

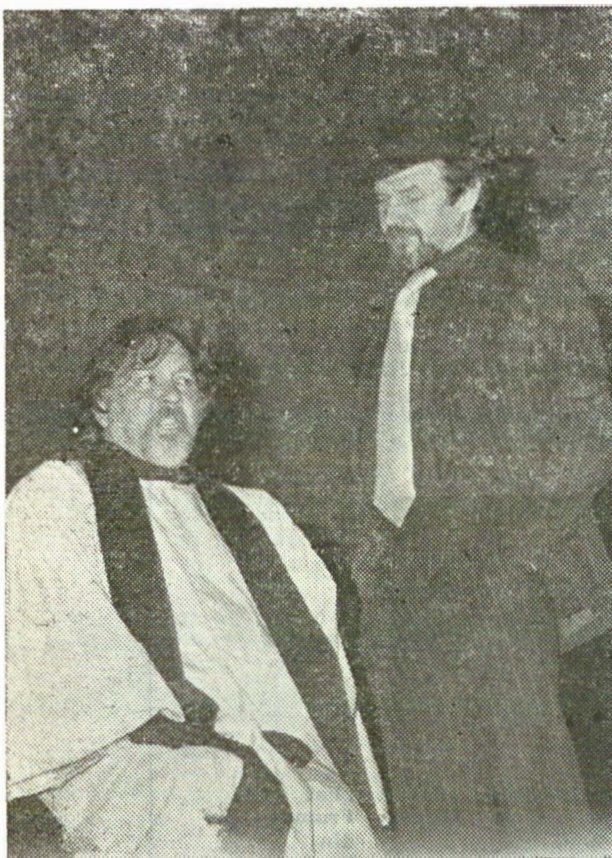
# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERA ABSOLUTA

TEATRUL „BULANDRA“

## LABYRINTUL

de Eugen Barbu



**Petre Gheorghiu și Ion Cocieru.**  
Monseniorul și, respectiv, Ucigașul,  
personaje monstruoase dintr-un „la-  
birint“ al ideologiei fasciste, denun-  
țate în spectacol.

<http://biblioteca.digitala.ro>

**Data premierei : 22 martie 1984.**  
**Regla : KINCSES ELEMÉR.** Sce-  
nografia : **MIHAI MĂDESCU.**

**Distribuția : PETRE GHEORGHIU**  
(Monseniorul) ; **OVIDIU SCHUMA-**  
**CHER** (Primul monitor) ; **CON-**  
**STANTIN FLORESCU** (Politicia-  
nul) ; **MIRCEA BAȘTA** (Generalul) ;  
**MARCEL IUREȘ** (Vagabondul) ;  
**VIOLETA ANDREI, VALERIA**  
**OGĂȘANU** (Femeia) ; **DAN DA-**  
**MIAN** (Primul servitor) ; **AUREL**  
**CIORANU** (Al doilea servitor) ;  
**GEORGE OPRINA** (Barmanul) ; **MI-**  
**HAI MEREUȚĂ** (Intolerantul) ;  
**VIRGIL OGĂȘANU** (Poetul) ; **ION**  
**COCIERU** (Ucigașul).

*Labyrinthul, prin caracterul ei intrinsec de operă parabolică, este susceptibilă de înțelesuri și interpretări diferite.*

Ce semnifică, de fapt, acel „labyrint“ misterios în care este pusă să se desfășoare acțiunea ? Sintem aduși într-un spațiu al absurdului, paradoxal, pe cit de vast ca întindere, pe atît de claustrofob prin rigori și interdicții. Într-o primă impresie, i-am putea găsi o seamă de asemănări cu mai vechi cunoștințe : și cu spațiul sartiian din *Uși închise*, și





**Scenă din spectacol, cu Violeta Andrei, Virgil Ogășanu, Marcel Iureș, George Oprina și Constantin Florescu**

cu cel din *Generoasa* fundație de A. Buero Vallejo, și — până la un punct — cu cel propus de Dale Wasserman în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Alte impresii, și ele, pot fi invocate deopotrivă. Își dau întâlnire, aici, imagini moderne de infern și purgatoriu. Ceva ca de apăsare existențialistă, cu încărcătura respectivă de angoasă și alienare, plutește amenințător și se propagă contextual. Nu mai puțin, gândul ne este proiectat și asupra unor episoade de apocalips modern: lagăre de concentrare, abatoare umane, crematorii stranii, cimitire ferile de vâzul și știința lumii, forme de intoleranță înălțate la rang de sistem și practicate, când violent și când subtil, pe o întreagă gamă imaginabilă a cruzimii. În aparență, avem de-a face cu situații ambigue, cu aspecte bizare, de caleidoscop. În realitate, însă, semnificațiile în cauză converg; toate, în sinteza lor, reflectă întrebări și neliniști funciare, de la unele îndepărtate originar în timp până la altele de sorginte contemporană.

Datele, implicațiile și în genere demersul ideatic al piesei se înscriu pe două coordonate majore: una politică, alta filozofică. Prima ilustrează obsesii, crispări, tiranii fizice și morale, toate reiesite din concepția fascistă a puterii; cealaltă reflectă îngândurări și spaima, cum-pănește între damnație și ispășire, în-cercă oarecum să surprindă ceva din freamătul axiologic al ideii de salvare.

În prima parte a piesei, defilează prin fața noastră personajele. Unele dintre acestea (Primul servitor, Al doilea servitor, Barmanul, Primul monitor) fac parte din personalul „instituei”: celelalte (Politicianul, Generalul, Femeia, Intolerantul, Poetul, Ucigașul) alcătuiesc lotul cel mai recent de „clienți” ai Labyrinthului. Fiecare personaj își are chipul, comportarea și statura proprii; generic, ele exprimă totodată și categoriile umane cărora le-au aparținut pe când erau în viață. Sînt alese în așa fel, încît reunirea lor să poată alcătui rezumativ un tablou de viață al lumii din care proveneau. În speță: o lume inegală, absurdă, clădită pe artificii și supusă minciunii, stăpînită oligarhic de criterii ale banului și ale voluptății consumatoare.

Cea de-a doua parte a piesei este rezervată „judecății”. Latura faptică, acum, se estompează; cea care îi ia locul este cu precădere meditativă. Implicația filozofică își capătă aici principala ei pondere. În atmosferă stăruie și apasă *ceva greu*, întrebător. Există oare, în înorenghătura și în tumultul inform al atîtor fapte omenești sortite damnării, și ochiuri de lumină, în care să putem presimți promisiuni de pace și salvare? Tonul predominant în care se petrec toate acestea este sumbru. Ultima replică din

piesă, în esență, este un strigăt de desperare: „Vai nouă! „Totuși!... nici Femeia, și nici Poetul, nu sînt trimiși să ispășească, îngroșînd corul condamnaților. Celei dintîi, în notă avertizatoare și profetică, Judecătorul îi spune: „Tu vei naște pe om și omul mă va naște pe mine...“. Celuialt, i se dă aproape o poruncă: „Urmează femeia!... ea va găsi drumul prin labirint“. Deci, nu totul pare pierdut. La orizont, oricum, o rază de nădejde este lăsată să mijască. Valorile nu s-au risipit și nu se risînesc fără urmă. Există încă principii — dragostea, spiritul, curajurile și iactanțele gîndirii — ce sînt capabile să ceară umanității a-și continua cursa ei necesară, indiferent prin cîte contradicții și cu ce preț.

