

CRONICA DRAMATICA

PIESA ORIGINALA ÎN PREMIERĂ ABSOLUTA

TEATRUL FOARTE MIC

TRESTIA GÎNDITOARE

de Theodor Mănescu

Data premierel : 10 februarie
1984.

Regia și ilustrația muzicală :
SILVIU PURCĂRETE. Scenografia :
VIORICA PETROVICI și OCTA-
VIAN DIBROV.

Distribuția : NICOLAE POMOJE
(Bărbatul) ; TATIANA IEKEL (Bă-
trina) ; JEAN LORIN (Bătrînul) ;
MARIANA CERCEL (Sora) ; SORIN
MEDELENI (Tinărul) ; LIANA CE-
TERCHI (Dolna) ; PETRE MORARU
(Al dollea tinăr).

Nici doi ani de la premiera primelor două părți ale *Politicii*, dar cîți din viața Bărbatului, din viața acestui erou al revoluției socialiste, încercat în focul bățăliilor de clasă, dar și în luptele de mai târziu, cînd se vădește că pînă și praful arhivelor poate fi exploziv, și deci ucigător ?

Ne aflăm, în timp, imediat după Congresul al IX-lea al partidului, congres care în conștiința noastră rămîne înscris ca un eveniment hotărîtor, deschizător de

noi orizonturi, în mersul revoluției. Această situație în timp rămîne un punct de reper cu semnificații majore, dar timpul aleargă mult în urmă, sau o ia înainte, după cum se derulează tulburătoarea confesiune a Bărbatului. Toate personajele acestei atît de profund originale piese, morți sau încă vii, sînt proiecția gîndului (de o clipă ? de o noapte ? de luni întregi ?), proiecția acestui sever, lucid proces de conștiință, de analiză amănunțită la care se supune, cu dramatică intensitate, Bărbatul. În fond, romanul teatral *Politica* în întregul lui — sau cît din el este cunoscut pînă acum — nu prezintă altceva decît „un monolog dramatizat”. Toate personajele, cu excepția Bărbatului, se modifică nu structural, dar sensibil, nuanțat, în funcție de starea, de intensitatea trăirilor Bărbatului. Strălucit puse în valoare de acest inteligent și riguros regizor care este Silviu Purcărete, valențele dramatice ale monologului sînt cuceritoare. Cuceritoare în înțelesul că ele captivează întreaga ființă a spectatorului, îl obligă să mediteze, să se înfioare de emoție și, ceea ce este cel mai important, să se desprindă, surprins și satisfăcut, de o cantitate uriașă de informații și interpretare a informației, fie neconcludente, superficiale, insuficiente, fie parțial sau în totalitatea lor eronate, acumulate anterior. Să ne înțelegem : ne aflăm nu la o lecție de istorie — deși mereu și insistent, despre istoria revoluționară a poporului nostru este vorba, într-un din ce în ce mai cuprinzător context universal. Ne aflăm în plină ficțiune — și, desigur, calitatea înaltă a actului artistic ne face, ca de atîtea ori cînd ne înfîlmăm cu marea, adevărata creație, să apropiem pînă la compiere, prin comparație, prin confruntare, viața de reflecție ei. Cantitatea impresionantă de informație, rod al unei vaste documentări,

este trecută prin pinza deasă a sitei inteligenței, pentru a selecta acele date, situații, relații, conflicte menite să lumineze din unghiuri inedite momente importante din frământata istorie a poporului nostru. Totul, din setea de adevăr a comunistului inflexibil, intransigent, care e Bărbatul, dornic până la patimă să păstreze mereu deschis dialogul în conștiința noastră politică.

Aceste capitole ale romanului teatral *Politica* au o structură particulară. În centru, figura Bărbatului. În cerc apropiat, familia lui, destinele de care propriul lui destin e ireversibil legat: Bătrînul — admirabil intruchipat de Jean Lorin, inteligent, cu umor fin, cu patetică și nestinsă credință în idealurile lui socialiste și în setea lui de adevăr; Bătrîna — blîndă, zîmbitoare, caldă, grijulie, discretă, în interpretarea de excelentă calitate a Tatianeî Iekel; Sora — acum eliberată de obsesia morții mamei sale, dornică de o viață „normală”, care prilejuiește Marianeî Cercel adîncirea și diversificarea portretului schițat în spectacolul anterior; acestora li se adaugă Tînărul — Sorin Medeleni, personaj încă tulbure, nerealizînd complet evoluția că-

tre stînga, de partea familiei și a tradiției sale, precum și Al doilea tînăr — Petre Moraru și Doina — Liana Ceterchi, în interpretări mai mult decît corecte, deși personajele lor sînt mai lirave. Acesta este un prim plan, un prim cerc, lumea apropiată. Se conturează un al doilea plan, un al doilea cerc, cel pe care gravitează personaje mai îndepărtate, dar strîns legate de destinul Bărbatului. Cel dintîi dintre ele ar fi omul din conducerea partidului căruia îi sînt încredințate „scrisorile”, gîndurile Bărbatului, cu toată încărcătura lor de întrebări, destăinui, îndoieli..., apoi veterani nenumiți ai revoluției, mereu evocați de Bătrîn, și mulți alții, pomeniți în fugă. Și alții, de asemenea, nenumiți, dar presupuși, cei cărora descoperirile Bărbatului le trezesc neliniștea, spaima, cel care creează atmosfera aceea de amenințare, de iminent pericol, adversarii revoluției, unul dintre ei în aparență sau foști revoluționari, care nu sînt deloc o abstracțiune, „personaje anacronice”, cum le numește cu un eufemism autorul, a căror „prezență” se face permanent simțită și prin admirabila coloană sonoră creată de regizorul Silviu Purcărete.

„Stilpul de susținere al întregului edificiu este Nicolae Pomoje, interpretul Bărbatului. Alături, Al doilea tînăr, Petre Moraru





Sorin Medeleni și Liana Ceterchi, interpreții unor personaje strins legate de destinul Bărbatului

Al treilea plan, al treilea cerc, cel mai tulburător prin amploarea lui, prin tăria rezonanței lui în conștiința Bărbatului, este cel al evenimentelor politice la nivelul istoriei mondiale intercondiționate cu istoria societății noastre. Cu un simț al echilibrului, cu o capacitate a măsurii exacte și, mai cu seamă, cu o putere de sugestie prin imagine și cuvânt cu totul admirabile, Silviu Purcărete a înălțat un edificiu monumental, un spectacol patetic, care emană idei cu o mare putere de penetrație. Stilul de susținere al întreg acestui edificiu este Nicolae Pomoje, interpretul Bărbatului. Mai interiorizat, marcat de întâlnirea cu moartea. S-au privit peste umăr, dar ochi în ochi. Într-o oarecare măsură neliniștit de tulburarea surdă pe care au stîrnit-o cercetările lui, Bărbatul păstrează, în interpretarea lui Nicolae Pomoje, credința neclintită în idealul lui de luptă. Actorul monologhează cu o rafinată discreție, cu un expresiv laconism al gestului. Profund interiorizat, meditativ, dar nu închis în sine, exploziv, dar fără vehemență.

Nicolae Pomoje izbutește cea mai deplină creație a sa de pînă acum, dînd atatură artistică fără cusur personajului. El, cel silit să-și schimbe adresa și să trăiască sub „alt nume”, nu încapă sub un acoperiș. Acoperișul lui e cerul lumii. Lumina e istorie. Și istoria e politică. Plecînd de la această idee, decorul semnat de Viorica Petrovici și Octavian Dibrov reia concepția inițială a cadrului din spectacolul *Politica*. Ceva s-a modificat, însă. Aceleași armate în marș, cu arma în mînă, aceleași coloane de muncitori manifestînd, aceleași chipuri de conducători sau de eroi anonimi împrejmuesc (străjuiesc? veghează?) spațiul de joc. Chipurile au pălit, ceața timpului s-a așternut peste ele, parcă s-au îndepărtat, parcă s-ar șterge din amintire imaginea lor concretă. Tot mai sustras realității concrete, tot mai adîncit în zona ideilor. Bărbatul le privește acum ca pe niște abstracțiuni. Revoluția, în plin mers, se înfățișează altcumva. Jur-împrejur, răspîndite în dezordine, puținele mobile stau ambalate, parcă abia aduse sau parcă

gata de plecare. Dosare, cărți, manuscrise, colecții de ziare, la rîndul lor împachetate, sugerează provizoriul, efemerul elementului concret și imediat. Singură, parcă definitivă, o masă albă (masă a făcerii?), o masă de lumină, pe care strălucesc flori vesele, străjuiește totul, atrage totul, ca un punct spre care converg în flux continuu oamenii, faptele, întâmplările, evenimentele, ecourile unei vieți tumultuoase, unei lumi tulburătoare, care vine de departe și merge, nestăvilit, spre viitor. Lingă această masă a meditației, a înțelegerii, a întrebărilor, a îndoielilor, stă Bărbatul, eroul care, după o existență mereu conectată la rețeaua de înaltă tensiune a politicii, a înțeles că *totul trece prin inimă*.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL GIULEȘTI

FRONT ATMOSFERIC

de Csávossy György

Data premierii: 5 aprilie 1984.
Regia: MIHAI LUNGEANU. Decoriurile: OCTAVIAN DIBROV.
Costumele: EUGENIA BASSACRIȘMARU. În românește de GELU PĂTEANU.

