie discreție, se datorează lui Dan Săndulescu. Semnificative, de asemenea, evoluțiile lui Victor Ionescu și Ștefan Alexandrescu. Plasat în dalele lui, dar puțin prea pitoresc, personajul Getei Grapă. Într-un rol de mai mică întindere, Nicolae Manolache schițează un portret de caldă expresivitate.

Bine armonizate între ele, reflectind și împlinind plastic ideile spectacolului, sint decorurile semnate de Doina Antemir și costumele Tatianej Manolescu Uleu.

**Cristina DUMITRESCU**

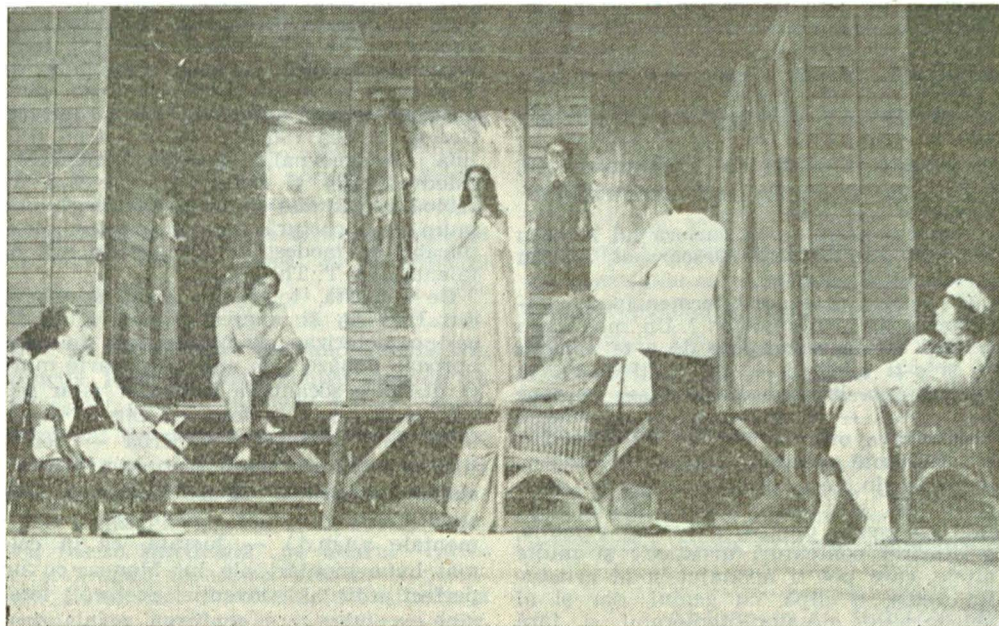
**TEATRUL DE STAT  
DIN REȘIȚA**

# PESCĂRUȘUL

de **A. P. Cehov**

Crize s-ar spune, Manea a fost, este și va rămâne un „caz” în regia românească de teatru, greu de definit (sau măcar de analizat) și încă și mai greu de imitat, în esențele sale atât de singulare, dar și atât de contradictorii. Încă de la primele montări — *Rosmersholm* de Ibsen, *Anotimpuri* de Wesker, *Britannicus* de Racine (spicuiesc la întâmplare) — Aureliu Manea a avut parte atât de detractori înverșunați, cât și de admiratori fanatici (de semnalat că aceleași persoane nu se aflau întotdeauna de aceeași parte a baricadei; subsemnatul, de pildă, am ieșit fascinat de la *Rosmersholm*, pentru ca apoi *Anotimpurile* să mă lase aproape indiferent). În orice caz, aproape niciodată spectacolele acestui foarte original și (incontestabil) foarte talentat regizor nu s-au consumat în anonimat, nu au fost mediocre și cenușii, întotdeauna au incitat spiritele, le-au îndemnat la controverse creatoare, au captivat — dacă se poate admite așa ceva, dar, vorbind despre Manea, trebuie admis — și prin ne-

**Scena spectacolului experimental din montarea reșițeană a „Pescărușului”**



**Data premierii : 28 aprilie 1983.**  
**Regia : AURELIU MANEA.** Scenografia : T. Th. CIUPE. Traducerea : MONI GHELERTER, MARA NICOLAU, R. TECULESCU.

**Distribuția : COCA MIHALACHE** (Arkadina) ; **GEORGE CUSTURĂ** (Treplev) ; **GEORGE URLICĂ** (Sorin) ; **GABRIELA CUC** (Nina Zarecinaia) ; **GRIGORE ALEXANDRESCU** (Șamraev) ; **TANȚA LACHE** (Polina Andreevna) ; **TANȚA TARAULEA** (Mașa) ; **CRISTIAN DRĂGULĂNESCU** (Trigorin) ; **GHEORGHE VILCEANU** (Dorn) ; **GEORGE DRĂGULESCU** (Medvedenko) ; **CĂTALIN RAILEANU** (Iakov).

împlinirile lor. Un spectacol semnat „Manea” a fost, oricând, măcar o garanție a recurenței spiritului febril, iscoditor, împotriva șabloanelor de gândire și de expresie, pe de o parte ; pe de alta, o neconținută afirmare a autenticității profunde a demersului teatral produs de o „echipă” (care, mai întotdeauna, a crezut orbește în directorul ei de scenă), chiar și atunci când acest demers se isprăvea într-un impas.

Nu trebuie să fii profet pentru a intui, într-un astfel de demaraj, premisele unui proces formațional cu mult mai complicat ; pentru a discerne, în nuanțarea lui ulterioară aproape imperceptibilă, un drum dialectic, în care — inevitabil — urmează să intervină și momentul „negării negației”. Cu tot respectul pentru adorația pe care i-o dedică și astăzi nebănuit de numeroșii săi „fani”, trebuie să spun că era de prevăzut că „nonconformistul” Manea, „iconoclastul” Manea, „surprinzătorul” Manea va ajunge — și el (să ne mai amintim de Grotowski ? sau de alții alții ?) — la momentul său de „clasicism”. Sau de „cumințenie”, în raport cu intoleranța avangardei dintotdeauna.

Acest moment — în cariera lui Aureliu Manea — se numește *Pescărușul*, montat la teatrul din Reșița.

Ce înțeleg prin acest termen (poate impropriu) de „cumințenie” ? Un mod calm și fără idei preconcepute de a te apropia — și a-ți apropia — universul operei în discuție ; o liniște suverană — aproape indiferență — în legătură cu așa-numita problemă a originalității de interpretare ; o voluptate secretă (poate și inconștientă) în a bătători cărările deschise de alții ; un interes nedisimulat față de esența umană, universal valabilă, a oricărei contexturi artistice ; și multe altele, care pot fi apanajul și al artistului vecin, o clipă, cu geniul, dar și al veleitarului, glosator deplorabil și fără

șansă la porțile inefabilului. Evident, Manea nu va putea face nicicând parte din această a doua categorie.