Cîtă sudură, cîtă unitate și cîtă continuitate există între aceste două părți? Textul abundă în reflecții și replici de efect. Acestea, în genere, ne plac. Dovedesc ascuțimi de observație; au în ele sarcasm și necrutare. Ridică, însă, și semne de îndoială: în fluidul lor de inspirație și nuanță oarecum gazetărească; în unele accente prea direct pamphletare; în anume insistențe și aplecări înșpre un erotism de tip mai mult sau mai puțin libertin; în acel scepticism schematic, gata parcă în orice clipă să alunece în joc ori în simplă plăcere discursivă; ne putem întreba dacă în toate acestea, în parte și la un loc, nu se strecoară măsuri de natură să prejudicieze halo-ul de gravitate pe care presupun că autorul Eugen Barbu l-a gîndit cu luciditate și a ținut să-l implice edificator în mesajul scrierii sale.

În textul piesei din volumul de teatru apărut în 1988, Monseniorul — personajul suprem, „patronul“, „Judecătorul“, „administratorul“ din Labirint — este înfățișat grotesc, în costum de arlechin, purtînd pe umăr un papagal, care la nevoie se transformă în bufniță, și ținînd de lanț o maimuță cu rolul de bufon. În reprezentare situația s-a modificat. Monseniorul, aici, poartă robă de ținută sacerdotală; pășește magistral; imprimă unora dintre gesturile sale caracter hieratic; dă și impresia unui frămîntat de griji și tensiuni intelectualizante. Nu știu dacă această modificare aparține autorului, dacă a impus-o viziunea regizorală sau dacă a reieșit pragmatic, în cursul pregătirii și al repetițiilor, din constatări, judecăți, propuneri și soluții de atelier. Oricum, faptul este binevenit. Avea să corecteze anume persiflări ori poncife de sistem; a imprimat piesei ceva de liniște, așezare, demnitate, de intrare pe un plan mai de ordine și de răspunderi, într-o desfășurare încărcată pînă atunci de neliniști și incertitudini.

Un popas, acum, și asupra spectacolului propriu-zis. Unui text dificil, greu deținibil dintr-o dată, ambiguu ca idee și vulnerabil sub raportul construcției dramatice, realizarea pe scenă a știut să-i dea linie, stil și comunicativitate. Avem de-a face, în toată puterea cuvîntului, cu un spectacol apreciabil. Mai precis: cu un spectacol echilibrat, dens, convingător, exemplar ca profesionalitate actoricească, expresiv și interesant ca artizanat și ambianță teatrală.

Petre Gheorghiu, în noua versiune despre care am amintit a Monseniorului, se dovedește interpretul ideal clarifică, aduce, impune. Este tiranul, inchișitorul, anchetatorul, judecătorul, stăpînul abstract și impenetrabil, titularul unor prerogative putînd să meargă cu arbitrarul lor pînă departe; este totodată și o făptură străbătută de un fior tragic, în care omenescul viu, muncit de chinul metafizic, stăruie încă. Lui Virgil Ogășanu, în rolul Poetului, îi revine latura cea mai colorată, mai expresivă și mai spirituală din partitură. O duce la capăt cu vervă, cu tinerețe, cu imaginație; străbate cu finețe printre situații contrarii, de la ironie boemă la protest și indignare, de la postulare absolute la coborîri în neantul cinismului. Amoralismul Politicianului, suficiența și infatuările acestuia, de asemenea și forța lui ipocrită, sînt subliniate de Constantin Florescu cu înțuție justă, cu umor sec și rece, cu dozare atentă între șiretenie și imbecilitate. Mircea Bașta, în rolul Generalului, exprimă cu pătrundere și măsură elocventă două fețe ale personajului: pe de o parte, rigiditatea și orgoliile uniforme, galoanelor, decorațiilor, parăzilor, plăcerea de a da ordine și a se simți ascultat; pe de altă parte, o anume luciditate, practică și insensibilă, privind filozofia instituției militare, a războaielor, a compromisurilor ridicate la rang de „rău necesar“. Lui Ovidiu Schumacher, în rolul Primului monitor, i s-a atribuit o sarcină cu mult sub nivelul puterilor sale. Vagabondul interpretat de Marcel Iureș este o apariție vioaie, simpatică, menținîndu-se corect în limitele îngăduite de rol. Dan Damian în rolul servitorului stilat și Aurel Cioranu în acela al servitorului troglodit sînt un

# IUBIRILE DE-O VIAȚĂ

## de Platon Pardău

cuplu util și eficient. Li aproprie tocmai ceea ce-i deosebește; pe căi diferite, pot deveni instrumente la fel de cenușii ale intrigii și subversiunii. George Oprina (Barmanul) și Ion Cocieru (Ucigașul) dau rolurilor lor contururi sigure, lămuritoare. Violeta Andrei, în singurul rol feminin din piesă, poate și rolul cu cele mai multe fațete și subînțelesuri. A adus grație, experiență, suplete în mișcări și atitudini, cu navigări în genere bine nuanțate între stări din zona suavă a feminității și pînă la cea făcută să coboare în violență carnală și perversitate. În același rol, pe același tipar regizoral, Valeria Ogășanu joacă farmecul și misterul „eternului feminin”, cu pendulări subtile între candoare și pierzanie. Mihai Mereuță, în rolul intolerantului, oarecum a distonat. Cîne, însă, poartă mai multă vină a eșecului: actorul (de atîtea ori excelent în multele roluri din cariera sa teatrală și cinematografică), indicația regizorală, ori poate personajul însuși, confuz ca idee, fără destul rost organic în conținutul și intențiile piesei?

Scenografia semnată de Mihai Mădescu se caracterizează prin sobrietate și concentrare. Acțiunea este pusă să se petreacă într-un fel de tunel adînc, cu atmosferă cejoasă, nu propriu-zis agreabil și ospitalier, dar nici aspru, rebarbativ, dispus astfel să întrețină panică, să inspire teroare, să interzică dintr-o dată orice psihologie, să rupă intempestiv cu imaginile din viață.

Regizoral, spectacolul reprezintă opera lui Kinses Elemér, de la Teatrul Național din Tîrgu Mureș. Fără a disloca ori a ignora ceva din substanța piesei, el a știut s-o ferească de încărcături, de anume alunecări în excesele parabolii și alegoriei, de efecte exterioare. Mai ales, s-a preocupat să imprime întregului spectacol un înțeles axiologic de scrutare și dezbatare.

În fotoliul meu de spectator, m-am simțit multumit. Și mi-am spus în sinea mea: teatrul contemporan trebuie să știe că misiunea lui îl cere să fie din ce în ce mai scrutător, mai avertizator și mai prezent.

**Ion ZAMFIRESCU**

Data premierii: 26 aprilie 1984.  
Regia: SANDA MANU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: COSTEL CONSTANTIN (Vlad); CRISTINA DELEANU (Liana); GHEORGHE DINICĂ (Stellan); SILVIA NĂSTASE, CATIȚA ISPAS-BERCEANU (Valeria); ANDREI FINȚI (Dan); ROXANA IONESCU, OANA PELLEA (Anca); MIOARA IFRIM (Vivi); VICTOR MOLDOVAN (Alexe); GRIGORE NAGACEVSCHI (Pelcea I); DAN IVĂNESCU (Pelcea II); BOGDAN MUȘATESCU (Directorul I.G.O.); MARIN NEGREA (Directorul comercial).