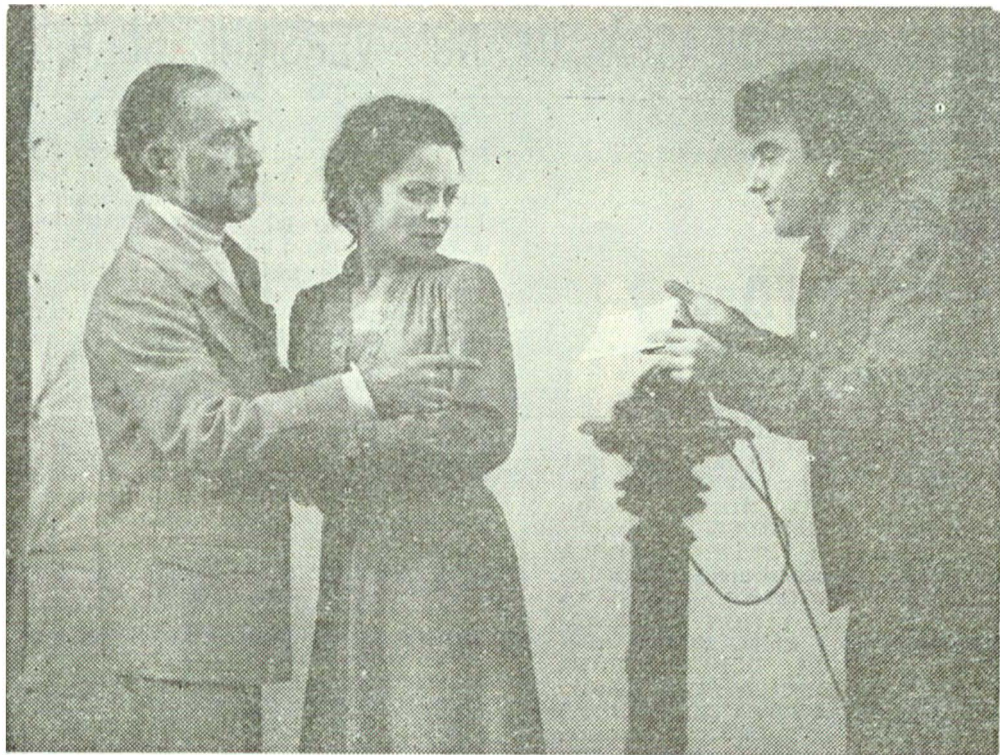
Distribuția: ANCA NECULCE (Gabriela Fodor); ION PAVLESCU (Cornel Garda); MIRCEA CONSTANTINESCU, FLORIN DOBROVICI (Ospătarul).

„Front atmosferic” înseamnă în meteorologie locul de interacțiune a două forțe adiacente, cu caracteristici diferite. Titlul piesei își propune să exprime metaforic o stare de spirit, criza a doi indivizi structural diferiți, care găsesc pentru o clipă echilibrul visat. El, artist plastic de renume, ea, anonim inginer agronom — oameni cu vocații opuse, care, într-un meritat repaus la malul mării, își descoperă afinități nebanuite

— un alt joc de-a vacanța, al unui alt timp. Un incident oarecare, o cunoștință fortuită și oarecum forțată. Dar ostilitatea se va topi treptat, tatonările repetate se vor solda cu o agreabilă desțindere, urmînd apoi și cunoașterea reciprocă: el se dovedește a fi descumpănit din cauza unui eșec profesional și blazat după nereușite sentimentale, ea, deși mai tinărară, se crede imună la dragoste, s-a devotat meseriei și unul crez ferm „Adevărul este că știu întotdeauna pentru ce răsare soarele”. El e măcinat de insolubila dilemă a creatorului „Dacă nu lucrez, înnebunesc. Dacă lucrez, mă chinuie îndoiala. Dezgust și sete. Cam asta sînt eu”. Ea e rănită de o neașteptată nedreptate, nemeritată lovitură pentru o tinărară care și-a dedicat 15 ani din viață binelui obștesc, mîndră fiind de apelativul „inginera satului”. Pe amîndoi îl caracterizează intransigența, el respinge compromisul în artă, refuzînd să-și modifice viziunea în funcție de criterii arbitrare, ea nu concepe să abandoneze lupta, deși și-a trecut în revistă „jurnalul feminității netrăite” și i se oferă acum șansa unui mariaj nemişperat...

Consecvent în politica sa repertorială larg cuprinzătoare, Teatrul Giulești prilejulește de astă dată debutul bucurăreșean al unui scriitor maghiar din Cluj-Napoca, Csávossy György, jucat pe cîteva scene din țară. Autorul a intenționat, probabil, să realizeze un conflict de tip modern, în care evoluția dramatică să se constituie din succesive revelații; dar raporturile dintre personaje nu au în text consistența necesară, fapt pentru care s-a recurs în spectacol la o abilită tentativă de tensionare, inserîndu-se între tablouri un periplu printr-o imaginară expoziție, în racord cu afirmațiile eroului care își mărturisea demoralizarea, un laitmotiv care contracarează tenta melodramatică. Între eroină și singurul martor al idilei, un schimb ambiguu de replici, ce sugerează dispariția prematură a protagonistului — o pistă falsă, pentru că nu sinuciderea, ci un banal accident va pune capăt iluziei de fericire.

Meritul incontestabil al regizorului Mihai Lungeanu, și el debutant în Capitală constă însă, în primul rînd, în alegerea și îndrumarea distribuției.



Ion Pavlescu, Anca Neculce și Mircea Constantinescu

Doi actori de mare vibrație, din categoria celor care nu-și precupețesc niciodată eforturile, demonstrându-și mereu talentul și profesionalismul, Anca Neculce și Ion Pavlescu, au construit personaje armonioase, filtrând sugestiile textului prin gândirea și sensibilitatea lor, escamotînd doza de schematism și prețiozitatea, convertind carența exprimării aforistice în virtute a comunicării emoționale. Anca Neculce dăruie eroinei o extraordinară sensibilitate, permanent cenzurată cerebral, un patetism temperamental, o exaltare congenitală, zgăzuită de un autocontrol nemilos, o revelatorie tensiune interioară. Carapacea fermității încrîncenate cedează în cele din urmă, și irump, într-un contrast mișcător, gingășia, feminitatea, senzualitatea reprimată, exuberanța; nebănuite resurse de candoare umanizează idealismul eroinei. Dintr-o inflexiune a glasului și o privire piezișă, dintr-un suris amar și o vorbă caustică, Ion Pavlescu

schițează profilul unui artist vag boem, destul de vanitos și de orgolios, amestec de ratat și însingurat, un lîns bizar care încearcă să-și mascheze zbuciumul exigențelor creatoare și incertitudinile existențiale printr-o sarcastică afectare, dublată de autoironie; detașarea ușor egoistă, cu care privește lumea înconjurătoare ar urma să cedeze în perspectiva unei relații afective autentice. În drumul lor spre înțelegere, eroii sînt ajutați de un student, ospătar de un sezon, Mircea Constantinescu amuzîndu-se să fie un simpatic, indiscret Cupidon. Decorul lui Octavian Dîbrov — discretă, plurifuncțională figurare a mai multor planuri de acțiune — servește concepția regizorală, de fină acuratețe; poate însă că în intimitatea unei săli studio valoarea interpretării actricești ar fi reverberat și mai puternic.

Irina COROIU

TEATRUL „NOTTARA“

CITADELA SFĂRÎMATĂ

de Horia Lovinescu

Data premierei : 15 martie 1984.

Regia : MIHAI BERECHET. Decorul : MIHAI TOFAN. Costumele : VIRGIL MOISE.

Distribuția : PETRICA POPA (Grigore Dragomirescu) ; MARGARETA POGONAT, CRISTINA TACOI (Emilia) ; ION DICHISEANU (Matei) ; EMIL HOSSU (Petru) ; EMILIA DOBRIN-BESOIU, IOANA CRĂCIUNESCU (Irina) ; IRINA RĂCHITEANU, RODICA SANDA TUȚUIANU (Bunica) ; MARGA BARBU, LILI NICA DUMITRESCU (Adela) ; DORIN MOGA (Costică) ; LUCIA MUREȘAN, ELENA ALBU (Marie-Jeanne) ; VALENTIN TEODOSIU (Dan Pleșa) ; MIRCEA ANGHELESCU (Georges Găttescu) ; ANCA BEJENARU (Caterina) ; DOINA IONESCU-SIN (Vecina) ; VICTORIA DOBRE TIMONU (Delegata).

Un gest emoționant la premiera acestor piese pe scena Teatrului „Nottara“ : printre invitați, în sală, cițiva dintre actorii Teatrului Național care i-au asigurat premiera absolută în 1955 — Marcela Rusu, Iulian Necșulescu, Elena Sereda, Matei Gheorghiu. Lipseau cițiva dintre marii interpreți — Lucia Sturdza Bulandra, Emil Botta, Ion Finteșteanu, Maria Filotti —, lipsea regizorul inteligent și fin Moni Ghelerter, lipsea — incredibil — însuși autorul. Autorul care, cu această piesă, și-a făcut nu numai adevăratul debut de prestigiu în rîndul dramaturgilor români, dar a deschis și o epocă de afirmare modernă a valorilor ideologice și artistice ale teatrului nostru contemporan, de un realism dialectic, de prospecție filozofică, politică și socială, cu largi rezonanțe în promovarea noului umanism revoluționar și cu un generos registru de stiluri. Cu *Citadela sfărîmată*, dramaturgia noastră re-

valorifica subiectul cehovian și teza Ibseniană, reînnoia tradiția „sufletelor tari“, cu aspirația lor spre un ideal superior. Era, atunci, un etalon de înaltă teatralitate, a rămas o vreme un termen de referință în comentariile oamenilor de teatru, care i-au sesizat de la început valoarea și ecoul. Depășit, într-un climat de fertilă competitivitate, chiar de către autor, prin producția ulterioară, care a însemnat o remarcabilă ascensiune spre zone dramatice mai complexe. Privind astăzi din perspectiva creației integrale a lui Horia Lovinescu, descoperim cu vădit interes în *Citadela sfărîmată* punctul de obârșie al temelor sale dramatice fundamentale, sau — cum spune un inteligent comentator al dramaturgiei românești din ultimele patru decenii — „toate motivele esențiale care l-au obsadat pe autor : conflictul dintre generații, destrămarea treptată a unui clan, relațiile sinuoase dintre frați, problemele căsătoriei, drama intelectualului provocată de inadecvarea la mediul social ș.a.“ (Romulus Diaconescu : *Dramaturgi români contemporani*). Cu aproximativ un deceniu în urmă, un critic literar o amenda din punct de vedere estetic, socotind-o tributară unui sociologism schematic ; dar tocmai un asemenea sociologism blama, în structura ei, piesa, propunînd o perspectivă critică lucidă, nuanțată, integratoare asupra proceselor caracteristice epocii, în punctul de interferență dialectică dintre nou și vechi. Piesa își păstrează o actualitate reală, un interes al problematicei, și se impune atît printr-o solidă construcție, cît și prin realismul tipologic. Istoricitatea e a timpului, clasicitatea e a lucrării care a deschis o perspectivă de interpretare matură a prefațurilor caracteristice unei lumi confruntate cu revoluția și cu un punct de vedere socialist în raporturile dintre oameni.