*Pescărușul* său reșitean nu se suprapune, desigur — nici nu era cazul ! —, *Pescărușului* pe care îl proiectăm în noi, de fiecare dată altfel, toți cei împătimiți de Cehov. Dar este unul dintre *Pescărușii* cei mai posibili, din câți pot fi imaginați. Descifrat (și redat) cu claritate, fără speculații inutile sau forțate. Un *Pescăruș* nepărtinitor, ușor melodramatic, care vorbește despre decalajul dintre condiția curentă a artistului și aspirațiile sale, despre valoarea incertă a sacrificiului, despre căderea din zbor (adică — ar spune un diletant în Cehov — despre „starea de pescăruș”). Vorbește simplu și — mai tot timpul — convingător.

Fisurile spectacolului se arată în domeniul interpretărilor ; căci unele dintre ele — deși urmează, vizibil, linia schiței arhitecturale trasate de Manea — nu reușesc să aibă nici siguranța, nici finețea presupuse de împlinirea proiectului. George Custură (Treplev) și Gabriela Cuc (Nina Zarecinaia) intră cu ușurință — chiar dacă, uneori, cu o ușurință cam prozaică — în galeria personajelor propuse de regizor, în cadrul acestei lecturi sentimental-critice a textului. Tanța Taraulea (Mașa) — cu un dramatism cumpanit între revoltă și înfringere — este o apariție neașteptată (pentru mine, cel puțin, lacunar informat despre personalitatea actriței). Coca Mihalache (Arkadina) este adesea pitorească și mai rar reflexiv — doar întimplător pămîntean — al „stelei”, al „divei”. În Trigorin, în locul lui Cristian Drăgulănescu, eu, unul, l-aș fi preferat pe Grigore Alexandrescu (aici, un destul de anodin Șamraev) ; un anume soi de infantilism tardiv din jocul primului anulează, în mare parte, aura de mister pe care ar fi trebuit, cred, să o păstreze această „personalitate în derivă”. George Urlică (Sorin), Tanța Lache (Polina Andreevna), George Drăgulescu (Medvedenko) și ceilalți completează un tablou reușit mai mult în contururi, mai puțin în structură. Tabloul colorat inexplicabil de modest de scenografia atât de talentatului T. Th. Ciupe.

Ce subzistă, totuși, în acest spectacol, din frenezia și expresionismul imagistic ce-l caracterizau pe Manea, cel de-acum aproape douăzeci de ani ? Nu foarte mult. O utilizare șocantă a luminilor (s-ar putea vorbi, aici, și despre arbitrar) și, în orice caz, o imagine superbă — cea a jilțului cu premeditare răsturnat în final, simbol totalizator al pulverizării unei stabilități (materiale, ideologice, sentimentale ș.a.m.d.) — lucrată, ca în cele mai bune montări ale lui Manea, cu un perfect simț al convenției scenice ; imagine-excepție, care confirmă regula dru-

mului spre clasicism al acestui neostenit tulburător de reguli.

Pe care dintre cei doi Manea, cel de atunci sau cel de acum, îl prefer? Îi prețuiesc pe amândoi.

Dinu KIVU

## TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA

# JOHN GABRIEL BORKMAN

de H. Ibsen

Data premierei : 12 iunie 1983.  
Regia : MIHAI RAICU. Scenografia : TRAIAN ZAMFIRESCU.  
Distribuția : PETER SCHUCH (John Gabriel Borkman) ; IDA JARCSEK-GAZA (Grunhild) ; BRUNO FOCHT (Erhard) ; ILDIKO JARCSEK-ZAMFIRESCU (Ella Rentheim) ; HEIDEMARIE BOTRADI (Fanny Wilton) ; JOSEF JOCHUM (Wilhelm Foldal) ; INGE ERHARDT (Frida) ; WANADIS FACKELMANN (Fata în casă).

Jucată pentru prima oară în limba germană la noi în țară, *John Gabriel Borkman* este (după *Peer Gynt* și *Strigoii*) a treia piesă ibseniană prezentată publicului (în timp) de Teatrul German de Stat din Timișoara. Text de maturitate al dramaturgului norvegian, drama reiterează motive, concentrează interogații a căror substanță a fertilizat întreaga sa operă. Desigur, ceea ce interesează astăzi nu e de căutat în povestea (scenică) propriu-zisă, saturată de retrospecție : un fost director de bancă, demis din funcție, judecat, închis pentru vina de a-i fi înșelat pe contribuabili, trăiește izolat, dezavuat de propria-i familie ; Borkman, așteptând o reabilitare socială, regăsește, pentru scurtă vreme, o necesară înțelegere tocmai la femeia care, iubită cândva, fusese sacrificată „pe altarul” carierei... Tragica încheiere, precum și plecarea fiului din atmosfera înăbușitoare a casei sînt previzibile. Caractere dure,

imuabile, structuri contradictorii, protagoniștii dramei se confruntă cu agresivitate, încercînd să impună un adevăr particular, marcați de obsesia unei misiuni. Fiecare dintre componenții clanului Borkman își arogă dreptul de a ști care sînt interesele familiei, de a o reprezenta în fața lumii, de a-i hotărî destinul. În centrul demersului dramaturgic se situează ideea responsabilității morale a individului și, în consecință, întîlnirea piesei lui Henrik Ibsen cu actualitatea se produce pe terenul unei atare problematizări, al deschiderilor către o mai nuanțată înțelegere a raporturilor dintre individ și societate. Piesă a disputelor familiale și între generații, *John Gabriel Borkman* a prilejuit, la Teatrul German de Stat din Timișoara, un spectacol meritoriu. Regia lui Mihai Raicu urmărește atent tensiunile conflictuale, dar, din păcate, nu reușește să învingă una dintre dificultățile provenite din scriitură, astfel încît reprezentarea este statică, axată pe o discursivitate ce introduce în scenă o oarecare monotonie. Partea a doua a spectacolului, mai ritmată, beneficiază și de contribuția expresivă a scenografiei : în spațiul configurat de falduri albe, finalul, cu valențe simbolice, sugerează posibilitatea recuperării eroului. Borkman dispăre, conștient de greșeala comisă — trădarea mării iubiri, pentru postul de director : iată adevărata dramă. În genere bine conturate, interiorizate, personajele apar viabile. Ida Iarcsek-Gaza și Ildiko Iarcsek-Zamfirescu reușesc să detalieze motivele esențiale ale incompatibilității dintre două surori diferit implicate în destinul lui Borkman, dar în egală măsură dispuse să supravegheze urmările nefericitei întîmplări ce a atins familia. Peter Schuch compune un personaj complex, angoasat, obsedat de dezonoarea suferită, interpretul dovedindu-se capabil să susțină convingător punctul de vedere regizoral asupra rolului. Ceilalți actori evoluează mai puțin concentrat, cu sincopă, „căderi de stare”, exagerate accente comice sau excesivă rigiditate.

Dincolo însă de rezervele ce pot fi formulate, apreciem faptul că, prin însuși efortul cerut de o montare ibseniană, colectivul și-a impus exigențe stimulatoare.

Antoaneta C. IORDACHE

# ANNA CHRISTIE

de Eugene O'Neill

Data premierei : 20 ianuarie 1983.  
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia : VICTOR CREȚULESCU.  
Traducerea : ELENA GALAC-  
TION.