În direcția de scenă a Sandei Manu. Teatrul Național din București ne oferă o nouă premieră: *Iubirile de-o viață* de Platon Pardău. Într-un scurt eseu intitulat *Lupta cu inerția* (publicat în caietul-program al spectacolului), Radu Beligan ne explică acest, pentru unii neașteptat, debut în dramaturgie „Am socotit întotdeauna că dramaturgia e un teritoriu al literaturii și care are numai de cîștigat atrăgîndu-și condeie ale prozei sau liricii, apte să-i, îmbogățească mijloacele de investigație și de expresie. De aceea, de-a lungul anilor m-am adresat lui Marin Preda, Sütő András, Eugen Barbu, Paul Georgescu, impulsînd scrierea unor opere care aduceau spectatorului alte imagini ale realității decît cele prezentate de obicei pe scenele noastre. În toamna lui '83, urmîrind ca Naționalul să răspundă așa cum se cuvine îndatoririi de a înfățișa universul de gîndire și sensibilitate al celor ce muncesc pe linia întîia a societății noastre, i-am sugerat lui Platon Pardău să scrie o piesă despre viața acestor oameni pe care-i cunoaște ca puțini alții.



Patru luni de zile mai târziu am citit *Iubirile de-o viață*”.

Am citat această importantă mărturisire a artistului poporului Radu Beligan, pentru a readuce în conștiința cititorului nostru obiceiul bun al unor teatre de a comanda texte scriitorilor valoroși (ne gândim, de pildă, că *Miriiala* de Paul Cornel Chitic și *Politica* de Theodor Mănescu sînt rezultatul unor solicitări exprese ale Teatrului Mic); venirea în dramaturgie a importantului poet, prozator și publicist care este Platon Pardău s-ar fi produs, poate, și din proprie inițiativă, întrucît multe elemente ale operei acestui scriitor sugerează conturarea unei viziuni teatrale; dar Radu Beligan a fost catalizatorul unui proces care se anunța firesc și, trebuie să recunoaștem, poate fi mîndru de această nouă „nășie”.

Intr-adevăr, *Iubirile de-o viață* este un text dramatic de maturitate artistică, investigînd un spațiu social mai puțin aprofundat de către dramaturgia noastră de azi cel al noilor promoții de activiști de partid, în relație directă cu premergătorii lor, dar și cu cei care îi vor urma. Tema, așadar, eternă, a conflictului (antagonic sau neantagonic) între generații, capătă la Platon Pardău un interes cu totul special, întrucît implică, filozofic și etic, mecanismul puterii în societatea socialistă. Or, o asemenea abordare presupune nu numai îndrăzneală din partea artistului, ci și un deosebit talent. Platon Pardău beneficiază cu prisosință de ambele calități. Pe canavaua arhicunoscută a unei povești de familie — în care Romeo se arată a fi un tînăr inginer, Dan, fiul unui modest activist de partid, Stelian, iar Julieta, studenta Vivl, fiica secretarului unui comitet orășenesc de partid —, scriitorul brodează cu forță de expresie, în imagini vii, și deloc edulcorate, starea de azi a societății noastre, starea ei *dimers*. Platon Pardău surprinde, așadar, *clipa*, dar nu o decupează din snopul uriaș de clipe care înseamnă cîteva decenii din viața poporului nostru. Totul se întîmplă *acum*, dar lanțul cauzal nu poate fi ignorat. De aici, nevoia de a dezvălui, străluminat de fulgerul cîtorva replici, începuturile vieții bătrînului activist de partid Stelian, de a înțelege dominantă fundamentală a chipului său psihic: *răbdarea*, o răbdare aidoma picăturii de apă, care sapă cu perseverență un drum în stîncă. Adeverata acțiune a piesei se desfășoară, așadar, într-un vast spațiu diacronic, în care destinul secretarului de municipiu Vlad, cel al lui Stelian sau cel al asistentei de spital Valeria sînt conjugate de prezența consecventă a cîte unui Pelcea, mai întîi bătrînul Pelcea, apoi tînărul Pelcea, croniciari obscuri și în același timp foarte



**Gheorghe Dinică și Costel Constantin, intruchipînd eroi reprezentativi al epocii noastre: activiștii de partid**

puternici; de referatul acestora, atașat la dosarul de cadre, depinde posibilitatea de a urca sau coborî grabnic în ierarhia puterii.

Personajele sînt în primul rînd caractere; Stelian își ilustrează răbdarea încercînd să elimine posibilitatea apariției falșilor eroi. Experiența sa cu țiganul care s-a apărut o noapte întreagă în pădure de un urs infometat, ținîndu-l strîns de labe, cu trunchiul unui arbore între ei — țigan care s-a dovedit a fi nu un novice, ci ursar profesionist — îl face să se îndoiască de întîmplarea cu minerul care a rezistat 11 zile sub dărîmături. Vlad, activistul din generația de mijloc, nu crede că viața ne învață și că trebuie să așteptăm să ne aducă ea limpezirea sinelui. Ea se învață ca orice manual,

poate fi învățată. Nu e nevoie ca noile generații să ducă un greu despre care cei ce l-au adus înaintea lor știu deja cum poate fi ocolit. Nu trebuie să așteptăm să te maturizezi. „Trebuie să înveți să fii major“.

Cel mai important element în dramaturgia lui Platon Pardău se anunță a fi arta subtextului. Putem spune că textul este impulsionat permanent de subtext, de aici, caracterul lui predominant polemic și, implicit, modern.

Ni s-a părut că lectura regizorală a Sandei Manu s-a oprit mai mult la text, rareori descoperind subtextul. Ignorând deseori regia autorului (ce sînt oare indicațiile din paranteze decît trimiteri în vederea mizanscenei?), renunțînd la scene de mare tensiune psihică, cum este aceea a prezenței concomitente (cu anume replici!) a lui Pelcea cel bătrîn și a lui Pelcea cel tînăr, și, în fine, privind piesa nu ca pe o frescă socială, cu insolite profunzimi etice și estetice, Sanda Manu a tratat partitura cu neîncredere parcă, în limitele unei oarecare drame de familie. Această primă eroare a direcției de scenă s-a dublat printr-o distribuție insuficientă, realizată pe principiul contrastelor valorice: distanța dintre Gheorghe Dinică (Stelian), Costel Constantin (Vlad) și ceilalți interpreți este evident, din pornire, foarte mare. La o trupă atît de numeroasă — și bine dotată — cum este cea a Naționalului bucureștean, distribuția neomogenă a Sandei Manu nu se justifică. Mai ales că, oferindu-i lui Gh. Dinică rolul activistului vîrstnic Stelian, regizoarea n-a dovedit nu numai că știe bine unde sînt caratele trupei, dar și că stăpînește excelent teoria compoziției scenice.

Într-adevăr, Stelian în interpretarea lui Gheorghe Dinică este o compoziție memorabilă. Oboseala personajului, trauma pe care o suportă, cinstea lui funciară, care devine jenantă pentru unii, trăsături cărora li se adaugă paradoxala răbdare ineputabilă, sînt extraordinar întipărite în cuvintele, gesturile și mimica lui Gheorghe Dinică. Știința cu care el își împărtășește arta și talentul, nu numai în spectacolul pe care îl discutăm, ne obligă să recunoaștem în el un maestru, aureolat de harul marilor histrioni.