Spectacolul regizat de Mihai Berechet se distinge prin seriozitate și trăire sinceră. Rolurile dificile, rolurile care se sustrag unei delimitări nete și presupun o gamă mai largă de nuanțe pentru a dobîndi adevăr și relief scenic, constituie dealtfel și biruințele artistice ale acestui spectacol — Irina, Matei, Petru. Irina, întruchipată aici de Emilia Dobrin-Besoiu, e, poate, cea mai puternică personalitate a dramei, sinceritatea ei, inteligența ei, forța ei expresivă în momente calme, lirice sau dramatice, o impun ca un personaj din suita pomeitelor „suflete tari“, care ard la tensiune înaltă pentru o aspirație unică și



„...tablou încrustat în timp în care personajele se animă pe rînd...”

nu se frîng în fața eșecului. Matei, în interpretarea lui Ion Dichiseanu, e, realmente, o surpriză, și trebuie să spunem că în liniile esențiale ale rolului actorul convinge, atinge punctul de farmec iradiant și detașarea personajului, fațeta ușor cabotină a celui întors cu îndărătnicie în sine și în eroare existențială. Nu atinge, poate, punctul echivalent de ardere la tensiunea partenerei sale, de aceea interpretul caută de la un moment dat mai mult teatralismul decît adevărul trăirii. Petru e Emil Hossu, convingător, natural, în tensiune lăuntrică ori de cîte ori e cazul. Acestor trei roluri complexe le adăugăm două partituri de temperamente contrastante,

cărora spectacolul le dă relief de prestigiu și rezonanță: Bunica, în care am reîntîlnit personalitatea marcantă a Irinei Răchițeanu, cu calmul și seninătatea ironică a omului superior, clarvăzător, și Emilia, ființa fragilă și devotată familiei, dar mereu în afara percepției sensurilor, cu deosebită sensibilitate interpretată de Margareta Pogonat (deși în finalul pe care-l socotim de prisos și deloc original, ea singură, Emilia, „mătură” această casă de praful minciunilor și falselor idealuri consumate inutil aici). Un caz în care rolul, mai episodic, și-a depășit, prin interpretare, statutul e, cred, cel al aviatorului Dan Pleșa, actorul Valentin Teodosiu dîndu-l

o subliniată combustie interioară și impunându-l printre personajele de prim-plan, prin căldură și delicatețe bărbătească. Prezență episodică în primul act, Grigore Dragomirescu trasează o linie satirică mai fermă în celelalte, prin Petrică Popa, care sugerează cu aplomb decăderea stilului citadelei și decrepitudinea sa progresivă. Contururi inspirate au și rolurile interpretate de Lucia Mureșan — o Marie-Jeanne cu ifose —, Mircea Anghelescu, prețios în Georges Gătescu. Marga Barbu forțează efectele satirei în conturarea portretului Adelei, cu rezultate notabile în cea mai mare parte, dar și cu elemente de șarjă. Se detașează clar portretul Caterinei, realizat de Anca Bejenaru; ceva mai estompat, cel al lui Costică, schițat de Dorin Moga.

Atent la nuanțe, la modificarea stărilor psihologice, regizorul obține o plauzibilă expresivitate de atmosferă, cu acumulări dramatice care se realizează convingător, pregnant, subliniate uneori la pian de Ilina Dumitrescu în ambianța muzicală creată de H. Mălineanu. În parte, și sugestia plastică e ajutătoare (Mihai Tofan — decoruri, Virgil Moise — costume), minus expunerea unor felinare într-un interior cu scară roșie și două-trei nimicuri nu prea inspirate. Ritmul mai slăbește spre deznodământ, și unele prezențe, sugerînd lumea nouă, sînt insignifiante și de prisos. Păstrăm sugestia imaginii inițiale, de tablou incrustat în timp, din care personajele încep să se anime pe rînd și să prindă

viață, ca o amintire despre vremuri nu prea îndepărtate. Cine le-ar opri sîntre într-un tablou veritabil în final, siluete sugestive, în locul variantei cu mătura, care pune acum un punct fals unei povești veridice, de viață, semnate, pentru totdeauna, cu majusculele unui remarcabil dramaturg al acestei epoci, Horia Lovinescu ?

Constantin PARASCHIVESCU

P.S.

Foarte curînd, în reprezentație au intrat și cele două principale „dubluri”, în rolurile Bunicii și Adelei. Dublură e un fel de a spune, pentru că în ambele cazuri s-a conturat cu autoritate portretul personajului respectiv — mai dificil, poate, pentru Rodica Sanda Tuțuianu, în altă vîrstă, căreia nu i-a marcat semnele exterioare, căutînd, dimpotrivă, seninătatea, prospețimea, sănătatea lăuntrică a Bunicii; de o expresivitate firească, ironică — Elena Nica, în dezvăluirea fațetelor negre ale Adelei. Cu acest prilej semnalăm însă și o scădere de ritm, o accentuare a teatralismului pomenit de noi, prin false tînguiuri și excese de poză în interpretarea dată lui Matei; dacă de la început acestuia i-a lipsit un „nimb”, evoluția de-acum îl lipsește și de farmecul celui mister pe care-l mai sugera, alterîndu-i echilibrul și lungind fără ecou pasaje de intensitate reală ale spectacolului.

Emil Hossu și Ion Dichiseanu — Petru și Matei Dragomirescu



PACHETUL CU ACȚIUNI

de Mircea Ștefănescu

Data premierii: 5 aprilie 1984.

Regia: ION COJAR. Scenografia: ION POPESCU UDRISTE.

Distribuția: ION LUCIAN, CONSTANTIN BĂLTĂREȚU (Georges Onică-Vlașca); CORNEL VULPE (Emile Iacovache-Teleorman); DEM. SAVU, GH. DĂNILĂ (General Filip Ionescu-Muscă); MIRCEA ȘEPILICI, SILVIU STĂNCULESCU (Framingo); ȘERBAN CELEA (Fluturică Bombas); ȘTEFAN TAPALAGĂ, SORIN GHEORGHIU, ȘERBAN IONESCU (Grigoriu); GHEORGHE SIMONCA (Slăniceanu); MIHAI PĂLĂDESCU (Ușlerul); STELA POPESCU (Greta Girbu); GABRIELA POPESCU (Leni Velcsu); DORINA DONE, JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Matilda Girbu); LILIANA ȚICAU (Mutzi Onică-Vlașca); IARINA DEMIAN (Nutzi Iacovache-Teleorman); CONSUELA DARIE (Dactilografa); VIOLETA BERBIUC (Surbeta).

Reprezentată pentru prima oară în 1955 la teatrul din Petroșani, jucată apoi pe alte câteva scene, între care și Studioul actorului de film „C. Nottara” (în regia Marietei Sadova), comedia lui Mircea Ștefănescu, intitulată pe atunci *Patriotica română*, face parte dintre acele piese care, la mijlocul veacului, oscilau încă între sfera de inspirație din trecut și actualitatea revoluției socialiste, între modalitățile de expresie „clasicizate” în perioada interbelică și căutarea febrilă a unei expresivități moderne. Examinată în acest context, care explică și anume slăbiciunile ale lucrării, *Pachetul cu acțiuni* se revendică prioritar din modelul comediei satirice caragialeene, adaptându-l potrivit unei acțiuni ce se petrece în condițiile sociale și culturale ale deceniilor 3—4, dar se supune, concomitent, și necesității de a înnoi viziunea critică la adresa politicianismului vremii prin apariția în scenă, dacă nu a luptei organizate, cel puțin a protestului din

partea celor asupriți. Concret, piesa încearcă să pună față în față cele două lumi — a exploataților și a exploataților. Dar prima (reprezentată prin familiile Onică-Vlașca, Iacovache-Teleorman, Girbu, plus acoliții lor) o strivește pe cea de-a doua nu numai în cadrul acțiunii, care se desfășoară în anii curbelor de sacrificiu, ci și ca pondere dramatică; cu alte cuvinte, personajele impilaților — mici funcționari, văzuți sau nevăzuți în scenă — rămân tributare unor calități mai degrabă civice decât umane, fără suficientă acoperire artistică.

Opțiunile repertoriale totuși justificate a Teatrului de Comedie pentru *Pachetul cu acțiuni* (căci proba de rezistență în timp a fondului dramaturgic național n-o poate constitui decât reprezentarea diferitelor opere la anumite intervale) trebuia să-l urmeze, tocmai în vederea verificării propuse, o realizare scenică deplin edificatoare. Iar aceasta, încredințată lui Ion Cojar, s-a dovedit întrutotul convingătoare.

Cu excelența colaborare a scenografului Ion Popescu Udrisite, regizorul a „mutat” acțiunea piesei (dar fără să lase din spiritul ei), din anticamera luxoasă a mai-marelui societății „Patriotica română”, indicată de autor, într-una sumbră, dominată de imense draperii funebre, care sugerează că existența malefică și manevrele imunde ale plutocraților sînt sortite totuși pieirii, că ele urmează a fi îngropate de istorie. Acest spațiu închis, lipsit de orizontul lumii normale, mai are și calitatea de a permite regizorului să înghesuie personajele incriminate, dezlănțuindu-le, dincolo de aparenta intereselor divergente, unitatea de grup social, de „gașcă înrăită”, pentru a ne crea impresia zădărniceii zbaterii lor. Costumele semnate de același Ion Popescu Udrisite contribuie, și ele, prin diferențieri nete între lumile aflate în conflict, atât la sublinierea istoricității evenimentelor din piesă, cât și la relevarea caracterelor; sînt deosebi semnificative în această linie — și frumos realizate! — tușele mai groase folosite pentru toaletele „fetelor” Girbu. Dar transpunerea piesei în scenă denotă totodată accentuarea atitudinii critice față de avatarurile acționarilor principali ai „Patrioticei române”, prin punerea în evidență a unor simetrii de natură să delimiteze mai exact substanța ei satirică: cumnații gravitează în jurul portofoliului ministerial, ceilalți gravitează în jurul cumnatilor (Matilda Girbu și fetele ei, directorii societății, generalul Muscă, gazeta-
rul Bombas, ba chiar și cuplul funcționarelor), mai bine spus, fiecare pereche sau terțet de personaje aleargă după altul și este „alergat” de ceilalți. Iar totul e polarizat, ca esență critică, în jurul



Cornel Vulpe și Stela Popescu



Ion Lucian și Mircea Șeptilici

întîlniri decisive dintre Onică-Vlașca și Flamingo, întruchipare, de extremă actualitate, a azeilor cercuri imperialiste interesate în declanșarea unei noi conflagrații mondiale.