Distribuția : ALEXANDRU NĂS-  
TASE (Johnny) ; ȘERBAN BOG-  
DAN, DIMITRIE BITANG (Larry) ;  
RADU JIPA (Chris) ; STELA PO-  
PESCU-TEMLIE, MARGA GEOR-  
GESCU (Marthy) ; LILIANA LUPAN  
(Anna) ; DAN ANDREI BUBULICI  
(Mat Burke) ; SORIN MUJA (John-  
son).

Această premieră a stagiunii teatrului din Galați echilibrează oarecum afișul repertorial (dominat de comedie) și exprimă interesul publicului pentru puternica dramaturgie o'neilliană, prezentă, dealtfel, pe mai multe scene ale țării.

Piesă de tinerețe, *Anna Christie* este o poveste curată de dragoste între doi „naufragiați” : naufragiului la propriu al lui Mat Burke i se opune și i se racordează naufragiul existențial al Annei.

Deși desenul dramatic pare destul de naiv, atmosfera e veridică, datorită tonalității dure, tensiunii tinzând către paroxism. Sarcasmul lasă loc, spre final, unei limpezi bucurii în fața misterului dragostei — unul dintre rarele momente o'neilliene de împăcare și încredere în viață.

Dar *Anna Christie* mai este și povestea de dragoste, cu mirosuri tari, de port, dintre mare și oamenii ei — temă tradițională a literaturii americane, de la Melville la Hemingway, care își află aici o întrupare învăluită în mister, sacrificiu și blestem. Noblețea omului capabil să-și înfrunte destinul, pentru a-și recăpăta integritatea morală, este mesajul care face ca piesa să reziste timpului.

În regia lui Mircea Cornișteanu, spectacolul este simplu, de un realism expresiv, fără intenții „novatoare”, gândit pentru a plăcea publicului. Regizorul a operat în text cu măsură și știință a dozării, dar nu a reușit întotdeauna desprăfuirea



Dan Andrei Bubulici, Radu Jipa și  
Liliana Lupan

scenică a unor pasaje ; patetismul are, aici, un involuntar efect parodic. Fără înfiorările sau pustiitoare răbufniri de pasionalitate, personajele pierd din complexitate, capătă o rezonanță moralizatoare. Poezia mesajului o'neillian, cu trista ei frumusețe, este estompată de dinamica acțiunii dramatice. Spectacolul e ritmat cu nerv, pigmentat cu efecte sigure, tensionat cu cert meșteșug și dinamizat printr-o mișcare scenică abil dirijată, dar uneori excesivă.

Scenografiei (Victor Crețulescu), cadru de joc funcțional, propice desfășurării dramei, îi lipsește deschiderea spre simbol. Totul se află la îndemână, de la micile obiecte de recuzită la anosta punteșosea ce leagă corabia de mal, legătură fragilă dintre două lumi, dar marea, personaj principal, nu-și face simțită prezența, iar șlepul și-a pierdut din mister. Coloana sonoră (Mircea Cornișteanu) a încercat oarecum să suplinească vuietul valurilor, dar sugestia n-a fost subliniată printr-un ecleraș inspirat.

Remarcabilă în rolul principal, Liliana Lupan demonstrează resurse de vigoare și expresivitate, alternând amărăciunea femeii învinse cu lirismul virginal al îndră-

gostitei. Sensibilă și tenace, actrița reușește să străbată cu talent lungul drum al rolului și să-și înscrie în palmares o frumoasă izbândă. Convinge parțial Dan Andrei Bubulici (Mat Burke), în încercarea de a substitui forța fizică și morală a personajului printr-un joc „în forță”; dar tensiunea psihică, în scenele-cheie, se pierde în acțiuni fizice redundante. Actor cu ample disponibilități interioare, Radu Jipa este veridic în rolul lui Chris, alături de un obșnuit al circumștanțelor lui Johnny Preotul, cât și ca tată, deopotrivă vinovat și acuzator. În interpretarea Stelei Popescu-Temelie, Marthy, rol „mic”, are farmec și consistență. Prezențe utile sînt Alexandru Năstase (Johnny), Șerban Bogdan (Larry) și Sorin Muja (Johnson).

## Mădălina STĂNESCU

P.S. În programul de sală, numele autorului e ortografiat greșit, eroare ce surpinde din partea unui secretariat literar conștiincios, cum este cel gălățean.

### TEATRUL DE STAT DIN TURDA

# DOI PE CAL, UNUL PE MĂGAR

de Oldrich Danek

Data premierii: 26 martie 1983.  
Regia: IOAN PITARU. Scenografia: CLARA LABANCZ. Versiunea românească: DAN RAICU.

Distribuția: MIRCEA COSMA (Iepure); SIMON SALCĂ (Spinare); EMIL SCHMIDT (Sfîntul); VASILE IUȘAN (Judele Sindel); GABRIEL CHIREA (Bătrînul, zis Picior de ciule); VINTILĂ CRIȘAN (Crișmarul); MARIA JUNGHIETU (Perchta); PUȘA DARIE (Berzka); AURELIAN GEORGESCU (Matoha din Pram); SERGIU IVA (Chval din Drslav); ADRIANA GĂDĂLEAN (Beta).

Actor, regizor, director de teatru, regizor de film, scenarist și autor dramatic, Oldrich Danek a scris peste douăzeci

de piese și scenarii, care s-au bucurat de un remarcabil succes în Cehoslovacia. Teatrul de Stat din Turda a optat pentru cea intitulată *Doi pe cal, unul pe măgar*, o piesă-pamflet prin care sînt condamnate cruzimea, abuzul, forța brutală, și care a intrat, dealtfel, mai de mult în circuitul nostru repertorial.

Piesa este o comedie a paradoxurilor, situată într-un timp istoric îndepărtat. Judele este pârtaș la crime, îndureratul părinte căruia i-a fost răpîtă fiica se dovedește a fi căpetenia unei bande de tîlhari, fiica, la rîndul ei, nu este deloc o victimă, iubitul ei nu are scrupule, singurii oameni cinstiți fiind pînă la urmă cei trei mercenari plini de păcate, care se comportă ca niște adevărați cavaleri ai dreptății.

Dacă nu putem afirma că acest text este, în clipa de față, cel mai reprezentativ pentru dramaturgia cehoslovacă, sau chiar pentru opera autorului, vom recunoaște că piesa reprezintă un exercițiu deosebit de util pentru actorii teatrului din Turda, invitîndu-i la fantezie, la părăsirea unor drumuri bătute. Tînărul regizor Ioan Pitaru a gîndit în mod inteligent spectacolul, evitînd excesul de scene „tari” și construind o parafrază amuzantă pe tema dată. Din păcate, intențiile sale rămîn în stadiu de proiect, negăsind întotdeauna acoperirea artistică din partea actorilor.