Șarjînd puțin, de multe ori submindu-și cu ironie personajul, Costel Constantin a fost o prezență mai mult decît meritorie. Cristina Deleanu (Liana), Roxana Ionescu (Anca) și Mioara Ifrim (Vivi) au evoluat neinteresant. Pe aceeași linie, Andrei Finți (Dan) a ratat replici și situații neconvenționale, care ar fi meritat un actor mai implicat. Catița Ispas-Berceanu (Valeria) și-a

„lucrat“ personajul cu profesionalism, nuanțat, deși pe ici, pe colo strident.

Pelcea II și-a găsit în Dan Ivănescu un posibil, dar modest interpret.

Scenografia, atrăgătoare prin o dramă de cameră, prin soluțiile ei atît de simple, apelînd la convenționalul neactor, se dovedește inabilă în raport cu perspectiva necesară. În cazul textului lui Platon Pardău, era nevoie de o scenografie aptă să materializeze iconografic ideile textului, să confere o perspectivă personajelor, sugerînd că adevăratul conflict nu este unul de interior. Necolaborînd cu sensurile subtextuale, Constantin Russu a contribuit mult la înghețarea personajelor, la „arătarea“ lor superficială, obligîndu-le parcă să evolueze univoc, ca niște siluete într-un plan bidimensional. Textul lui Platon Pardău este practic incompatibil cu soluția „cutiei cu trei pereți“ el solicită eforturi novatoare tuturor: scenografului, autorului „coloanei sonore“, maestrului de lumini. Există în piesă numeroase sugestii care ar fi putut fi valorificate prin imaginea unei așezări urbane, a unei colectivități aflate într-o situație-limită (viscolul), replicile căpătînd — într-o mai amplă viziune scenografică — rezonanța pentru care scriitorul a militat.

Paul TUTUNGIU

## TEATRUL DE STAT DIN ARAD

# CURSA DE VIENA

de Rodica Ojog-Brașoveanu

Spre deosebire de romanul polițist, ai căruj „fani“ cu greu ar putea fi numărați, piesa polițistă n-a prea prins la noi. Fie că spectatorul român vrea de la teatru altceva decît îi oferă în general această specie dramatică, fie că scriitorii care au abordat-o n-au reușit încă s-o ducă la palpantele ei performanțe, nu numai de intrigă și mister, ci și de tehnică teatrală specifică, piesa

Data premierei : 12 ianuarie 1984.  
 Regia : MIRCEA D. MOLDOVAN.  
 Scenografia : EVA GYÖRFFY.  
 Distribuția : HANIBAL TEODOR-  
 DRĂGOI (Dimitrie Hagianu) ; ELE-  
 NA DRĂGOI (Elena Hagianu) ;  
 ION PETRACHE (Preotul) ; LARI-  
 SA STASE MUREȘAN (Miss Do-  
 rothy James Porter) ; IULIAN CO-  
 PACEA (Ovidiu Diamantopol) ; EU-  
 GEN TĂNASE (Laurențiu Panteli-  
 mon Ciolac) ; ION VARAN (Anton  
 Opreșan) ; MIȘU DRĂGOI (Bătri-  
 nul) ; MARIANA MÜLLER (Ste-  
 wardesa) ; LIVIU MĂRTINUȘ (Val  
 Iacobescu) ; DAN ANTOCI (Vasile  
 Mares) ; TEODOR FAUR (Primul  
 pilot) ; CRISTIAN CATANĂ (Al  
 doilea pilot).

polițistă autohtonă continuă să facă figură de rudă săracă, dar și plină de bun-simț, neîndrăznind să apară decît arar și sfîlnic pe afișele teatrelor. Publicul n-o ocolește, dar nici nu se înghesuie la casele de bilete, așa cum o face la standurile de cărți, atunci cînd apar romanele polițiste. Și totuși, autorii romanelor polițiste sînt, de cele mai multe ori, și autorii pieselor de teatru polițiste, unii fiind consacrați ca atare în genul dramatic, precum Ștefan Berciu sau Tudor Negoiță. Puțin numeros și poate nu îndestul de tenace, „plutonul” lor încearcă să-și întărească acum rîndurile, odată cu debutul scenic al Rodicăi Ojog-Brașoveanu, cunoscuta și apreciată autoare a 20 de romane polițiste, între care și *Plan diabolic*, de la care pornește piesa *Cursa de Viena*.

Nu vă așteptați s-o și „povestim” ! Nu vom spune decît că întreaga ei acțiune se petrece într-un avion, în timpul zborului, ceea ce, din punct de vedere al construcției dramaturgice și al mizanscenei la care obligă, reprezintă un act cel puțin temerar. Și nu e singurul, căci autoarea nu ne propune doar dezlegarea unei enigme de tip polițist, ci aspiră să ne cucerească, dincolo de abilitatea jocului detectivistic, printr-un joc caleidoscopic al tipologiilor umane, surprinse într-o situație-limită.

Realizările nu sînt însă la înălțimea intențiilor, și abilității tramei nu-i corespunde, deocăndată, și o abilitate a construcției dramaturgice propriu-zise. „Subțirimea” pretextului, grăbita expediție a multor venituri motivaționale, neglijarea concordanței unor aspecte temporale nu sînt de natură să acrediteze „verosimilitatea” lucrării, calitate esențială și indispensabilă succesului unei piese polițiste.

Spectacolul arădean, regizat de Mircea D. Moldovan, în scenografia sumară și cam sărăcăcioasă propusă de Eva Györfy, nu are nici, el darul de a convinge. Se anunță o catastrofă iminentă, dar nimeni nu e cu adevărat neliniștit sau nu joacă desul de credibil această neliniște, ca și cum interpreții, spre deosebire de noi, ceilalți, ar trebui să-și afișeze superioritatea de a cunoaște finalul și dezmodămîntul. Destăinuirii dramatice și „spovedanii” la vedere se vor consuma astfel într-o indiferență generală și într-o placiditate greu de imaginat în situația dată, regia complăcîndu-se în facile pete de culoare pitorești, în detrimentul unei gradate, dar ferme tensionări a întregului. Se pot reține cîteva schițe de portret, datorate lui Liviu Mărtinuş (caricaturistul Val Iacobescu), Larisei Stase Mureșan (Miss Dorothy James-Porter) și, în parte, lui Ion Petrance (Preotul) și lui Dan Antoci (scriitorul Vasile Mares). Corecte și nelipsite de vibrație sînt și evoluțiile lui Mișu Drăgoi (Bătrînul), Elenei Drăgoi (Elena Hagianu) și Marianei Müller (Stewardesa). În schimb, nedorite și desuete accente patetic-grandilocvente se strecoară în jocul lui Iulian Copacea (Ovidiu Diamantopol), al lui Ion Varan (Anton Opreș) și, mai ales, al lui Eugen Tănase (Laurențiu Pantelimon Ciolac).

Mărturisind înzestrarea romanolerei, *Cursa de Viena* nu este încă destul de concludentă pentru înzestrarea autoarei dramatice. Să fie și vina numărului de personaje al piesei, mai mare decît 12 și mai mic decît 14 ?