Acestui moment culminant al spectacolului (finalul actului II) îi dau viață, cu strălucire, protagoniștii distribuției, Ion Lucian și Mircea Șeptilici. Cel dintîi — reluînd rolul după 29 de ani! — focalizează aici, cu inteligență și rafinement, toate fațetele personajului, savant dozat, dealtminteri, pe întreaga întindere a piesei, de la aparența bonomie pînă la înșelăciunea declarată, de la mîmarea sincerității pînă la minciuna fățișă, de la farmecul eleganței pînă la perfidia subterană a unei canalii de anvergură, într-o cavalcadă de un comic irezistibil; asistăm, cu siguranță, la una dintre cele mai importante creații ale actorului. Al doilea, Mircea Șeptilici, nu năi e „tipul blond și desirat” imaginat de autor, ci un veritabil cioclu al păcii, încarnare a unei negre păsări de pradă, rapace și abilă, comic numai prin ceea ce declanșează în desfășurarea ulterioară a acțiunii. Dem. Savu, reluînd și el rolul

creat în 1955, conturează, cu umorul său sec, un general decrepit-periculos, reliefind, ca și Mihai Pălădescu (un Ușier care degajă căldura sufletească a omului simplu), capacitatea marilor noștri actori de a pune în valoare partitură mică. Cornel Vulpe aduce în scenă, cu deservire comică, eșecul îngrîmării inițiale a lui Emile, creșnd cu viclenie, nerv și haz imaginea lichellismului ministerial al vremii. Cea mai activă dintre „fetele” Gîrbu găsește în Stela Popescu aplombul și farmecul necesare rolului Greta, canalizate în slujba prosperității acestei familii venale. Surorile ei, Mutzi și Nutzi (Liliana Tîcău și Larina Demian) sînt două „gaițe” exasperate, fiecare în felul ei, de avaturile politice ale soților, agitîndu-se mereu sub aripa de arheopterix a unei mame subjugate exclusiv interesului financiar (Julietta Strimbeanu-Weigel — compoziție inspirată, demnă de reținut). Într-un rol dificil prin linearitate Gabriela Popescu dă totuși viață și culoare jocului cu focul al secretarei Leni. Exploziv și „fluturatic” (Fluturică Bombas !), Șerban Celea contribuie cu folos la susținerea ritmului trepidant al acțiunii. Sorin Gheorghiu și Gheorghe Șimonca (dirc-

torii societății), Consuela Darle (o dactilografă) și Violeta Berbiuc (subreta familiei Onică), incheie, corect și armonios, un pluton de interpreți de înaltă valoare comică.

N-ar fi de dorit, firește, ca plusul de incisivitate critică impregnat de regizor textului în spectacol să se altereze, pe parcursul reprezentațiilor, din buna intenție a actorilor de a împlini, prin supralicitări, carențele piesei. Întreaga distribuție are tot ce-i trebuie pentru a asigura și fără aceasta, sub bagheta inspirată a lui Ion Cojar, una dintre acele serii lungi, caracteristice succeselor Teatrului de Comedie.

Mihai VASILIU

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU”
DIN BOTOȘANI**

ÎNCURCĂ-LUME

de A. De Herz

**Data premierii: 1 aprilie 1984.
Regia și scenografia: DAN MĂNESCU.**

Distribuția: BORIS PEREVOZNIC (Emil Strimbuleanu); DORU BUZEA (Bungrăzescu); LOMIRA BRĂDESCU (Didina Strimbuleanu); TEODOR BRĂDESCU (Matei Pîntenaru); FLORITA RUSU (Olga).

Argumentul includerii în repertoriul Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani a comediei *Incurcă-lume* de A. De Herz ni-l furnizează caietul de sală, prin cuvîntul regizorului, Dan Mănescu, aflat la debutul său pe o scenă profesionistă, care a tratat textul ca pe un pretext pentru spectacol.

Purtîndu-și cînd mai greu, cînd mai ușor cele aproape șase decenii de existență, textul dovedește că-l mai poate amuza totuși pe spectatorul contemporan — un ris fără pretenții, fără pic de îngîndurare, un ris necesar însă și el, la urma urmei. Meritul principal al regiei constă, dealtfel, tocmai în aprecierea exactă a mizei literare oferite. Evitînd cu grijă tendința supraîncălcării scenice a unei baze nu foarte solide, problematizarea artificială a intrigii, spectacolul se desfășoară alert, cu haz (nu lipsit de ispită pîcanteriei), într-un stil al comunicării simplu, direct. Reducțiile și modificările operate asupra

textului urmăresc tocmai curățarea intrigii de accesorii literaturizante ori vag moralizatoare, în prim-plan trecînd faptul, gestul, peripeția.

„Micile păcate” conjugale pe care eforturile eroice ale unei spontane — și tradiționale — solidarități masculine se străduiesc a le ascunde ochiului vigilent al consoartei — tot prin tradiție, bănuitoare — sînt tratate cu indulgență amuzată de regizor și deopotrivă de actori, în diversele registre ale ironiei — robustă, în „nerv”, de o anume franchețe la Boris Perevoznic, mai tacticos-soltică, mizînd pe complicitatea cu publicul (care complicitate îi este, dealtfel, asigurată prompt), la Doru Buzea, sau cu subțirimi acidulate (deși puțin monotone uneori), la Lomira Brădescu. În cazul Floritei Rusu, ironia e pigmentată cu accente vulgare, pentru ca la Teodor Brădescu să devină șarjă groasă, rudimentară.

O notă bună se cuvine decorului — suplu, aerat, funcțional —, scenografia spectacolului marcînd și ea pentru Dan Mănescu un debut.

Cristina DUMITRESCU

„Mici păcate”, tratate de regizor cu indulgență amuzată...



TEATRUL MAGHIAR DE STAT
DIN TIMIȘOARA

DUPĂ PAUZĂ ÎNCEPE RĂZBOIUL de Oldrich Danek

Data premierel: 28 decembrie 1982.

Regia: MAGDALENA KLEIN.
Scenografia: DAN HORIA CHINDA.
Traducerea: BOLOGH GEZA.

Distribuția: SINKA KÁROLY
(Benda); MAKRA LAJOS (Struna);
RAPPERT KÁROLY (Medicul șef);
VERTES JÓZSEF (Asistentul);
BERTALAN MAGDA (Sora-șefă);
GÁSPÁR IMOLA (Infirmlera);
PUSZTAI EDIT (Ella); BÖSY ANNA
(Emma); FALL ILONA (Edina);
GÁLL ANNAMÁRIA, SZÁSZ
ENIKŐ, W. PÉTER ÁGNES (dan-
satoare).

Spectacolul Magdalenei Klein este unul dintre cele mai nimerite prilejuri de a analiza, a defini și a demonstra ce este o *concepție regizorală*. Șansa este oferită, ce-i drept, și de faptul că textul dramaturgului cehoslovac nu a mai cunoscut în teatrul românesc o altă montare, cu alte cuvinte intenția teoretică a acestor rinduri nu este bruiată de fenomenul de *inculturație*; așadar, nici creația regizorului nu poate fi bănuită de contaminarea cu alte viziuni regizorale, nici comentatorul nu pornește la judecarea acestei realizări artistice de la un (în acest caz, inexistent) etalon.

Pe aceste constatări se și întemeiază convingerea semnatarului acestor rinduri că spectacolul Magdalenei Klein s-a instalat cu autoritate printre marcatele realizări regizorale prezentate la Festivalul teatrului contemporan de la Brașov.

În spectacolul timișorean, felia de existentă actoricească de până la pauză — atenție! după pauză începe războiul! — este tratată regizoral cu o ironie subtilă, lent corosivă; actorul Vladimir Benda este prezentat ca un personaj

care, provenit de la periferia orașului, se instalează la periferia jocurilor politice și de interese ale societății, mulțumit, bucuros și ahtiat după șansa de a se da, la propriu, în spectacol. Nu are scrupule, nu are remușcări, face toate jocurile ce-l apar în drum, nu are mamă, nu are iubită, are doar voluptatea de a se crede și de a fi actor!

Până aici (până la pauză), personajul provoacă toate motivele de a fi considerat și acuzat drept un flecar, un parvenit, uneori josnic, alteori insensibil până la odios, dar și animat de o supremă credință în talentul său actoricesc și în valoarea artei teatrale — patimă față de care toate cusururile lui par tolerabile, scuzabile și chiar admisibile! (Tot ceea ce face are un singur scop: teatrul, ca instituție și ca artă, să supraviețuiască!)

Războiul se sfârșește și aduce cu sine schimbări fundamentale în Cehoslovacia: o altă societate.

Grila de norme și judecăți ale acestei noi societăți este cea care, în text, îl aruncă ireversibil pe Vladimir Benda în rolul lui Oedip, iar în spectacol situează trecutul actorului sub un con de lumină, întristător, stupid, inutil, dar, în ultimă instanță, explicabil prin vocația sa artistică, reală și copleșitoare.

În scenă, aceste ipostaze sînt realizate de regizoare prin două procedee primale — introducerea unui „obiect scenografic vivanț”: trei dansatoare (ursitoarele sînt tot trei, de obicei), care, fluturînd și agîtînd în jurul personajului niște „ponchos” — roșii, în zilele sale bune, negre, în zilele de restriște —, fac ca orice loc unde se află Benda să-și piardă identitatea topografică; prin aceste trei dansatoare, spațiul capătă, cameleonice, temperatura, tensiunea și mobilitatea trăirilor personajului; al doilea procedeu este marcarea, foarte vizibilă, a prosceniumului: pe buza fosei de orchestră, șirul de lămoși, cu care odinioară se practica eclerajul în teatru, indică momentele cînd actorul își reîntrește ieșirile la rampă, cînd nu e altceva decît ceea ce a visat să fie: actor.

În țara sa, după război, Benda nu putea fi luat doar drept un oarecare colaborant de conjunctură, vinovat fără voie. Istoria, ignorată de el, îl judecă aspru și în detaliu pentru fiecare cuvînt spus, pentru fiecare gest ori atitudine. Plastic vorbind, actorului Benda, care nu face altceva, crede el, decît să-și urmeze destinul, lumea din jur „îl scoate ochii” pentru fiecare faptă, pe care el o consideră

fleac față de vocația sa! El, Benda, e orbit de tot ceea ce i se întâmplă și nu poate înțelege; e un orb pus în fața oglinzii pentru a se judeca. Așa se întâmplă că el nu poate vedea decât suita sa de realizări — efemeridele serilor sale de interpretare actoricească —, nu poate înțelege decât faptul că el le-a fost predestinat, și nu cere decât accesul la scenă! Restul rămâne pentru el un vițel aiuritor, obscur și imprezvizibil, care nu are alt rost decât să tulbure fatal și să obstaculeze arta sa: teatrul. Este istoria un suport al teatrului, sau teatrul este un instrument al istoriei? E întrebarea pe care Benda n-a rostit-o niciodată, dar viața sa pare că s-a străduit tot timpul s-o formuleze. (Semnificativ e faptul că Actorul își amintește și joacă la rampă numai *replici* din *Iulius Cezar* de Shakespeare și din *Revizorul* de Gogol!). În spectacol, deasupra patului de muribund se află culcată o oglindă aburită: nici în aceste ultime secunde el nu se poate privi pe sine așa cum îl putem privi noi, căci acum oglinda pare că se încetășează de propria lui respirație, în timp ce-și rostește crezul în destinul său (ideea scenografică a fost la înălțimea concepției regizorale).