Se remarcă, în primul rînd, grupul celor trei mercenari, în care Simon Salcă (Spinare) se impune prin ținuta scenică și prin autenticitate, Mircea Cosma (Iepure), prin desueta eleganță pe care o pretinde rolul, Emil Schmidt (Sfîntul), prin bonomie și hazul său firesc. Omenia, oroarea de cruzime și de violență răzbat din replicile și comportamentul scenic ale celor trei eroi. Mai puțin nuanțate, dar cu vizibile eforturi de a se integra unei idei unitare ni s-au părut interpretările lui Vasile Iușan (Judele Sindel), Maria Jungheetu (Perchta), Adriana Gădălean (Beta), Aurelian Georgescu (Matoha din Pram) și Sergiu Iva (Chval din Drslav). O prezență luminoasă, vîdînd reale posibilități actricești, dar și stingăcie, Pușa Dărie (Berzka).

Scenografia este semnată de Clara Labancz, căreia îi recunoaștem meritul de a fi organizat, cu o mare economie de mijloace, un spațiu scenic generos.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL „ION CREANGĂ“

## ȘI DACĂ SE ÎNVÎRTEȘTE ?

de Aleksandr Hmelik

Teatrul pentru copii și tineret „Ion Creangă“ își continuă — lent, deocamdată, dar cu perseverență — ieșirea din penumbră. După *Cădere liberă* și *Pinnocchio*, premiera despre care teatrul ar dori să se vorbească este aceea cu piesa *Și totuși se învîrtește ?* de Al. Hmelik.

Este evident că teatrul dorește să se vorbească despre el, tot așa cum e evident că tatonează, probează, propune și presupune mai multe soluții estetice pentru „dibuirea“ statutului său artistic; ceea ce este o problemă la fel de spinosă și delicată, ca și acelea ale adolescenței spectatorilor pe care și-i dorește în sală (adolescența este socotită, cu dragă inimă, o categorie socială cu dimensiuni, tendințe și concepții aleatorii, dar, din punct de vedere psihologic, pe membrii ei îi calificăm, malițios, fie drept *imaturi*, fie drept *prematuri*, ei



Data premierei : 14 aprilie 1983.

Regia : MATEI VARODI. Scenografia : ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Traducerea : MAGDALENA BOIANGIU.

Distribuția : NICOLAE SPUDER-CĂ (Feodorov); MARCELA ANDREI (Rodionova); ION GH. ARCUDEANU (Nenea Kolea); CONSTANTIN FUGAȘIN (Lopotuhin); MARIOARA STERIAN (Liuba); TUDOR HEICA (Pavlov); DUMITRU ANGHEL (Petrov); CRISTIAN IRIMIA (Poluectov); MARIAN LEPADATU (Safirov); CARMEN CROITORU, ELVIRA DOBRICA, IULIA ISBAȘOIU (Cele trei fete severe).

aflindu-se, de fapt, în anticamera maturității). Așadar, din ce să se constituie profilul unui teatru dedicat adolescenților ? Din ce fel de piese și spectacole să se compună repertoriul lui ? Ce trebuie cultivat și încurajat într-un adolescent : năzuința tulbură și neexprimabilă explicată de a trăi „altfel“ decât cei mari, decât părinții, sau, dimpotrivă, puseurile sale de viclenie și ipocrizie (uneori caraghios de vizibile) în a imita formele „instituționale“ de manifestare ale celor maturi ? Aceste întrebări — presupuse a sta, alături de altele, la baza tentativei de politică repertorială a Teatrului „Ion Creangă“ — se află formulate corect, dar numai atât, corect !, și în textul piesei sovietice în discuție.

Povestea începe năstir : un elev socotit bolnav de „vedetism“, și al cărui comportament provoacă în mod fatal, deși involuntar, cascade de rîs printre colegi, întîrzie la o teză de matematică ; justificarea întîrzierii este întîlnirea sa, în curtea blocului, cu o farfurie zburătoare ! Incredibilă întîmplare, asemănătoare cu cea mai sfruntată minciună, pe care o poate spune numai un elev atît de „certat cu disciplina“ încît sfidează școala, organizațiile de tineret, părinții, societatea etc., etc.

Dar, din „inventatul“ dialog dintre acest elev și pasagerii farfuriei zburătoare reiese că aceștia se îndreptau către o zonă a U.R.S.S. unde urma să aibă loc un cutremur de o anume intensitate, și într-o anume zi ! Prevestire care se

**Constantin Fugașin  
și Marian Lepădatu**

confirmă — ceea ce dădă face credibilă întâmplarea, deși zona respectivă era frecvent zgâlțâită de cutremure; de unde concluzia că băiatul e capabil să-și plăsmuiască minciunile cu o abilitate rar întâlnită! Minte el, sau nu minte? Citeva întâmplări stranie — soțul profesoarei de matematică, ziarist, „dispare” fără urmă de pe balconul apartamentului, după ce începuse o anchetă asupra O.Z.N., anumite ipoteze științifice care-l preocupă pe directorul școlii — par să-l discolpe; în schimb, atitudinea citorva colegi, a organizației de tineret, a unor vecini pare să-l incrimineze definitiv. Dar nu chestiunea existenței O.Z.N. e importantă, ci altceva: trebuie oare un adolescent să cedeze presiunilor instituționalizate ale colectivității, dacă el crede într-o idee neacceptată de „ceilalți”? O altă problemă, „derivată”, ar fi: e bine să cultivăm în adolescenți tendința de a imita instituționalizarea opiniilor, așa cum fac maturii? Piesa se termină în nota aceluiași „sufletism” slav, și care lasă nesoluționată problema raportului dintre individ, ca expresie a libertății, și colectivitate, ca fundamentală condiție a acestei libertăți.

Spectacolul a descifrat parțial și incomplet fondul acestuia: direcția în care se putea manifesta critica era aceea a ridiculizării „mimetismului” practicat de adolescenți. Spectacolul începe în acest sens, dar trece aproape brutal la un soi de „psihologism” — porțiță ușor de întredeschis, prin care se strecoară interpretii cărora le plac „cîrligele” la public. Faptul a dus la o mediocrizare a spectacolului, la transformarea patosului adolescentin în prilej de comicării ieftine și a caraghiosității imităților practicate de „elevii disciplinați” — în gravitate fără fond.

Cotitura de concepție regizorală pare a ține însă de frământările și căutările colectivului, care încă mai oscilează între rutină și dorința de a depăși impasul oricărui teatru ce dorește să se dedice atragerii și educării adolescenților, fără a vexe ori a schilodi adolescența.

Ce se poate spune, în acest caz, despre actori? S-ar părea că toți interpretii din distribuție doresc să participe la acele modificări dinlăuntrul mentalităților și a instrumentelor lor de expresie. Ar fi și nedrept și prematur să facem acum, în perioada de tranziție spre un alt statut estetic, spre o altă etapă artistică a teatrului, diferențieri de valoare interpretativă ori remarci asupra jocului unuia sau altuia dintre actori: *nedrept*, pentru că „factura” din concepția regizorală a obligat actorii să recurgă la soluții interpretative facile; *prematur* — pentru că o atare modificare de esență în concepția teatrului despre rolul său socio-cultural va produce, probabil cu mari eforturi de

voință, ștergerea diferențelor existente între cele două „școli” interpretative, mult prea evidente, acum, în jocul actorilor.

Așadar, merită să urmărim evoluția acestui colectiv pe toate coordonatele pe care și le-a propus sau pe care ne îngăduie să le presupunem.