**Victor PARHON**



TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## ■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Data premierei : 30 ianuarie 1994.  
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ — STEGARU.

Distribuția : PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Nae Gîrimea); ILIE GHEORGHE (Iancu Pampon); NAE GH. MAZILU (Catindatul); VLADIMIR JURAVLE (Crăcănel); ION COLAN (Iordache); IOSEFINA STOIA, RODICA RADU (Mișă Baston); MIRELA CIOABĂ (Didina Mazu); MIRCEA HADÎRCA (Iplătatul).

Zeii venerabili și atotputernici, Amorul și Politica patronază toate piesele lui Caragiale, fără excepție. În *O scrisoare pierdută* și în *O noapte furtunoasă*, cele două zeități stăpînesc într-o inextricabilă cumetrie de interese. Scutiți prin vîrstă de frisoanele crosului, eroii din *Conu Leonida față cu reacțiunea* se dedau pasiunilor mult mai voluptuoase ale comențării Politicii, așa cum o înțelegeau ei din jurnalele vremii. Scutiți, prin origine socială, de prea multă știință de carte, ca și de preocupări exprese într-ale politichiei, eroii din piesa *D-ale carnavalului* suferă fatal sub semnul Amоруlui. Copii cu acte în regulă ai mahalalei bucu-reștene sau ai Ploieștilor la fel de vestiți, personajele caragialeene se exprimă în toată candoarea și puritatea cînd e vorba de iubire: cu bîta, pîruiala sau vitriolul. Cei care se mulțumesc cu platonica tachinare trec prin încercarea și mai teribilă a stomatologiei gratuite și cam pripite. Univers fascinant în sine, mahalaua bucureșteană a rămas, prin Caragiale, un panopticum de personaje fără egal în puritatea — comică — a

rasei lor morale. Carnavalul e doar un prilej de a potența dramaturgia suficient de expresivă în sine. O lume vie, în care amantîlcu și traducerea sentimentală se confruntă spasmodic cu dreptul de proprietate erotică. Acestei lumi agitate de un amor înfricoșător de comic i-a redat „strălucirea” spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu pe scena Naționalului oltean.

Avem de-a face, aici, într-adevăr cu o lume „reală” în toate manifestările ei, de la limbaj la gest și cadru material. Astfel că spectacolul craiovean nu este o suită de convenții artistice, hazlii și în sine, ci o reconstituire organică a unui univers care așteaptă doar un regizor cu o viziune adecvată asupra trecutului pentru ca el, acest univers, să renască în fața noastră.

Înșușindu-și experiența de spectacol realizată de Lucian Pintilie cu aproape două decenii în urmă, Mircea Cornișteanu ajunge, în mare, la o înțelegere similară asupra personajelor. Spre deosebire de predecesorul său, Cornișteanu propune o viziune mai puțin întunecată asupra mediului în care eroii se lasă cuprinși în farsa amarei de mahala. Originalitatea concepției regizorale se învederează și mai mult în finalul spectacolului, care adaugă un element nou în înțelegerea psihologiei eroilor: accesul de violență colectivă avîndu-l ca victimă pe Catindat, tratat ca un personaj nevinovat.

Lumea lui Caragiale văzută de regizor este absolvită de trivialități prisoselnice: e o umanitate care nu poate iubi decît derizoriu, dar nu declarată în toate datele ei. Dealtfel, în persoana lui Iordache și în aceea a Catindatului, regizorul a „turnat” o undă de simpatie imediat recunoscutibilă. Reușind să creeze un mediu psihologic și cultural veridic și în relație de organicitate cu croii piesei, spectacolul craiovean a întrunit sufragiile publicului larg și ale profesioniștilor. Mircea Cornișteanu își trece astfel în palmares o reușită unică pînă acum aceea de a fi montat pe o singură scenă, cu același colectiv artistic, toate piesele comice ale lui Caragiale. Și nu oricum: regizorul Cornișteanu rămîne protagonistul „Zilelor Caragiale”. Și, în măsura în care munca sa a fost răsplătită de public și de critică, un fericit beneficiar al acestui prestigios festival de teatru.

Nu-i mai puțin adevărat că regizorul nostru a beneficiat de concursul unor

actori care au fost în măsură să dialogheze spiritual atît cu opera lui Caragiale, cit şi cu intenţiile directiei de scenă.

Putem spune că, în *D-ale carnavalului*, interpretul au regăsit un stil familiar de interpretare a „nouă” piesă de Caragiale. Aşa Gheorghiu-Dolj (Nae Gîrlime), Pîr cu mari resurse în direcţia comicalului, dar şi a dramei, impune prin siguranţa vocii şi a gestului. Personajul interpretat de el cheia incurcăturilor amoroase, nota clasică a bărbierului galant, crai de mahala, fermecător, virilitate triumfătoare în orice situaţie, puţin escroc, nesfiindu-se să împartă consoartelor neoficiale tandreţe şi pumni, după cum devine cazul.

Ilie Gheorghe (Pampon), dozîndu-şi armonios vocea cu privirea şi gestul cel mai semnificativ, creează un nou personaj memorabil în genul comic. Eroul jucat de el apare tarat de apucăturile profesionale dovedite cîndva în tinereţea sa de şef de poliţişti; obtuz în înţelegerea complicaţiilor amoroase şi de aceea victimă, cu toată demonstraţia lui de violenţă şi vitalitate oarbă.

Iordache jucat de Ion Colan a fost personajul care a plăcut fără rezerve cronicarilor de teatru, pentru rezolvarea „luminosă”, caldă şi francă a fiinţei sale lăuntrice. Simpatice, serviabil, goldonian (slugă cinstită, apt să rezolve imediat incurcăturile stăpînului), personajul creat de Ion Colan e o reuşită artistică a carierei actorului.

În distribuţie dublă, rolul Mişei Baston, preluat de actriţele Iosefina Stoia şi Rodica Radu, denotă o feminitate tîrzie care se apără de „traducţie” cu pumnii, vitriolul şi amintirea... cauzei republicane îmbrăţişate în juneţe. Actriţe de un temperament voluntar şi de o vervă cuceritoare, Iosefina Stoia şi Rodica Radu sînt din Caragiale!

Agreeabilă, afişînd avantajul tinereţii şi al siluetei filiforme, cu pretenţie de damă cu maniere, Didina Mazu jucată de Mişela Cioabă e o propunere interesantă fie şi pentru faptul că, teoretic, ea e „leoaica piesei” (zice Ibrăileanu); dar nu şi în viziunea regizorului.

În rolul lui Crăcănel, Vladimir Juravle propune o victimă pe toate planurile, care-şi deviază în laşitate pompoasele sale jurăminte de război. Nu altfel văzuse personajul actorul Marin Moraru, cu ani în urmă.

Cu o mişcare scenică deosebit de plastică, de pendul tras către extremităţi de porniri interioare sau impulsuri din afară, Calîndatul jucat de Nae Gh. Mazilu rămîne personajul cel mai dinamic în parţea a doua a spectacolului, cînd acţiunea

cam lincezeşte. Actorul craiovean transmite o ingenuitate mişcătoare, care, fără doar şi poate, e a personajului.