Mișcarea spre verticală a acelei oglinzi tulbură aruncă spre public lumini reflectate de pe scenă. Nici nouă, spectatorilor — vrea să ne convingă soluția scenotehnică — nu ne e la îndemână să privim — fiind puși să judecăm —, nici propria noastră imagine, nici imaginea actorului, care, lată, ne apare de o strălucire fascinantă, așa cum este de fapt orice mare actor!

Magdalena Klein știe că acest al doilea act al piesei nu este terenul unei crize de conștiință: Benda nu a avut un crez politic infirmat de istorie, și pe care, ulterior, să trebuiască a-l schimba! Trăind „prima” viață a actorului Benda în termenii amintirii mai sus. regizoarea pune, prin întregul său spectacol, problema triplului raport dintre sens, existență și temei, în ceea ce privește teatrul ca artă. *Existența* actorului, a teatrului, poate fi, justificat sau nu, pomegrită, ironizată, suspectată și chiar suspendată (cinica prezență a gestapovistului, care amenință cu închiderea teatrului la orice semn de neobediență față de ideologia Führerului, este elocventă); sensul artei teatrale — implicit, al celei interpretative — poate părea lesne de bagatelizat, de ignorat și de alterat (gestapovistul cere spectacole dirse și zornăitoare, în spiritul necesității de a bate pasul pe front). Dar *temeiul* teatrului rămâne mereu viabil și vital. Personajul Benda îl amintește în cele două momente de fulgurantă luciditate: când visează la

grandooarea teatrului antic — teatrul întregii cetăți — și când declară, cu naivă sinceritate, tocmai în vreme ce i se cerea contrariul, că lumea vine la spectacolele sale ca să uite de război, de umilință și de mizerie. Un alt temei al teatrului, la fel de profund, dar mult mai ascuns, este faptul că printre oameni sint unii care, prin temperament, vocație și structură, generează o astfel de comunicare prin exteriorizare, care este însăși arta teatrală.

Ghemul de ipoteze și premise, sugerate de spectacol și de aceea formulate mai sus, constituie ceea ce numesc *concepție regizorală*. Fără ea, cred că spectacolul ar fi fost plicticoasă poveste a unui ins care n-a găsit nimic mai bun de făcut decât să se încapățineze a fi actor, cind în jurul lui se petreceau o groază de evenimente; așadar, povestea unui ins cu pretenții, dar fără nici un rost pe lume!

Cu siguranță, spectacolul Magdalenei Klein ar fi fost un succes parțial (precum orice spectacol în care deslușești concepția regizorală, întocmai ca scheletul cuiva aflat în spatele ecranului de radioscopie), dacă nu ar fi beneficiat de contribuția actorului Sinka Károly. Un actor a cărui interpretare demonstrează o complexă capacitate: aceea de a părea că nu-și joacă niciodată rolul. Prezența sa în scenă este clădată: un expansiv, uneori patetic, alteori derutat, care nu-și ascunde intențiile, dar nici nu e conștient de ele în detaliu! Un „posedat” ce-și mărturisește patima, dar neglijează dibăciile, stratagemile implicite; din pricina incandescentei sale, nu-și vede decât propria lumină, difuzată. Acestea sint datele interpretării pe care Sinka o dă personajului Vladimir Benda!

Un actor interpretind rolul unui actor este un spectacol care te înfioară. Se știe că orice rol înseamnă o cantitate enormă de energie cheltuită; de data aceasta, energia și efortul au disconspirat și ciudatul mecanism, altfel de neexplicat, prin care acest consum de viață și forță se cere săvârșit, cu orice preț, numai într-un singur fel: ca actor. Echipa de actori din jurul lui Sinka Károly a strălucit prin cele două calități cerute de un spectacol-recital: participare la crearea tensiunilor și a stărilor emoționale și o admirabilă dozare a prezențelor în scenă, în așa fel încît, în spațiul conflictual, subiectul principal, Benda, să nu fie nici umbrît, nici dezlegat de determinările ce-l marchează existența.

După pauză începe războiul este, din acest punct de vedere, și spectacolul imperioaselor nevoi de spectacol, de teatru, de artă.

Paul Cornel CHITIC

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

■ RUGĂCIUNE PENTRU UN DISC-JOCKEY

de Dumitru Radu Popescu

Data premierelor: 10 ianuarie 1984.

Regia: DAN STOICA. Scenografia: FLAVIU BARBACARU.

Distribuția: CĂTĂLIN CIORNEI (Vasile); DOINA DELEANU (Valeria); PETRU CIUBOTARU (Grigore); CONSTANTIN AVĂDANEI (Aurel); EMIL COȘERU (Ștefan); FLORIN MIRCEA (Teofil Toancă); TEOFIL VĂLCU (Victor); DIONISIE VITCU (Nae); CONSTANȚA LERCA (Logodnica lui Ștefan); MARIETA SANDU (O fată); FLORIN IRIMIA (Un bălat); În alte roluri: VALERIU BOBU, GELU ZAHARIA.

în care găsim și perspectiva modernă a podului, și grămezile informe de materiale, și sugestia apei, puse în valoare printr-un priceput joc de lumini (Gabi Leurzeanu), condițiile spațial-vizuale necesare desfășurării unui spectacol dinamic, complex, bogat în semnificații. Regizorul Dan Stoica, la noua sa întâlnire cu dramaturgia lui D. R. Popescu (cea anterioară, cu *Rezervația de pellicani*, la Galați, s-a bucurat de justificate aprecieri), își confirmă vocația pentru un teatru poetic, de densă substanță ideatică. Decupajul scenic al textului subliniază pregnant înfruntările de idol, de atitudini și mentalități, în scene viguroase, bine

**Cătălin Ciornei și
Doina Deleanu**



O fișie luminoasă, venind din sală, traversează scena, urcând spre un parapet înalt, pierzându-se în zare. E spațiul visului, al metaforei, al trăirilor imaginare, purtător al filonului liric al spectacolului. Când scena se luminează, înțelegem că aceasta este șoseaua care străbate șantierul hidrocentralei în construcție, șoseaua pe care aricii o traversează mereu în căutarea unei iluzorii fericiri „de partea cealaltă”, înfruntând orbi riscul de a fi striviți de mașinile ce trec în viteză, șoseaua pe care Vasile și Valeria se plimbă seara, împărțându-și emoțiile, speranțe, neliniști. Scenografia inspirată a lui Flaviu Barbacaru a creat, prin această imagine plurivalentă a șoselei și prin întreaga structură scenică,

timbrate, păstrînd mereu prezent filonul liric, cînd subteran, cînd la suprafață, într-o interferență de planuri ce conduc cu consecvență spre ideea majoră a spectacolului: destinul tragic al rătăcitului de țară. Includerea sălii în spațiul teatral, prin intrările și ieșirile unor personaje în și din mijlocul spectatorilor, răspunde intenției de a implica publicul în dezbateri, șantierul reprezentînd astfel metafora amplu integratoare a devenirii noastre, a procesului complex de construcție a omului nou, a conștiinței revoluționare; dar procedeul, des uzitat în ultima vreme, nu funcționează totdeauna în mod eficient. Ilustrația muzicală, datorată regizorului, constituie parte integrantă a imaginii scenice, potențînd dramatismul, poezia, forța de comunicare.

O atență descifrare a textului și o adevărată colaborare a regizorului cu actorii s-au concretizat în configurarea unor personaje temeinic argumentate, autentice în esența lor morală și în nuanțele particularizante. Cătălin Ciornei a izbutit să comunice neliniștea permanentă, tumultul întrebărilor și aspirațiilor nedeslușite ale tînărului Vasile, într-o elocvență stare de tensiune interioară, cu unele neglijențe de dicție ușor reparabile. Remarcabilă cu deosebire este prezența lui Dionisie Vitcu în rolul Nae, tip de erou popular, un Păcală cu substanță morală superioară, realizat cu mijloace de o rafinată simplitate, dozînd umorul și dramatismul, cu un rar simț al nuanțelor. Se impun, de asemenea: Teofil Vălcu, portret viguros al unui integru șef de șantier și al unui tată ce-și domină cu bărbăție durerea; Doina Deleanu, apariție fragilă, capabilă de reală vibrație launtrică în rolul Valeriei; Petru Ciubotaru și Constantin Avădanei, conturînd exact cuplul de lichele demagogice ce ajung pînă la crimă (Grigore și Aurel); Emil Coșeru, energic și avîntat în rolul lui Ștefan; Florin Mircea, un Teofil șovăilelnic, bine intuit.

Perfectibil printr-o mai riguroasă coagulare a diverselor secvențe, uneori prea fragmentate, și prin concentrarea finalului, mult lungit din cauza reluării în valuri succesive (flecări, o imagine frumoasă în sine, dar redundantă, ca argument dramatic), spectacolul Naționalului ieșean reprezintă un veritabil succes în valorificarea scenică a unei opere dramatice originale, de autentică poezie și șingentă actualitate.

Margareta BĂRBUȚA

■ FAMILIA TÓT

de Örkény István

Data premierii: 16 martie 1984.

Regia: BEKE SÁNDOR. Scenografia: ANDEA IOVĂNESCU. Traducerea: CONSTANTIN OLARIU.

Distribuția: SERGIU TUDOSE (Malorul); SILVIA POPA (Mariska); DIONISIE VITCU (Poștașul); TEOFIL VĂLCU (Cioplant); SAUL TAIŠLER (Lorincke); CONSTANTIN AVĂDANEI, GHEORGHE MARINCA (Malorul elegant); MARIETA SANDU (Mireasa); DAN ACIOBĂNITEI (Tót); DOINA DELEANU (Agika); FLORIN MIRCEA (Tamajl); DAN WERNER (Proprietarul); MIHAELA ARSENESCU-WERNER (Ghizi Geza); FLORIN IRIMIA (Ucenicul, Mirele).

Potrivit unei prejudecăți, încă în circulație acum vreo două decenii. Între conceptul filosofic de *absurd* și *realism* în artă ar exista o incompatibilitate funcțională. Între timp, sistemele noastre de referință s-au mai clarificat, însuși modul în care judecăm condiția umană este mai nuanțat, mai circumstanțiat — cu alte cuvinte, am devenit mai înțelepți și mai înțelegători. Nu cred să mai existe astăzi cineva care să susțină că absurdul nu face și el parte din realitatea obiectivă, așa cum nu cred să mai fie cineva care să nege că grotescul — în viața noastră cea de toate zilele — este un element pe cît de absurd, pe atît de real.