Paul Cornel CHITIC

## TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

# JUCĂRIA DE VORBE

după Tudor Arghezi

Data premierei : 3 februarie 1983.  
Regia : ALEXANDRU DABIJA.  
Scenografia : LAURENȚIU DUMITRAȘC.  
Distribuția : GHEORGHE DĂNILĂ (Tătuțu); ANA CIONTEA, CONSTANTIN GHENESCU (Copiii).

Plasat — după cum sugerează excelentul program de sală — sub un frontispiciu incitant (ultimele două versuri din „Scrubia sărată” de Charles Cros: „Ca să se supere oamenii — gravi, gravi, gravi / Și să se bucure copiii — mici, mici, mici”), spectacolul lui Alexandru Dabija după „Cartea cu jucării” argheziană se adresează, de fapt, deopotrivă adulților și copiilor, ca, dealtfel, și opera de la care pornește. „Cartea cu jucării” evocă universul infantil, cu bucuriile și temerile sale, cu miracolele sale cotidiene, cu marea sa candoare și micile sale cruzimi, imbinând în permanență notarea, de o tulburătoare prospețime, a impresiilor și reacțiilor celor mici, cu comentariul lucid al adultului, scriitorul, care, cînd înduioșat, cînd ironic-amuzat, își observă copiii vorbind, jucîndu-se, luînd, încet-încet, contact cu lumea. Montarea nu propune o dramatizare propriu-zisă a acestor exemplare pagini dedicate „primilor pași”, ci, mai degrabă, structurarea pe un fir narativ coerent a fragmentelor alese, unele — veritabile scenele autonome. Autorul adaptării pentru scenă (probabil, regizorul însuși — nu există nicaieri vreo precizare



**Ana Clontea,  
Constantin Ghenescu  
și Gheorghe Dănilă  
— o totală descătușare  
a aptitudinilor de joc**

în acest sens) le-a ordonat conform etapelor pe care le parcurge, psihic, copilul în descoperirea și înțelegerea realității din jur: de la interesul pentru propria persoană (povestirea „Cum a făcut-o mama pe Mițu” — adevărat poem în proză, puțin rivaliza, ca frumusețe a metaforei, cu multe dintre operele lirice argheziene) și pînă la tentativa de pătrundere frauduloasă în misteriosul teritoriu accesibil doar oamenilor mari („Cheile”), tentativă purtînd în sine și pedeapsa — preluarea responsabilităților celor „în toată firea”.

Alexandru Dabija are două merite esențiale: acela de a fi făcut perfect sensibilă, în termeni scenici, întreaga încărcătură cognitivă și emoțională, deosebit de complexă, a originalului și acela de a-i fi condus pe cei trei interpreți spre o totală descătușare a aptitudinilor de joc, în cea mai bună tradiție a teatrului din Piatra Neamț. Este vorba, în primul caz, de sesizarea și punerea în valoare a unora dintre cele mai subtile nuanțe ale psihologiei infantile și ale relațiilor copil-adult, nuanțe care scapă, în general (sau sînt trecute sub tăcere în numele unui idilism rău înțeles), exaltărilor-stas rezervate „vîrstei fericite”: reclamarea exclusivistă a afecțiunii părinților, mergînd pînă la agresivitate deschisă față de „concurenți”, abilitatea, nu lipsită de cruzime, cu care sînt speculate slăbiciunile „adversarului” matur, fragilitatea psihică în fața legilor ce orînduiesc, impuse de cei mari, viața etc. În fine, în dirijarea echipei, regizorul vădește o aprofundată cunoaștere a calităților și posibilităților fiecărui component, aceștia oferind, împreună și în parte, un impresionant recital actoricesc. Gheorghe Dănilă este Tatăl; un tată de o răbdare fără margini și de o inflexibilitate pe măsură, însoțindu-și

ordaslele neastîmpărate pe drumul cunoașterii cu duioșia celui care nu uită că a fost copil și știe încă să se joace, dar și cu severitatea celui ce-și amintește mereu că viața nu-i un joc și că trebuie, odată și odată, să fie luată „în serios”; ambele atitudini sînt marcate cu precizie, trecerile între ele nu sînt abrupte, to-nul e tot timpul just. Rolul Băiatului este realizat — impecabil — de Constantin Ghenescu. Actorul a intuit atît de exact esența personajului și s-a pătruns de ea atît de deplin, încît compoziția nu numai că nu deranjează nici o clipă, dar aș spune că aproape nu mai e vizibilă; el devine efectiv un băiețuș neîndemînat și cam aiurit, naiv și generos, puțin terorizat și complet fascinat de sora lui mai mare. În interpretarea Anei Clontea, Mițu capătă aura personajelor de neuitat. Rînd pe rînd, și cu egal farmec, copil-prostuț și copil-precoces, gălăgioasă sau ascultînd cu ochi rotunjiți de uimire o poveste, răutăcioasă ori calină, această remarcabilă tinăra actriță se dăruiește total bucuriei jocului, trăindu-și rolul cu fiecare intonație a glasului, cu fiecare trăsătură a chipului.

Scenografia lui Laurențiu Dumitrașcu pare, la prima vedere, doar funcțională: cîteva obiecte de mobilier putînd servi, în cursul reprezentației, unor utilizări multiple. Deasupra scenei atîrnă însă mereu o pendulă, ale cărei ace încremenite amintesc de eterna reîntoarcere care e, de fapt, o imposibilă reîntoarcere...

Dincolo de ineditul pe care îl aduce în afișul repertorial al Teatrului Tineretului, și al stagionii, în general, spectacolul rămîne în memorie prin prospețimea pe care o degajă și prin rotunjimea sa stilistică.

**Alice GEORGESCU**

**TEATRUL  
„CONSTANTIN TĂNASE“**

## DOCTORE, SÎNT AL DUMNEAVOASTRĂ!

**de Aurel Storin  
după Leonid Zorin**

Cunoscută de pe scenele teatrelor dramatice, farsa lui Leonid Zorin *Un bărbat și mai multe femei* apare la Teatrul „Constantin Tănase“ nu numai cu alt titlu — *Doctore, sînt al dumneavoastră!* —, dar și în cu totul altă structură. Printr-o dublă translație, de gen și de loc, ea s-a transformat într-o comedie muzicală adaptată la realitățile românești. Dramaturgul Aurel Storin și compozitorul Vasile Vasilache jr. au păstrat din textul original intenția satirică: incriminarea birocrăției, în stare să ducă un biet om — căruia i se cere o adeverință stupidă — pînă în pragul nebuniei. Eroul se numește acum Diogene Popescu, eroinele (șapte, și nu opt, cite au fost inițial) se cheamă, de pildă, Madam Sofronie, sau Despina Zaharescu, iar localitățile unde se petrece acțiunea au căpătat și ele nume familiare, precum Stîna de Vale.