La propunerea regiei, decorul conceput de Viorel Penişoară-Stegaru oferă un nou aranjament al elementelor, în raport cu schiţa autorului. Astfel, actul al doilea este plasat în cadru exterior, bufetul balului servind de fundal. Apoi, prin etajarea planului secund şi dotarea bufetului cu o scară în afară, se multiplică posibilităţile actorilor de a se mişca pe mai multe planuri. Plastica spectacolului a avut de cîştigat prin această arhitectură scenică.

Faţă de premieră — cu o notă mai jos în raport cu intenţiile — spectacolul regizat de Mircea Cornîşteanu şi-a desăvîrşit forma pe parcursul reprezentaţiilor, impunînd o realizare artistică de referinţă.

Patre! BERCEANU

## ■ OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA

de Victor Eftimiu

**Data premierii: 19 aprilie 1984.**  
**Regia: CARMEN GENTIMILU** (absolventă I.A.T.C. 1984, clasa prof. Valeriu Moisescu). **Scenografia: VIOREL PENIŞOARA-STEGARU.**

**Distribuţia: VASILE COSMA** (Alexandru Fillimon); **MARIA CIOCHINĂ-GOANŢĂ** (Raluca Fillimon); **GEORGETA LUCHIAN** (Alicia Fillimon); **CONSTANTIN SASSU** (Domnul Leon); **LUCIAN ALBANEZU** (George); **PETRE GHEORGHIE-DOLJ** (Vagabondul).

Sursă de inspiraţie quasi-completă, provincia românească a trecut în literatura noastră cu tot cortegiul ei de personaje şi simţăminte, de atmosferă şi relaţii sociale. După temperament şi filozofie de viaţă, mari autori sau mai mici autori au dat viitorului un chip şi o oglindă acestei realităţi socio-culturale care a fost (şi mai este) provincia.

Prin Chirița lui Alecsandri și Cațavencu al lui nenea Iancu, provincialul nostru intra triumfător și „îmortel” în dramaturgia comicului. Să adăugăm repede aici și pe omniscientul Conu Leonida, pentru a rotunji o epocă de început.

Simpatic și întreprinzător, lichea sau prea omenos, bovaric sau extrovertit pînă la disoluție sufletească, provincialul nostru a cunoscut succesul — ca personaj teatral — cu strălucire în perioada interbelică. Comedii de mare rezistență în timp au semnat la vremea lor Al. Kirilescu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Mircea Ștefănescu, Victor Ion Popa dînd provinciei șansa de a ne descoperi fruntea sau a vărsa o lacrimă, ca omagiu, adus virtuților ei.

Nu întimplător, în volumul în care-și reeditează piesa de față, Victor Eftimiu o strînge, împreună cu alte două, sub titulatura „comedii de provincie”.

Nu e timpul și nici locul să dau curs unui demon al exortației pe tema filozofico-estetică a „topos”-ului provinciei în literatură și dramaturgie. A apăsă însă pe ideea — deloc neobișnuită — că provincia și eroul ei, Provincialul, îndreptățesc o mică reflecție de ordin mai larg, filozofic-moral, mi se pare necesar ca preambul în înțelegerea adevăratelor sau rezervelor acestei cronici pe marginea spectacolului craiovean inspirat de piesa lui Victor Eftimiu. Nu poți înțelege mare lucru din această substanță sufletească extra-ordinară a eroului piesei, Vagabondul, dacă nu pui în valoare fundalul ordinar (banalitate, repetiție, vanitate mărunță) al provinciei toropite.

Piesa lui Eftimiu subzistă prin efectul de șoc psihologic cu implicații comice pe care-l produce acest personaj picaresc, Vagabondul, prin distrugerea — momentană — a unei ordini provinciale tipice. Eroul numit al piesei este provincia românească a deceniului al treilea, așa cum eroul comedilor amare ale lui Cehov este atmosfera provinciei unei Rusii apuse.

De o limpezime corectă, cu momente comice de vîrf, bine conduse, regia proaspeltei absolvente Carmen Gentimir ar fi cunoscut succesul deplin dacă și-ar fi clarificat raportul dintre eroii vizibili și eroul invizibil al piesei, care rămîne Provincia. În interiorul scopului propus — transferul logic al structurii literare în structură scenică —, regizoarea dovedește calități necesare profesiei aale: puterea de a imagina gaguri pe replioi aparent prozaice, știința accelerării ritmului spre scenele de comic debordant. Ne-au mai plăcut și am considerat binevenite truvările regizorale din două scene diferite ca substanță. În



Vasile Cosma, Constantin Sassu și  
Petre Gheorghiu-Dolj

prima, înfruntarea dintre Vagabond și catindatul la înșurătoare, George, se face în pași și cu mijloacele scrismei, pe cînd în text avem doar o scrimă... verbală.

A doua propunere regizorală viabilă creează o scenă de o poezie aparte și nu lipsită de o tristețe care place. Eroii piesei, antrenați într-o aprigă suită de incriminări și recriminări, nici nu observă că, pe nesimțite, sînt cufundați în întuneric. Se lasă seara, cearta contenește, o clipă se instaurează liniștea fizică și neliniștea sufletească, după care se aprinde, nemiloasă, lumina, pentru a se reintra în ritmul existenței banale. Scenă de efect, frumoasă și care dă măsură talentului tinerel regizor. Exi-

de asemenea, citeva scene de un comic autentic, cum este aceea în care (la finele actului I) Vagabondul se lansează într-o repetiție a campaniei electorale către o adunare imaginară.

Nu-i mai puțin adevărat că spectacolul se urnește greu și se înscrie pe o



trajectorie sinusoidală, pe care momentele de teatru viu alternează cu altele, plate.

Timiditatea regizoarei în lucrul cu actorii nu se pare a fi exagerată. Ea a rămas aproape de text, prea aproape pentru a-î găsi o filozofie de spectacol care să unifice *ideologic* toate momentele într-o propunere personală.

Văzînd distribuția, m-am gîndit o clipă că regizoarea intenționează să ne prezinte o provincie crepusculară, fiindcă în perechea de îndrăgostiți a piesei a fost distribuit un cuplu de actori, sălțați peste vîrsta flirtului adolescentin. N-a fost așa, și vina nu-i a distribuției, care, oricum, rămîne remarcabilă.

Desigur, *Omul care a văzut moartea* nu e chiar o piesă care să te invite expres la „zbor”, dar regizoarea, aflată la vîrsta la care multe lucruri care zboară trebuie atîrnate măcar cu mîntea, ar fi trebuit să încerce o mai mare descătușare a fanteziei, pe care am văzut că o posedă.

Distribuția a mers, în general, la sigur. Petre Gheorghiu-Dolj în rolul Vagabondului traversează spectacolul cu un șarm comic irezistibil. Dubla ipostază dramatică la care îl supune avataraul personajului îi dă ocazia să folosească procedee comice în registre variate, într-un extraordinar exercițiu de posibilități histrionice: voce de cap, de piept, mimică extrem de mobilă, reculegere serioasă, apariții de efect-afiș etc.