Această stare a lumii în care trăim a sesizat-o admirabil și a realizat-o literar în genul dramatic și Örkény István. Nu este primul artist care o face; el însuși se recunoaște influențat decisiv de Ionesco și Mrožek. Dar, dincolo de orice observații de literatură comparată care pot fi formulate, este incontestabil faptul că Örkény István are o voce proprie, distinctă. Dacă — să zicem — în *Jacques (sau Supunerea)*, întreaga fabulație este o pură alegorie, dacă în *Tango* universul acțiunii

O nouă
citire
a piesei
în vizionarea
regizorului
oazpete,
Beke
Sándor
din Republica
Populară Ungară



este de la bun început definit drept absurd, în schimb în *Familia Tót* singular este tocmai modul aproape imperceptibil în care absurdul se instaurează în viața cotidiană. Pentru un comparatist înrăit, trimiterea cea mai la îndemână ar fi *În griji* de Pinter. Ca și acolo (dealtfel, ambele piese au fost scrise cam în același timp, epoca anilor '60), nocivul este insidios, ba chiar cuceritor, la prima vedere. Ca și acolo, teroarea este acceptată la început cu recunoștință și devoțiune. Dar în *Familia Tót* mai intervine un factor, ignorat (sau eludat) de toți „clasicii” academizați de teatrul absurdului: frica. Nu frica celui invadat, ci frica invadatorului. Este mai puțin interesant, mai puțin original studiul zonei de obediență, de umilință, de dezumanizare în care se afundă întreaga așezare din jurul casei Tót; însă este de o acuitate, de un adevăr neașteptat radiografia pe care Örkény o face acestei spaii — de moarte, bineînțeles — a Maiorului (simbolul explicit al Puteii arogante, inconștiente, efeme). La majoritatea celorlalți dramaturgi din generația și de genul lui Örkény, ascendentul intrusului era inexplicabil, era el însuși absurd; la autorul *Familiei Tót*, ascendentul are o motivație logică, doar manifestările lui frizează grotescul și absurdul. Dealtfel, să nu uităm că, dincolo de alegoria cu suport general-uman pe care o propune Örkény, acțiunea din *Familia Tót* este circumscrisă și unei realități istorice precise

— cea a finalului ultimului război mondial și a deșingoladel fascismului, în epocă. Frica Maiorului se subsumează spaimei mai ample a sistemului fascist, amenințat de imanența sa prăbușire.

Sigur că nu numai amănuntele de mai sus particularizează și dau valoare scrierii lui Örkény-István. El prefigurează, în *Familia Tót* (datată 1967), un stil care va deveni caracteristic în cinematografia maghiară — cel al notațiilor fugare, de tip neorealism, dar întrebunțate cu îndărătnicia expresionistilor (tot tabloul întreg, de introducere în atmosferă, este construit în acest fel). Apoi, există în piesă un personaj de descendență direct shake-speareană — Poștașul —, un fel de „raisonneur” combinat cu un Puck provincial și bătrîn. Există și trimiteri la Camus (*Mitul lui Sisif*), mărturisite și acesta de autor, cu intenții de replică. Un alt accent al textului amintește de existențialismul lui Sartre (actul deciziei validează trăirea). Dar toate aceste detalii nu conduc spre eterogen, ci — din contra — spre o structură originală.

Nu este de mirare, deci, că *Familia Tót* a ajuns să aibă o celebritate mondială, materializată în circa 90 de montări, și că în țara noastră comentăm acum a treia versiune în limba română (după aceea a Teatrului Național din Cluj-Napoca și aceea a Teatrului „Nottara”). Această nouă citire a piesei o datorăm unui invitat al Naționalului ieșean, regizorul Beke Sándor din R. P. Ungară —

■ CASA CU FANTOME

adaptare de Nicoleta Toia
după Calderón de la Barca

Data premierei: 25 aprilie 1983.

Regia: NICOLETA TOIA. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU. Distribuția: DAN WERNER (Lisardo); DIONISIE VITCU (Calabazas); MIHAELA ARSENEȘCU (Angela); DOINA DELEANU (Isabel); FLORIN MIRCEA (Don Felix); DAN ACIOBĂNITEI (Herrera); MONICA BORDEIANU (Laura); CONSTANȚA LERCA (Beatriz); VIRGIL RAICU (Don Pedro); GHEORGHE MARINICA (Lello).

om bine familiarizat cu textul, pe care l-a mai montat și în original. În mizanscena lui Beke se demonstrează mai ales mecanismul prin care forța malefică (Maiorul) ajunge să domine și să decidă. Rotațiile acestui mecanism sînt, fiecare, examinate cu insistență și migală de către regizor. De unde și un ritm mai lent, mai expozitiv, al spectacolului. Procesul de destrucție morală a familiei Tót este, iarăși, realizat cu o precizie remarcabilă, directorul de scenă găsind la Iași distribuția potrivită, în principiu: Dan Aciobăniței (Tót), Silvia Popa (Mariska) și Doina Deleanu (Agika). Beke Sándor a aflat la Iași și un interpret ideal pentru Maior — pe Sergiu Tudose —, un „maior” angoasat și terorist, nervos, ascet și stăpînit de complexe, tot timpul obsedat de spaima că este privit, urmărit, pîndit. Dar în cvartetul menționat mai sus se emit și unele note neconvincătoare: Dan Aciobăniței (la cel mai bun rol al său, într-adevăr „de consacrare”, pe scena Naționalului) este văzut de regizor într-un registru bonom și placid: Doina Deleanu este îndrumată spre un soi de isterie adolescentină. Ambele interpretări (subliniez — profesional vorbind — riguroase) modifică puțin datele relației imaginare de Örkény. Pentru că în prezența unor astfel de personaje, drama, absurdul (dar ce dramă nu implică absurdul...) devin posibile, chiar previzibile.

Rolul Poștaşului l-a jucat Dionisie Vitcu, actor față de care nici un iubitor de teatru nu mai are îndoieli. Cu acest rol, Dionisie Vitcu nu a fost însă deloc „în mînă”. Un interpret ideal, un rol pe măsură; rezultatul — o neîmplinire. Ce s-a întîmplat? Singura explicație plauzibilă ar fi o disjuncție „principală” de vederi între regizor și actor.

Au contribuit mult la culoarea spectacolului alți colaboratori, mai puțin puși în valoare de paginația afișului: Andreea Iovănescu (scenografia — o transformare a decorurilor „de exterior” în „de interior” care merită o mențiune specială), Mihaela Arsenescu-Werner (puțin a lipsit ca rolul Ghizl-Geza să devină anfolagic), Teofil Vâlcu (savuros, într-un rol mic, cum rar l-am văzut: Cioriani), Saul Taişler (Lorincke), Dan Werner (Proprietarul), Florin Mircea (Tamaji), Florin Irimia (Ucenicul, Mirele).

O notă aparte, binevenită în spectacol, a adus-o participarea grupului instrumental (prezent și actricește în scenă) condus de Virgil Popovici.

Dinu KIVU

Regizoarea Nicoleta Toia a avut o idee năstrușnică și riscată: să amestece într-un mic scenariu *Doamna nevăzută* și *Casa cu două intrări*, ambele piese aparținînd unuia dintre cei mai prolifici autori din lume — spaniolul Calderón de la Barca. Idee nu doar riscată, ci și amendabilă, în principiu, căci — așa este — nu ne putem juca și cu clasicul cînd și cum vrem. Ghinionul celor care caută sămînță de pricină din orice este că, de data asta, Nicoletei Toia „i-a ieșit bine”. Adică: acțiunea astfel compusă este perfect logică și cursivă, caracterele au coerență și sînt plauzibile în relație, spiritul noului text nu e departe de... Calderón. Puriștii pot să nu fie de acord cu această iconoclastie. Dar, iată — reprezentarea există; are succes de public și nu contrazice deloc ambițiile unui Teatru Național.

Nicoleta Toia — după ce a alcătuit textul — a reușit să facă acest spectacol bun întemeindu-se pe cîteva dintre certitudinile de valoare ale Teatrului din Iași. Între ele, mai importantă mi se pare prezența scenografei Andreea Iovănescu; în acest spectacol, ea impune, înaintea regizorului și a actorilor (dar, probabil, cu acordul și la sugestia lor), un *stil*. Prin constanța culorilor — roșu, negru și



**Dionisie
Vitcu,
Mihaela
Arsenescu
Dan
Werner**

alb, colorate (căci, în ultimul timp, culorile...) superb, rafinat. Prin simetria construcțiilor de scenă, dovedind rigoare, disciplină (greu de prevăzut în mijlocul *qui pro quo*-urilor „din de la Barca”). Mai puțin prin crolala costumelor, materie în care un Cardin ar mai fi avut un cuvânt de spus...

Altă certitudine este trupa ieșeană. Cu Dionisie Vitcu, Florin Mircea, Doina Deleanu, Monica Bordeianu, Mihaela Arse-

nescu, Dan Acioabăniței, Virgil Raiciu, Dan Werner se poate face oricând un spectacol cuceritor.

Problema spectacolului este însă alta. Se joacă bine, decorurile sînt frumoase, regia e corectă, dar... lipsește ceva. Reprezentația nu are ritmul pe care îl cerea această Renaștere spaniolă, nu are — dacă vreți — *schwung*.