Peripețiile lui Diogene Popescu, dialogurile cu nevasta, cu personalul medical din clinicile de neurologie (prezentat caricatural), cu vedete aflate la odihnă, cu vecine și călătorești agresive, cu o rigidă și dogmatică directoare de instituție, au, în unele secvențe, și haz și tăi; satiric Alteori, însă, diluția comică pulverizează ideea; suita numerelor muzical-coregra-

fice nesemnificative prevalează, lungind inutil spectacolul.

Tînăra regizoare Sorina Mirea a făcut reale eforturi pentru a asambla elemente stilistice extrem de diverse. Sprijinindu-se pe scenografia sugestivă și funcțională, concepută în linii și culori moderne (Theodora Dinulescu), pe cîteva numere de coregrafie reușite (Cornel Patrichi), pe cîteva cuplete inspirate, regizorarea a obținut, în ansamblu, o reprezentație vioaie, ritmată, plină de bună-dispoziție, căreia îi lipsește, însă, caracterul unitar. Integrarea cupletelor și a numerelor de balet nu se înfăptuiește potrivit cerințelor ideii comice; ele sînt presărate în funcție de ritmul divertismentului, ceea ce face ca spectacolul să rămînă o reprezentație de estradă obișnuită, tradițională, și nicidecum să devină o montare cu tendința innoitoare, „în stare să diversifice paleta stilistică a teatrului“, cum se preconizase.

Meritul succesului de public revine, în mare măsură, celor doi actori, cărora regia le-a înlesnit obținerea unor performanțe profesionale de anvergură. Volubilă, cu farmec și inteligență scenică, Cristina Stamate folosește cu dezinvoltură și savoare comică o largă gamă interpretativă, creionînd șapte chipuri scenice extrem de diverse și de expresive. De remarcat virtuozitatea, măsura și discernămintul cu care actrița reușește să dezvăluie, dincolo de bizateria gesturilor și de excentricitatea perucilor și a costumelor, stările sufletești ale acestor personaje și sensul grav ce se desprinde din existențele lor frustrate. Cu făptura-i masivă, cu figura-i bonomă, cu hazul său natural și autentic, Alexandru Arșinel înfățișează un portret nuanțat — amestec de timiditate vulnerabilă și teribilism agresiv.

**Valeria DUCEA**

## telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Colegul nostru Paul Tutingiu este prezent în librării cu al zecelea volum al său, *Tărîmuri pentru Făt-Frumos, tipărit la Editura „Cartea Românească“*. Aceeași editură prezintă cititorilor, în seria „Teatru“, Cele trei Marii din Vale de

Mihail Davidoglu și cuprinzătorul volum *Jolly-Joker de Tudor Popescu*. ● *La cronică teatrală a spectacolului* Richard al III-lea de la Teatrul Mic, din revista „Luceafărul“ 18 iunie a.c., Tatiana Ielkel este rebotezată Tatiana Tekel. Bine că nu i-au zis „Teckel“!

Cine știe cine se mai supăra, în afară de binecunoscuta și îndrăgita actriță. ● Foarte multe teatre din țară au anunțat pentru luna iulie concursuri pentru angajarea unor actori tineri. S-or fi prezentat candidați? Pînă la toamnă, aflăm noi! ●

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

## NICĂ FĂRĂ FRICĂ

de Nina Cassian

Copilăria : iată un cuvânt care declanșează în oamenii maturi o sumedenie de imagini, de cele mai multe ori așezate otova în rastelul memoriei. Ceea ce le diferențiază este valoarea lor sentimentală, cognitivă sau reprezentativă, și doar rareori ordinea cronologică în care s-au întipărit. Amnezie sau intenționată ignorare, cert este că, oricum s-ar numi, acest fapt duce în mod fatal fie la subaprecierea copiilor (și a copilăriei), și deci la subevaluarea acestei vârste, fie la o sumedenie de pretenții obositoare, copilul fiind considerat drept om matur, pe ai cărui umeri poate fi așezat același număr de sarcini, dar de o greutate direct proporțională cu dimensiunea sa fizică. Efectul va fi extrem de neplăcut pentru cei maturi : copilul, fie se va revolta pretinzând să fie tratat ca un adult, fie se va maturiza precoce, în perimetrul sărac al unor foarte puține sensuri înțelese despre lume și viață.

Teatrul pentru copii este o activitate extrem de dificilă și riscată : ce sînt copiii ? În mod cert, ei nu sînt miniaturile celor mari ! După cum nu sînt nici o subspecie umană, deci un soi de hominizi care trebuie bruscați și dresați pentru a „ajunge“ ca noi, maturii ! Pentru a încerca să-i înțelegem — și nu trebuie niciodată să încetăm repetarea acestei tentative — „trebuie să ne situăm în mod deliberat — spune Gilbert Durand — în ceea ce vom denumi *traseul antropologic*, adică *schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsunile subiective și asimilatoarele și somațiile obiective emanînd din mediul cosmic și social*.”

Aceste elementare reflecții, ca și fuga la una dintre importanțele cărți ale secolului nostru („Structurile antropologice ale imaginarului” de G. Durand), mi-au fost provocate de spectacolul *Nică fără frică* — ce titlu scenic și jucăuș ! — montat, pe un text de Nina Cassian, la Teatrul „Țîndărică”. La acest spectacol am fost cu fiul meu, în vîrstă de șase ani : în pauză, poeta, prezentă la premieră, mai în glumă, mai în serios, dar cu

prietenie, mi-a spus : „ah, și doar am zis că la acest spectacol să vină numai copii de la zece ani în sus !” Cu o intuiție admirabilă, poeta a stabilit un anume prag al copilăriei. Fiul meu s-a arătat intens interesat numai de acele date din spectacol care îi permiteau cuprinderea în imaginar a simbolurilor legate de ceea ce Durand numește mediul cosmic, adică *spațiu* (pămînt, aer, apă) și  *timp* : în fiecare segment, personajul avea de înfruntat alte piedici (somațiile cosmice : străpungeri, traversare, scufundare). Ba, mai mult ! Conversînd cu fiul meu, am constatat ce firesc este pentru un preșcolar procedeul aglutinării : sub imperiul emoției provocate de peripețiile lui Nică aflat în submersie, stăpîn peste țara eroului, în mintea celui mic, nu mai era Namilă-Împărat, ci Caracatița ! „Dar de ce ?” — îl întreb. „Păi n-ai văzut ce miini lungi avea ? !”

Sper că, implicit, sugerez și admirabilele virtuți ale textului semnat de Nina Cassian (dealtfel, poeta este și semnatara muzicii de scenă), un text exemplar, pornind de la structura simplă a oricărui basm, prin capacitatea de a mînuși cu dexteritate răsturnarea situațiilor — răsturnări cu atît mai spectaculos pregătite cu cît ele sînt etern previzibile —, printr-o gradare homeopatică a energiei cuvîntului, a forței cuvîntului, este realizată trecerea de la realitatea *afișată* (povestea ca atare) la realitatea *vizată* (conform preavizului, orice asemănare cu cele știute este deloc întîmplătoare).