Cuceritor este și personajul Alexandru Filimon creat de Vasile Cosma. Nelipsindu-și eroul de bonomie, comic și intranșigență (provincială, căci așa cere personajul), Vasile Cosma, cu marea lui experiență scenică, revine într-o comedie căreia îi împrumută talentul și inteligența lui artistică, remarcabile. În cel mai truculent personaj comic pe care îl întrușipează în ultimii ani pe scena Naționalului craiovean, Constantin Sassu („farmacianul” Leon) sporește cota artistică a spectacolului în a doua sa jumătate. Foarte atent la nuanțe, lucru mai rar la actorii de comedie, Constantin Sassu te lasă să savorezi personajul în toate părțile lui „componente”. El nu-ți oferă personajul de la început, ci îl dezvăluie cu fiecare replică, cu fiecare gest, cu fiecare intonație. Procedeu de compunere și recompunere (în spectacol) rar folosit (din păcate) de actorii de comedie.

Cu o experiență, și ea apreciabilă în crearea ingenuelor, Georgeta Luchian (Alice) duce la capăt un personaj capricios, nu foarte consistent dramatic, dar pe care actrița l-a punctat deseori cu nerv și dăruire care-l fac simpatice.

Patetică și autoritară, doamna Filimon, în interpretarea actriței Maria Cioclină-Goanță, strălucește în scenele care-i contrariază sentimentele și scopul de a-și mări odrasla cu cine vrea ea. Talentul ei comic, prea puțin pus în evidență în ultimul timp, este real.

Nevricos, curajos sau laș, după cum o cere situația, George în interpretarea lui Lucian Albanezu se înalță artistic în partea a doua a spectacolului, mai ales în scena în care, cuprins de un brusc acces al simțului justiției, perorează riizibil și demagogic împotriva viitorului său socru.

Indepărtat de indicațiile autorului, decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru rămîne viabil în funcționalitatea lui (e aerisit, cum se spune), dar lipsit de originalitate, pe care nici regizoarea nu a realizat-o. Remarcabil, în schimb, costumul de gală al Vagabondului.

Pentru publicul craiovean, spectacolul rămîne un bun ciștigat, căci piesa lui Victor Eftimiu nu s-a mai jucat la Craiova din... 1928.

P. B.

## TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

# D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Data premierei : 19 aprilie 1984.  
Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.  
Scenografia : VITTORIO HOLTIER.  
Distribuția : LAURENȚIU LAZAR (Nae Gîrimea) : DUMITRU PALADE (Iancu Pampon) ; CORNELIU REVENT (Crăcănel) ; LUPU BUZNEA (Catîndatul) ; MARIAN RĂLEA (Iordache) ; ALEXANDRU PANDELE (Iplstatul) ; ECATERINA NAZARE (Didina Mazu) ; DANA BOLINTINEANU (Mița Baston) ; ANCA CONSTANTIN, ANCA CISMARU, VALENTIN POPESCU (Măști) ; VICTOR STĂNESCU (Chelnerul)

Istoria culturală a capodoperelor literare înregistrează, de-a lungul timpului, repere valorice de natură diferită — textuală, regizorală, sociologică, interpretativă — care acționează cu o, deghizată sau nu, forță de seducție, dar care, pe de altă parte, instituie un orizont de așteptare generator de reacții evidente — de adeziune, refuz, nemulțumire.

În acest context literar-artistic, favorabil discuțiilor și viabilității operei de artă, se înscrie *D-ale carnavalului*, piesă intrată în *memoria culturală activă* românească. Flecăre încercare a unui regizor de a monta această piesă se va izbi, deci, de solide obstacole de sorginte culturală, de gustul public, de tenta „sacrală” care învăluie o capodoperă. O nouă montare este o adevărată probă de *rezistență* în confruntarea cu un public pregătit în grade diferite, dar și *pretext* pentru căutări, activări ale materiei textuale.

Spectacolul Teatrului Municipal din Ploiești presupune, din aceste puncte de vedere, o citire deloc „ortodoxă” a piesei. Cum mai putem, însă, aprecia „calea dreaptă” care duce spre interpretarea capodoperei? Spectacologia modernă a dezvăluit câteva tendințe, pe deplin conturate, prin care coerența critică acoperă nucleul de rezistență al operei puse în scenă. Regizorul Dragoș Galgoțiu pare să fi adoptat mai degrabă calea încifrării decât a descifrării, a implicitului decât a explicitului, căci vom vedea în spectacol coexistind două „chei” de intrare în universul capodoperei. Una deschide lumea caragialeană din perspectiva mahalalei noroioase, cu pasiuni dezvăluite fără „perdea”. Alta îngăduie accesul într-o lume dominată de figura lui Iordache, spiritul mefistofelic al locului, care dirijează întâmplările, un alter ego al supremului „păpușar”, „soitarul” care este Caragiale.

Lumea aceasta a carnavalului este interesant văzută, ca un spectacol de teatru în teatru, de felul acelor spectacole populare (*théâtre de la foire*) în piața publică (abia sugerată de asistența măștilor în jurul lui Pampon și Crăcănel), unde măștilor de mucava le corespund sentimente de același fel, declamate cu patos, însoțite de bastonade în ritm vivace. Două figuri propun momente contrapunctice în spectacol: Catindatul și Iordache. Relația scenică dintre aceste personaje este materializată printr-o cutie din care, prin lovire, se aud sunuri melodice. Ritmul scenic este lent în aceste momente, o lumină de ireal invadează scena, personajele cad în transă. Iordache este văzut acum ca „bestia” umanizată de muzică, o monomanie revelatoare de uman, iar Catindatul pare a-și ajunge

sieși în carnaval, căci „electricitatea” lui „Matei” este covârșitoare și binefăcătoare.

Coexistența acestor două „chei” este adesea improprie, din perspectiva textului, care nu se lasă „alras”, rezistă, în ciuda unor ușoare malformații sau adăugiri (*Moșii*) la care este supus. O stranie imbinare a unor rezolvări care vădesc tinerețea regizorului, ca importantă experiență, cu intuiții adinci, originale, determină regia să nu le poată asigura necesara reunire ideatică în folosul spectacolului. Scenografia lui Vittorio Holtier este interesantă, servind bine spațiul scenic. Frizeria devine un mic univers strivitor, unde colcăie oameni mărunți și pasiuni așisdere. Finalul — decorul se destramă peste personaje — sugerează o idee, o rezolvare scenică, mai puțin originală, dar cu forță de sugestie.

Se impune, în spectacolul ploieștean, Marian Rălea, în rolul lui Iordache. Tînărul actor dă o mare greutate propriei poziții în scenă, fiind un „intrigant” de *commedia dell'arte*, cu bruste schimbări de ritm, agil, mereu atent la ceilalți, satisfăcut de evoluția jocului. O imbinare de anxietate și criză erotică este Mița Baston, în interpretarea Danei Bolintineanu. Cuplul Pampon-Crăcănel, jucat de Dumitru Palade și, respectiv, Corneliu Revent, se supune intenției regizorale din perspectiva, bine realizată, a devitalizării unor „amorezi”, care par mai degrabă asemănători decât diferiți, fapt la care contribuie și costumarea lor. Laurențiu Lazăr (Nae Gîrimea) joacă un fante de mahala, cu buna intuiție ale donjuanismului precar. Catindatul este, în jocul lui Lupu Buznea, un îmbătrînit în așteptarea „vacanței”, sacrificatul carnavalului. Ecaterina Nazare (Didina Mazu) face un joc de opoziție previzibilă față de Mița.