D. K.

ALTE PREMIERE

TEATRUL „BULANDRA“

O LUME PE SCENĂ

spectacol de Miriam Răducanu

O lume pe scenă la Teatrul „Bulandra“ este, indiscutabil, un spectacol în spiritul celor mai frumoase tradiții ale acestei scene; stilul casei se face simțit, emană prin toți „porii” montărilor, și acest „ca-

chet” stilistic constituie chiar principalul lui atu, structura de rezistență. O lume pe scenă, spectacol conceput și realizat de Miriam Răducanu cu un grup de actori din diferitele generații de care dispune azi Teatrul „Bulandra”, este o „Ars poetica”, o confesiune și o profesiune de

**Data premierii : 16 martie 1984.
Spectacol realizat de MIRIAM
RĂDUCANU. Scenografia : MIHAI
MĂDESCU.**

**Interpretează : GINA PATRICIU,
MARIANA MIHUȚ, LUMINIȚA
GHEORGHIU, MIRELA GOREA,
MIHAELA GAGIU, MICAELA CĂ-
RACĂȘ, CONSTANTIN BRÂNZEĂ.
Registă : VICTOR REBENGIUC.**



O „repetiție cu public”, un joc la vedere...

credință a teatrului despre sine, și a artiștilor despre ei și arta lor. Pentru a exprima inefabilul și fascinația scenei, pentru a crea starea de poezie, mister și vrajă pe care aceasta o emană, pentru a se deda bucuriei jocului, exprimându-i candorile și rigorile, tragiismul și burlescul, tristețea și comicul, actorii recurg la clasicele instrumente ale Teatrului propriul lor trup și Poezia. Dansul și Verbul, aliatele străvechi ale Thaliei, armonizate printr-un montaj aparent imprevizibil — canoanele dansului, recitării, pantomimei sînt abrogate pentru a se crea noi relații „interdisciplinare” —, guvernează această insolită demonstrație, în care decisivă este libertatea creatoare, și esențială, bucuria jocului. Pledoaria teatrului pentru teatru se materializează într-un tablou tridimensional organizat după principiile moderne ale colajului : umorul năstrușnic al lui Anton Pann, muzica lui Schubert, diatriba brechtiană, sonoritățile jazzului, un fragment din Shakespeare,

Paganini, replici cehoviene, impulsuri sonore și vizuale dispartate se ordonează într-o vizlune spectaculară coerentă. „Punctul de fugă” al evenimentului scenic rămîne versul lui Emil Botta : alegere emblematică ! Poetul-Actor apare aici cu osebire, pe podiul care mai păstrează, parcă, aura incandescenței sale prezențe (vi-l amintiți, aici, în *Hârfa de tarbă* ?), ca o desăvîrșită întrupare a Poeziei teatrului. Prin Botta, magnific arlechin, dramatismul, patetismul, ironia, comicul, mascarada devin măștile veșnic schimbătoare ale reprezentației. Infuzînd cu subtilitate „citate” și rapeluri — spre delectarea generațiilor mai vîrstnice care au trăit istoria Teatrului „Bulandra” —, pătrînd nou și surprinzător prîn formulă doar noilor contingente de spectatori (care n-au văzut „Nocturnele” de altădată, create de Miriam Răducanu la „Tăndărică”, nici pe Toma Caragiu în *Mackie-Sis*, sau pe Gina Patrichi în *Clîpe de viață*), spectacolul se oferă publicului fără complexe : s-a mai spus, e o „repetiție cu public”, un

joc la vedere ; scena își desconspră secretele, spectatorii sint invitați să între în joc, să detecteze starea de „imponderabilitate” contaminându-se, și aş adăuga că de reacția acestora depinde în cea mai mare măsură gradul de combustie al actorilor.

Reprezentăție de echipă, structurată pe tipul exercițiilor de atelier, într-o vizlune sincretică, de „frontieră”, antologind câteva teme obsesive din baletul și pictura modernă — cirul, balerinele, arlechinii —, cu inserturi „retro” tratate în fină parodie. *O lume pe scenă* exprimă, incontestabil, personalitatea artistică a coregrafei și dansatoarei Miriam Răducanu, autoare de scriitură scenică originală, tensionat teatrală. La comenzile ei răspund cu pasiune și desăvîrșit profesionalism vedetele și viitoarele vedete ale teatrului ; recitînd, grav, din Botta, Victor Rebengiuc fixează cadențele montării, în care, cu temperament teatral și farmec scenic, Constantin Brânzea e înconjurat de adevărate „iele” : Micaela Caracaș, totdeauna spectaculoasă ; Mihaela Găgiu, pe *emploi* „fix” de ingenuă ; Mirela Gorea, joc dramatic lucid, controlînd cutremure lăuntrice ; Luminița Gheorghiu, expresivă în măști comice, dar exploataîndu-și parcă mai timid bogatele-i resurse ; Mariana Mihuț, fascinantă, explozivă, dezvăluind noi, imprevizibile fațete de umor și autoironică drăgălășenie ; iar aleasa demonstrație de virtuozitate teatrală a Ginei Patrichi ar fi putut singură constitui un recital ! Scena balconului din *Romeo și Julieta*, „sublimul cuplu”, și faimosul monolog-song al lui Jenny-Speluncă din *Opera de trei parale*, mostre „antagonice” de estetică și stilistică teatrală, se îmbină într-un discurs teatral exemplar despre forța și fragilitatea ființei umane, despre nevoia de vis, speranță și poezie...

O lume pe scenă este un spectacol reconfortant ; el familiarizează mai ales noile generații de spectatori cu „misterele” practicabilelor, sugerîndu-le că teatrul înseamnă refuzul prejudecăților, forță creatoare, grația spiritului și a trupului, frumusețe și idee...

Mira IOSIF

TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ

— Secția maghiară —

CAFENEAUA AMINTIRILOR

spectacol — colaj
de Kovács Levente

Data premierel : 28 decembrie 1983.

Regia : KOVÁCS LEVENTE. Decorurile și costumele : KELEMEN TAMÁS ANNA. Coregrafia : KELEMEN FERENC.

Interpreții : ADAM ERSZÉBET, ILLYÉS KINGA, KILYÉN ILKA, MEISTER ÉVA, MENDE GABY, SZÉKELY ANNA, SZILÁGYI ENIKŐ, GYARMATI ISTVÁN, HUNYADI LASZLÓ, KÁRP GYÖRGY, MAGYARI GERGELY, NAGY JÓZSEF, RÉTHY ÁRPÁD, TAMÁS FERENC, TARR LÁSZLÓ, TATAI SANDOR, TOTH TAMÁS, TÜRÖK ANDRÁS, ZALÁNYI GYULA.

Spectacolele-colaj, situate undeva între music-hall și cabaret, cu numere independente sau legate între ele, au început să apară pe scenele noastre. Printre ele se înscrie, ca o autentică reușită, și *Cafeneaua amintirilor*, realizat de Kovács Levente pe scena Naționalului din Țirgu Mureș, secția maghiară.

Înainte de a vorbi despre interpreții acestui spectacol, cu toții strălucitori în multiple ipostaze — de cîntăreți, mimi, dansatori sau creatori de personaje —, trebuie să subliniem valoarea idelî lui Kovács Levente, care a grupat inteligent și subtil cîntece, scenete, glume, comentarii din anii '20—'30, ba chiar și piese scurte (*Întîlnirea de cincizeci de ani*, *Vă rog, un bilet !* și *Serul prostiei*, cu situații și personaje dintre cele mai interesante), trecînd de la atmosfera aparent degajată din anii de după primul război mondial

la cea înnorată și amenințătoare, preven-
tind izbucnirea celui de-al doilea.

Plasînd acțiunea într-o cafenea, reali-
zatorul a găsit și elementul de legătură,
toate întîmplările fiind verosimile, în am-
biana colorată și pitorească unde se în-
tilnesc oameni cu temperamente diferite,
provenind din medii diverse, unde-și gă-
sesc locul și cîntecele, și dramele, și far-
sele, și comentariul ultimelor știri, și pă-
lăvrăgeala amuzantă a „stilpilor de ca-
fenea“.

Valoarea și farmecul acestui spectacol
provin din valoarea și farmecul actori-
lor, care dau momentelor viață, culoare,
dynamism.

Totul este atît de bine structurat, im-
presia de creație colectivă, „de echipă“,
atît de convingătoare, încît e destul de
greu de diferențiat contribuția fiecărui
interpret; totuși, mulți dintre ei izbutesc
să devină centrul atenției, fie și numai
pentru cîteva minute, schițînd un perso-
naj sau prezentînd o melodie. Astfel,
Lohinszky Loránd îl evocă pe Maurice
Chevalier, cu nostalgie, fervoare și iro-
nie, dar interpretează și un rol, poate cel
mai bogat în nuanțe din întreg specta-
colul, cel al Vagabondului din *Serul pros-
tiet*, „omul de pe stradă“, inteligent și
hitru.

Cu un farmec deosebit și o remarca-
bilă varietate de mijloace, apar în mai
multe ipostaze Adám Erzsébet (jucînd cu
dezinvoltură și haz rolul unei fete capri-
cioase și îndrăgostite, în *Întîlnirea de
cincizeci de ani*) și Szilagy Enikő (trecînd
cu ușurință de la personajul unei servi-
toare burlești la acela al unei actrițe
cochete, impetuoaase, mereu surprinză-
toare, în *Serul prostiet*). Cu aceeași
măiestrie în conturarea unor personaje
sau în scene de ansamblu apar și Illyés
Kinga, Kilyén Ilka, Meister Eva, Mende
Gaby și Székely Anna, cea din urmă
fiînd și prezentatoarea spectacolului.

Un clown cu fața de var purtînd în
ochi tristeți iremediabile este Réthy Ar-
pád, care interpretează în partea a doua
a spectacolului cîntece protestatere împo-
triva fascismului. Chelnerul permanent
al cafenelei și valetul spion din *Serul
prostiet* prind viață prin intermediul lui
Kárp György. Doi „stilpi de cafenea“,
Intervenind din timp în timp cu comen-
tarii, glume, bîrfeli, sînt Tarr László și
Gyarmati István; ei creionează rafina-
mentul și frivolitatea tipurilor reprezen-
tate și, totodată, în alte ipostaze drama-
tice, vădesc o mare forță de caracteri-
zare (cel dintîi — în zugravul nimerit
din întîmplare la întîlnirea de „cinci-
zeci de ani“ a unei înalte societăți, unde



Lohinszky Loránd și Szilagy Enikő

este luat drept ambasador, cel de-al
doilea — în profesorul bătrîn și girbovit
ce-și întîlnește foștii elevi). Tamás Fe-
renc și Magyar Gergely își au, la rîndul
lor, partea leului, în *Vă rog, un bilet*,
un scheci de epocă.

Buni în roluri sînt și Hunyadi László,
Nagy József, Tatai Sándor, Toth Tamás
(un admirabil cîntăreț, ce dă forță dra-
matică unor romane), Török András și
Zalány Gyula.

Decorul, semnat de Kélemen Tamás
Anna, sugerează cu finețe locul acțiunii,
oferind totodată și spațiul potrivit dife-
ritelor situații.

Fantezia, inventivitatea, bunul-gust sînt
definitorii pentru acest spectacol-coloaj,
în care Kovács Levente a știut să dea
trapei maghiare a Naționalului din Tîrgu
Mureș prilejul de a-și evidenția multi-
plele valențe ale măiestriei actricești.