Așadar, acest text desconspiră un fapt greu de admis, din cauza prejudecăților culturale care ne stăpînesc : aspirația „inconștientă” a oricărui basm nu este de a se ridica de la o realitate cotidiană la o „metarealitate” ; traseul este invers : mulțimea basmelor nu constituie decît un stoc de structuri, de scheme, din care este scos acel „obiect vorbit”, care permite o cît mai adecvată coborîre, prin simplitatea fragilă a „metarealității” (basmul), în adîncimea unei infrarealități, implicita realității zilnice a ascultătorului.

Somațiile realului, cărora le sînt înlesnite prin text atîtea reprezentări și conexiuni, cuprind un arc extrem de larg : dezinvoltura trecerii de la jocul de cuvinte și rime la jocul situațiilor, simplitatea cu care nesperata izbăvire a țării lui Nică se produce în final face să plu-

tească intr-o irizantă concretă adevărul celor două cuvinte care constituie leit-motivul textului : dragoste și libertate.

În fața virtuților incontestabile ale piesei, regia și scenografia (Ștefan Lenkisch și Anca Sbarcea) trebuiau să găsească soluțiile cele mai nestîinjenitoare ; și le-au găsit. Principala dificultate consta tocmai în faptul că scena era a unui teatru de păpuși. Trebuiau (și au fost) înlăturate rafalele de convenții teatrale care ar fi transformat spectacolul într-o competiție a artificilor, imaginea scenică apropiindu-se de aceea a unui film de science-fiction. Trucul coborîrii unui plan înclinat aflat în proscenium și mișcarea liniei de orizont în sus și în jos au permis situarea spectatorului ca într-o cabină în care s-ar afla aparatul de filmat. Acolo unde textul avea paranteze și volute oțioase (scena întîlnirii cu Luna și fiica ei, Tara Kitsch-ului), soluțiile regizorale și scenografice au reînviat vechile convenții ale teatrului de păpuși, permițînd ușoara parodie sau șarja ironică.

O a doua problemă excelent rezolvată în acest spectacol a fost relația marionetă-minuitor. Apariția minuitorilor în postură de păpuși în acest spectacol are — dincolo de impecabila lor utilitate în construirea scenelor și derularea conflictului — și o semnificație aparte. Personajele care pot fi și sînt iuțile de public sînt Nică și fiica Lunii ; Namilă-Împărat este prezent în scenă prin vocea sa tunătoare și arțăgoasă și prin cele două brațe imense, cu mai mult de șase degete fiecare. Caracatița — stăpîna înfricoșătoare a apelor — este un mînuichi de brațe.

Cei trei Barbă-coți, piticii din Tara Kitsch-ului care-sî în stare să-și anine la urechi, drept cercei, o pereche de ochi de fată, sînt jucați de minuitori. Aceasta e țara maturilor, în care trebuie să se reverse cohortele de copii ! Izbutitul *play-back*, vocile care au rostit replicile, iată alte două componente ale acestui spectacol ce trebuie aplaudate.

Nică fără frică al Teatrului „Tăndărică” ar merita cu prisosință atenția unor psihologi : investigațiile pe eșantioane de spectatori în vîrstă de peste zece ani ar putea constitui un material științific demn de atenție. Ce înțeleg, cum înțeleg, ce asimilează, ce ignoră sau resping din spusele și văzutele acestui spectacol ? Ipotezele noastre despre propriii noștri copii, și de fapt despre ceea ce este minunat în trecutul fiecăruia dintre noi, sînt sau nu îndreptățite ?

Iată așadar un spectacol care prin valoarea textului și a regiei depășește limita interesului așa-zis cultural imediat, și care practic se înscrie în sfera culturii înțeleasă ca stare de spirit a generației de mîine dimineață.

**Paul Cornel CHITIC**

**TEATRUL DE PĂPUȘI.  
DIN ORADEA**

## **FĂT-FRUMOS CEL URÎT**

**de Marin Sorescu**

S-ar zice că, în *Făt-Frumos cel urît*, Marin Sorescu ne oferă doar o „joacă”. Parodiarea unui basm. Prințesa este *ne-adormită*, Făt-Frumos e urît, zmeii sînt îndatoritori și prietenoși, împăratul și împărăteasa, doi burghezi obtuși. Fata lor nu vrea să se mărite, așteptînd un prinț. Așa cum flăcăi obișnuți — crezîndu-se feți-frumoși sau zmei-paralei — visează la sinziene care nu există. Și iată că Sorescu nu se joacă numai, ci vorbește despre real și imaginar în viața noastră, a tuturor, despre frumusețea care poate fi urît, despre uritul care se dovedește frumos...

Pentru a ridica pe scenă această lume „cu două fețe”, Sergiu Savin — lucrînd pentru prima dată în teatrul de păpuși — alege limbajul cel mai pertinent. Relația obiect animat animator este instaurată în trei variante : mînuire după paravan, mînuire la vedere, mînuire din trapă, mînuirea și capetele minuitorilor — cu expresii semnificative — fiind vizibile. Se creează astfel asociații și disociații ce îngăduie realizarea unor personaje miraculoase, dar și demitizarea lor, destrămarea magiei teatrale, printr-o răsturnare umoristică. Se obține un efect de paradox, de distanțare ironică.

Complexa și pregnantă sintaxă construită de regizor este exemplar servită de scenograf și de actori. Decorul pictorialului W. Bölöni sugerează o casă zăvorîtă, al cărei pod este însă deschis tuturor închipuirilor. Păpușile — wayang, zdrențe rafinate colorate — au cîte un detaliu revelator : cuib de pasăre în chip de pălărie, la Făt-Frumos, trabuc și bluză marinărească, la Zmeul cel mare...

Dintre actori, se remarcă Mioara Diaconu, care individualizează cu inteligență, simț al nuanțelor și umor trei personaje : bucătăreasa zmeilor, una dintre ursitoare, o fată de măritat. Petru Diaconu este un cal năzdrăvan care-și cenzurează spiritual stăpînul. Ioan Oros caracterizează cu aplomb un împărat hilar și un zmeu bine crescut. Ana-Marietta Fițescu, Marlena Prigoreanu, Nelu Moldovanu și Mihai Vereș, Rodica Suplecan și Eugenia Wolanski-Bödi dovedesc

mari deosebită. Emil Sauciu — și el pentru prima dată în teatrul de animație — izbuteste un Făt-Frumos candid. Cîntecele comice pe versuri de Stanca Ponta — nu neapărat necesare — colorează unele episoade. Muzica poartă semnătura lui Nicolae Moranciu.

Un spectacol surprizător și antrenant, care va trece, cu certitudine, rampa.

**Sanda DIACONESCU**

## TEATRUL DE PĂPUȘI DIN TIMIȘOARA

# IVAN TURBINCĂ

de Șerban Foarță  
după Ion Creangă

*Ivan Turbincă*, după povestea cu tilc și haz a lui Ion Creangă, marchează o dată în teatrul de păpuși. „Transcrierea” basmului pentru scenă este datorată eruditului și subtilului Șerban Foarță.

Autorul dramatizării încorporează în plămada întâmplărilor lui Ivan frînturi din alte pagini ale marelui humuleștean, precum și nestemate din arhaicul tezaur folcloric românesc. Astfel, tilcurile se subliniază, umorul devine enorm, vorba, și mai savuroasă.

Prin travaliul său, regizorul Victor Cărcu merge mai departe, și povestea dobîndește noi dimensiuni. Destinul lui Ivan sugerează avatarurile omului modern, veșnic în căutare — pe pămînt, în „rai”, în „iad” —, veșnic izgonit — de oameni, de îngeri, de draci.

Semnele create de scenografa Krysztine Nagy-Ivănescu sînt grăitoare. Un loc

de joc e pare vast, neutru, gol. Personajele sînt de diverse dimensiuni și animate prin modalități diferite, ceea ce subliniază raporturile dintre ele și semnificația lor: păpuși mici, ușor șarjate, în rolurile de pămînteni, manechine supra-dimensionate, măști enorme, combinații inedite între trupul figurinei și cel al minuiorului îi portretizează pe locuitorii iadului. Moartea este o mască fascinantă și o superbă mină cu degete prelungi, manevrate de sub drapajul care o ascunde pe actriță. Dumnezeu și Sfîntul Petru apar „pe viu”: primul, ca stăpîn colonizator, al doilea, ca slugă și aghiotant al „boss”-ului. Firesc, Ivan este jucat de un actor, iar dialogul dintre el și păpuși sau măști, de mare efect.

Interpretarea este șlefuită în cele mai mici amănunte. Victor Lache — actor al teatrului de dramă — este un Ivan veridic, de o forță debordantă și cuceritoare. Maria Vlad animă cinci personaje, fundamental diferite, între care Moartea, rol ce-i prilejuiește o demonstrație de rafinament artistic. Marius Gherasim compune „pe viu” un succulent portar al raiului, iar cu mască îl reprezintă excelent pe Scaraschi. O inimitabilă Talpa-Iadului realizează, cu mască, George Bălțeanu, excelent și ca minuior. Olimpiu Vesa înfățișează cu mijloace inedite, „pe viu”, un Dumnezeu, iar cu mască, un diavolșcf. Nelson Dimitriu izbuteste două portrete de draci diferențiate. Bogdana Sala, Victoria Vesa, Ileana Casapu, Gabriela Floros, Anica Preda, Doina Toader minuiesc, cu aceeași virtuozitate, și masca și păpușa.

Unele lungimi, unele îngroșări (vezi intrarea lui Ivan) s-ar putea elimina, deoarece pe alocuri apare impresia de ruptură, de discontinuitate. Dar, în întregul său, spectacolul, inspirat de marea literatură, are meritul de a comunica un mesaj tulburător, prin imagini scenice originale, incitante.

**Sanda DIACONESCU**

## telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

„Contemporanul” din 17 iunie a dedicat teatrului două dintre paginile sale, intitulînd sugestiv grupajul „Crizontul scenei”. ● *La Teatrul de Stat din Reșița se repetă Surorile Boga de Horia Lovinescu* (regia, Mihai Manolescu; sceno-

grafia, Ion Bobeică), *Cocoșul neascultător de Ion Lucian* (regia, autorul, scenografia, Irina Borovschi) și *Vestitorii de Valentin Munteanu* (regia, Eugen Vancea; scenografia, Ion Bobeică). ● *Editura „Junimea”, seria „Arlechin”,*

publică volumul „Dramaturgia cehoviană — simbol și teatralitate” de S. Bălănescu. ● Regizorul brașovean Florin Fătulescu repetă la Teatrul de Comedie Misterul Agamemnon de Iosif Naghiu, iar la Teatrul Giulești, Milionarul sărac de Tudor Popescu. ● În re-

**TEATRUL „ION VASILESCU”  
DIN GIURGIU**

## DORINȚA

**de Sorana Coroamă-Stanca  
și Dan Predescu**

**Data premierei : 17 martie 1983.  
Regia : SORANA COROAMĂ-STANCA. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Coregrafia : VERA PROCA-CIORTEA și SULTÂNICA BACIU. Muzica : CRISTIAN ALEX. PETRESCU.**

**Interpreți : MARIA CHIRA, JULIETA SZÖNYI, CĂTALINA BĂRCĂ, FLORIN CRĂCIUNESCU, MIRCEA DASCALIUC.**

Reunind inspirat pagini prețioase din opera eminesciană, scenariul dramatic *Dorința*, semnat de Sorana Coroamă-Stanca și Dan Predescu, constituie, mai mult decât o succesiune de poezii selectate cu discernământ și simț al valorii, o incursiune inspirată într-un univers liric

de rezonanță unică, inconfundabilă, în spiritualitatea românească. Scenariul nu urmărește neapărat cuprinderea „pieselor de rezistență” ale creației eminesciene — deși include, desigur, multe dintre acestea, ci, mai curând, descifrarea unor idei-leit-motiv, a unor stări afective predominante, a unor teme și semnificații ce revin mereu, stăruitor, în versurile poetului.

Același mod de lectură-comentariu definește și concepția regizorală datorată, de asemenea, Soranei Coroamă-Stanca. Un comentariu care își propune rigoarea, competența, dar nu și relativa uscăciune asociată în general exegezei. Receptarea operei, ordonarea ei după anume criterii sînt înfăptuite cu sensibilitate, cu nuanțări și accente izvorite dintr-o emoție vie, caldă. Un spectacol echilibrat, armonios, în care scenografia (Constantin Russu), coregrafia (Vera Proca-Ciortea), muzica (Cristian Alex. Petrescu) sînt nu accesorii, ci părți componente de egală importanță.

Gîndită ca evoluție „de echipă”, cu partituri apropiate ca pondere, interpretarea a fost definită, în general, prin calitate scenică. Au contribuit la aceasta Julieta Szönyi — sensibilă, expresivă, utilizînd cu pricepere posibilitățile oferite de mișcare, de dans —, Florin Crăciunescu — prin eleganța prezenței scenice și a rostirii, prin neașteptata, dar oportuna nuanță de pasionalitate conferită versului —, Maria Chira — evoluție sobră, interiorizată, doar uneori ușor monotonă —, Cătălina Bărcă și Mircea Dascaluc — căutîndu-și încă cele mai adecvate mijloace de expresie, dar realizînd, fiecare, momente de bună calitate.

**Cristina DUMITRESCU**

*telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“●telex-„,teatrul“*

vista „Flacăra” din 1 iulie a.c., întrebărilor inteligente și tăioase puse de Adrian Dohotaru le răspund cu seriozitate, profunzime și chiar cu patos, confirmînd existența unei dramaturgii originale bogate în conflicte și idei, a unor spectacole de înaltă finută artistică și pledînd

pentru manifestări teatrale multiple și diverse, regizorul Alexandru Tocilescu, dramaturgul Tudor Popescu și criticul Valentin Silvestru. Într-o surprinzătoare contradicție cu acestă, Mihaela Tonitza-Iordache consideră dramaturgia originală contemporană ca fiind lipsită de interes, iar

critica teatrală, diletantă. Are, firește, libertatea opiniilor sale. Totuși... chiar, nu avem dramaturgie originală valoroasă? Chiar nu are critica teatrală nici un merit în revirimentul spectaculos al artei scenice din ultimii ani?

**FAIMA**