Ileana BERLOGEA

■ BUNĂ SEARA, DOMNULE WILDE!

adaptare de Eugen Mirea
și H. Mălineanu
după Oscar Wilde

Clasa prof. asociat SANDA MANU

Adaptată de Eugen Mirea și „muzicalizată” de H. Mălineanu, piesa lui Oscar Wilde se instalează temeinic în categoria alcătuirilor comice în care convenționalitatea conflictului stabilizează interesul la nivelul replicii — căutat scăpătoare, cu ostentație inteligentă; ironia deghizează sentimentele, personajele tind să fie ceea ce spun, nu să spună ceea ce sînt. Farmecul paradoxal al acestor fapteuri ce inventează persoane și vicii, identități și virtuți, vine din absoluta lor lipsă de sinceritate, din euforia dedublării, din voioasa evitare a efectelor legii gravitației universale, care l-ar putea confrunța contondent cu solul realității.

Spectacolul prezentat de studenții anului IV actorie (clasa prof. asociat Sanda Manu, lector universitar Geta Anghelescu) are în primul rînd meritul de a expune cu claritate regula jocului și de a se conforma cu grațioasă seriozitate pe tot parcursul reprezentației. E nevoie de mult profesionalism pentru a construi congruent aparenta superficialitate ținînd de esența *musicalului*, e necesară multă inventivitate pentru a stabili în cadrul său relații posibile, evoluții verosimile. Spectacolul încintă prin această rigoare stilistică, transformînd ceea ce ar fi putut fi un exercițiu pe temă dată într-o compoziție liberă a fanteziei și a bucuriei de a juca, de a se juca. Bucuria și fantezia înlocuiesc marea montare și fastul — cartea de vizită a genului —, bucuria și fantezia sînt liantul unei echipe care-și etalează strălucirea colectivă printr-o subtilă focalizare a atenției asupra partiturilor individuale.

Regizorarea Sanda Manu își ajută studenții nu oferindu-le soluții de teatralitate exterioară, ci plasîndu-i pe un fundal care să-i pună în valoare: cîteva elemente de recuzită, fragmente dintr-un

posibil decor, costume ce țin de convenția genului (scenografia, Diana Cupșu-Popescu). Profesoara Sanda Manu le solicită însă la maximum disponibilitățile de expresivitate, recompune, stilizează și fixează în rama spectacolului spontaneitatea și farmecul interpreților. Etapa într-un proces de devenire, acest spectacol nu este și nu poate fi un certificat al desăvîrșitei profesionalități. Părțile muzicale nu sună ca la Hollywood; în unele scene se simte efortul de a urma indicația ca pe o poruncă; uneori, cineva își trage răsufierea cu cîteva metri înainte de finalul cursei; alteori se văd imbinările între bucăți care ar trebui să pară material compact. Dar, dincolo de aceste cusururi, ce țin poate de emoția unei seri sau de relaxarea unui matineu, spectacolul dovedește marea ambiție a unui pedagog de teatru de a-și confrunța elevii cu rigorile superioare ale măiestriei.

Această ambiție îi permite lui Carmen Trocan să-și etaleze temperamentul scenic excepțional: ea joacă detașat detașarea personajului (lady Brecknell), alternează cu haz ticurile reale cu cele mimate, e stupidă cu inteligență și răsfățat autoritară, întrerupe, cu efecte bine calculate, seria reflexelor condiționate, printr-o surprinzătoare tresărire a vieții. Oana Pelea ironizează tipologia personajului reprezentat, dînd farmec individualității pe care o joacă (Gwendolen Fairfax). Mioapă la propriu și la figurat, ea devine brusc clarvăzătoare și eficientă cînd presimte aminarea sfîrșitului fericit. Iar credința în acest sfîrșit fericit nu i-o va putea răpi nimeni. Mioara Ifrim doțază grația încrămenită a păpușii de porțelan în haine rustice (Cecily Cardew) cu o șiretenie vitală; candoarea ei nu se ține decît într-un fir subțire, de-abia așteaptă pretextul pentru a-l rupe. Și domnul Wilde (Stelian Nistor — anul III), înțeleptul minutor al acestor marionete, dar, firește, și sluga lor (tot Stelian Nistor interpretează rolul valeților Lane și Merriman, precum și alte apariții necesare — diferențiate cu o deosebită precizie comică), se grăbește să-i ofere prilejul. Subtila rețea de minciuni țesută de Algernon Moncrieff (Răzvan Popa) și John Worthing (Adrian Păduraru) — doi juni-primi extrem de flusturatici, dar în același timp foarte consecvenți cu tabieturile lor și conservatori în scopurile lor — mișcă această minunată mașinărie producătoare de antren și bunăstare spirituală. Cei doi studenți au învățat să alcătuiască un cuplu scenic, însă-și sublinieze reciproc afinitățile



Bucuria jocului și fantezia sint llantul echipei, în „Bună seara, domnule Wilde!”

și să marcheze complementar diferențele. Dincolo de farmecul personal, de care uzează din plin, esențială pentru prezența lor scenică în acest spectacol este relația, și nu performanța individuală. Luminița Stolanovici (Miss Prism) își asumă cu aplomb confuzia explicației finale; doar Cristian Rotaru (Dr. Chasuble) pare să nu-și fi găsit locul în acest solid mecanism, cu o aparență atît de diafană.

■ JOIA DULCE

dramatizare de Adriana Marina Popovici după John Steinbeck

Clasa conf. univ.
OLGA TUDORACHE

Probabil că prezența acestei dramatizări în repertoriul Studioului I.A.T.C. se datorează dorinței, atît de omenești, de a trăi cîteva luni în intimitatea unor personaje-oameni de treabă ce reușesc să armonizeze noblețea aspirațiilor cu meschinăria vieții pe care sînt nevoiți s-o trăiască. Aceeași dorință alcătuiește totodată și substanța unui spectacol care transmite un tineresc optimism și o infinită încredere în posibilitățile individului de a comunica — dincolo de

cuvinte și în pofida barierelor de tot felul — cu semenii săi.

Lectorul universitar Adriana Marina Popovici, autoarea dramatizării și semnatara regiei, a ales din blind-ironic roman al lui John Steinbeck acele fragmente care i-au permis să reconstituie atmosfera de idilă modernă din micul oraș de pe coasta Pacificului, așa cum se simte în cafeneaua și în cabaretul de pe Calea Sardelei, în casa lui Doc și în birlogul ce-i adăpostește pe simpatici decasați din localitate. Destinele individuale, întîmplările și evenimentele sînt prezente pe scenă doar în măsura în care compun acea stare de spirit permițînd colectivităților umane să devină un factor determinant în echilibrul moral al personalității. Cartea lui John Steinbeck este o descriere amară a tulburărilor provocate de suma aritmetică a bunelor intenții. Pe fondul depresiv din anii de după cel de-al doilea război mondial, personajele lui Steinbeck se străduiesc mereu, în necunoștință de cauză, să-și facă bine unul altuia. În textul scenic, impulsurile se clarifică, se exprimă, personajele au un plus de raționalitate care le răpește însă misterul, disproporția dintre intenții și realizări nu mai este atît de evidentă, dezastrele sînt doar povestite, în timp ce fraternitatea umană este efectiv jucată. Dramatismul conflictului este suplinit, sub raport spectacular, de atent lucratele fragmente de program de cabaret — poate prea dilatate, dar inserate cu mult firesc în linia subiectului. Adriana Marina Popovici n-a urmărit fidelitatea față de prozator, ci un spectacol „de

inimă", în care studenții clasei conduse de conf. univ. Olga Tudorache să-și etaleze multilateral calitățile. Rezultatul corespunde intențiilor, tinerii profesioniști își exprimă nu doar datele experienței lor artistice, ci și adăziunea la un ideal de umanitate alcătuit din demnitate, solidaritate și respect pentru valoare. Starea de satisfacție provocată de acest spectacol vine fără îndoială și din elanul colectiv, care depășește strictețele obligații ale unui examen.

Scenografia (Diana Cupșa-Popescu și Vioarel Florca) a găsit formula adecvată pentru a cuprinde pe mica scenă a Studioului lumea piesei, vizualizând astfel intimitatea implicită, „viața în vitrină” pe care o trăiesc personajele.

O femeie numită Flora, dar despre care cineva a hotărât că ar merita să se cheme Fauna — și așa i-a rămas numele — este autoritatea fără apel a unei colectivități adunate întâmplător, dar care resimte orice absență inevitabilă ca pe o rană. Fauna ghicește trecutul, știe viitorul și încearcă să modeleze prezentul. Carmen Ciocilă are maturitatea și prestația scenică pe care le solicită acest personaj în contextul spectacolului. Ea găsește expresia justă a generozității arțăgoase, a iubirii ce se manifestă discret, fără efuziuni spectaculoase. Actrița sugerează și singurătatea personajului — slăbiciunea care-i condiționează puterea. Poate că această linie ar fi meritat un spor de aprofundare, fața ascunsă a femeii care consideră mariajul drept fericirea supremă, dar n-a fost niciodată căsătorită, apare, fără a fi determinantă. Dacă Fauna este autoritatea, Doc este centrul de interes al grupului. Tristețea lui este de fapt re-

sortul principal al acțiunii. Radu Duda poartă un aer melancolic, condenscendent, e absent și preocupat, străin și prietenos, amănunțele interpretării sînt corecte, dar imaginea globală a personajului alunecă, nu se suprapune monologelor extrase din textul romanului. Personajul-obsesie al operei lui Steinbeck, uriașul cu inimă de copil, este jucat cu o desăvîrșită credință de Mihai Verbițchi: efortul de a gândi, nepuțința de a rezolva sînt caraghios-tragice, compoziția este riguroasă, imaginea sufletului fără creier se alcătulește din gesturi și priviri pe care replica le completează fără a le dubla. Patricia Grigoriu acreditează evoluția personajului, stabilind corect punctul de pornire: oricît de jos ar fi căzut Suzy, sufletul ei e imaculat, și de aceea relația ei cu Doc devine posibilă. Dar tocmai în momentele de împlinire a acestei comuniuni actrița se limitează la linia de minimă rezistență a rolului: tonuri duioase, priviri languroase, procedee lipsite de acoperirea trăirii. Carmen Tănase individualizează cu delicatețe silueta unui personaj secundar nu doar în arhitectura piesei, ci și în propria lui viață. În dublu rol, Bogdan Gheorghiu prezintă corect atât bonomia masivă și aspră a polițistului, cît și viclenia intrinsecă a circiumarului, printr-o totală schimbare a mijloacelor. Dan Bădărau (Mack) și Marina Procopie (Mabel) completează peisajul uman al piesei, construindu-și cu acuratețe momentele de prim-plan și contribuind cu dăruire, alături de toți ceilalți, la permanența tensiune care face ca spectacolul să treacă rampa.

Magdalena BOIANGIU

„Jola dulce” — un spectacol care transmite optimism și încredere...