După ultimele sale spectacole *Acești îngeri triști* și *Șoareci de apă*, Dragoș Galgoțiu nu s-a desprins încă hotărît de propriile ezitări în fața textului literar. Mai deranjează soluțiile scenice nesprînjite de contextul operei, dar surprind îmbucurător intuiții *parțiale*, însă noi, asupra lumii caragialeene. *D-ale carnavalului*, la Ploiești, a propus o mișcare contradictorie, de apropiere, dar și de depărtare vizibilă față de text. Dacă apreciem tendința regizorului de „asaltare” a operei, pentru a o determina să semnifice altfel, nu putem să nu observăm „leziunile” provocate de această procedură. Ruperile de ritm și timp interior șochează, dar nu cristalizează un sens nou în ansamblul spectacolului. Credem, deci, că este vorba de o *încercare* a operei, și nu de o ...încercuire a ei cu un punct de vedere critic integrator.

Marian POPESCU

# MILIONARUL SĂRAC

de Tudor Popescu

Data premierei : 12 aprilie 1984.  
Regia, scenografia, ilustrația muzicală : VALERIU PARASCHIV.

Distribuția : CORNELIU DAN BORCIA (Dude) ; AVRAM BIRĂU (Surdu) ; LIVIU TIMUȘ, CORNEL NICOARĂ (Iordan) ; COCA BLOOS (Tița) ; ROMEO TUDOR (Cornel) ; TATIANA IONESI (Nuța) ; FLO-RIN MĂCELARU (Tincu) ; GHEORGHE BIRĂU (Locotenentul).

Ca și multe alte piese semnate de Tudor Popescu, *Milionarul sărac* „riscă” să facă o carieră durabilă pe scenele teatrelor noastre, aducând încă un argument — dacă mai era nevoie! — în favoarea succesului și popularității acestui autor „de vîrf” al ultimelor cincisăse stagiuni. Fapt explicabil, căci, și aici, satira este directă, limpede, eficientă, și aici, verva dialogului este contagioasă și, mai ales, și aici dramaturgul atacă frontal o realitate imediată, tangibilă pentru „omul de pe stradă”, în viața sa de zi cu zi. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că toate amănuntele din *Milionarul sărac* sînt copiate fidel după realitate, că — de pildă — la tot pasul hoții, escrocii și ofițerii de miliție vorbesc curent latina clasică și nici că se întîmplă prea des ca zicala celebră „orice naș își are nașul” să se împlinească atît de firesc și de armonios. Dar, dincolo de astfel de amănunte, chintesența anecdotică din *Milionarul sărac* este de un realism lipsit de echivoc.

Valeriu Paraschiv, cel care mai mon-tase — în urmă cu exact cinci ani — la Piatra Neamț *Cuibul* (*Paradis de oca-zie*) al aceluiași autor, a apelat, pentru *Milionarul sărac*, la o zonă de sugestie care amintește de montarea precedentă în nuanțe mai estompate însă. Să ne re-amintim: în *Cuibul*, toate personajele erau particularizate printr-un detaliu

vestimentar care trimitea imediat spre o imagine animalieră — cutare era leul, altul, vulpea —, și, astfel, spre ideea de fabulă, de alegorie. Și de data aceasta, viziunea scenografică (aparținînd, ca și ilustrația muzicală, tot lui Valeriu Paraschiv) îl îndrumă pe spectator spre asociații din afara ambianței concrete a comediei, doar că nota animalieră este mai puțin evidentă și este continuată și spre alte planuri metaforice. Dacă Iordan, marele escroc, are aparența unui pachiderm brutal și insensibil, călcînd arrogant prin „magazinul cu porțelanuri fine” al vieții, dacă Dude și Surdu, pungașii mărunți și feloni, sînt colorați aiuristic, ca niște cameleoni, dacă, în fine, și la alte personaje se pot distinge și specula asemenea trimiteri pe jumătate parodice, pe jumătate demistifica-toare, în schimb două dintre personajele importante ale piesei — Tița, soția lui Iordan, și ofițerul de miliție (Locotenentul, cum este numit în program) — au alte dimensiuni, se implică în alte sisteme de referință. Prima are ceva din aerul exotic și ușor absent, acreditat astfel de o întreagă literatură (mai ales anglo-saxonă) interbelică, al femeii orientale, femeie-obiect, femeie-sclavă, cu străfulgerări perverse în dosul măștii de supușenie absolută, fatalistă. Al doilea face casă bună și cu „șeriful la New York”, dar și cu vreun personaj fantasta dintr-un alt „război al stelelor”, vrînd să întruchipeze o idee de justiție imuabilă și atemporală, delăsăută de locuri și oameni, și evident incoruptibilă.

Unitatea de stil a tuturor acestor alu-zii — e lesne de înțeles — este destul de precară. Dar acest fapt, în sine, nu ar avea prea mare importanță, dacă ar fi fost împlinite alte rosturi specifice ale comediei, dacă s-ar fi obținut, cu consecvență, descărcarea cathartică esențială prin rîs.

Risul nu lipsește cu desăvîrșire din spectacolul de la Piatra Neamț. Dar, ciu-dat — și spre deosebire de montările de pînă acum cu aceeași piesă —, centrul de greutate este deplasat, de la cuplul hoților (atît de pitoresți în alte versiuni), la cel al soților (ba chiar al în-tregii familii) Iordan. În felul acesta, aproape tot actul întîi rămîne la un ne-așteptat nivel de monotonie, iar construcția comică este văduvită de unul dintre atuurile ei principale. Pe Corneliu Dan Borgia (Dude) și pe Avram Birău (Surdu) îi simți tot timpul struniți, temperați, verva lor potențială este îngredită de bariere false. În loc să formeze un tandem de haz clasic (ce mi-nunați ar fi fost Stan și Bran în aceste roluri !...), jocul lor a fost complicat de „suprateme” derutante și nefuncționale.



În schimb, surprinzătoare disponibilități satirice dovedesc Liviu Timuș (Iordan) și Coca Bloos (Tița), actorul — debordant de vitalitate și temperament, actrița — nuanțind cu finețe potlogăria și duplicitatea. Despre Gheorghe Birău (Locotenentul), cred că nu se pot spune decât lucruri bune; nu am înțeles deloc de ce a fost construit așa rolul său — un aer de marțialitate abulică, dincolo de care se pot ghici tot felul de refulări și complexe —, dar bănuiesc că actorul s-a conformat cu conștiinciozitate indicațiilor regizorale. Romeo Tudor și Tatiana Ionesi (progenitura familiei Iordan) sînt profiluri mai apropiate de înțelegerea normală a piesei lui Tudor Popescu. Cu observația că, în cazul partiturii

Nușei, *litera* textului a fost serios modificată de regizor, fără vreun câștig pentru piesă.

Un rol aparte — de victimă eternă a propriilor sale bune intenții — realizează Florin Măcelaru (Tincu). În cazul lui, regizorul a intuit corect dublarea inocenței de o răutate inconștientă, expresie a instinctului gregar incipient.

La Piatra Neamț, *Milionarul* s-arac s-a intrupat în una dintre posibilele variante de spectacol. Posibile, dar nu întru totul convingătoare, căci — cum bine observa cineva — „comedia aceasta părea ceva mai veselă“.

Dinu KIVU

## ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL FOARTE MIC

# ROMANȚĂ TÎRZIE

de Peter Turrini

Data premierei : 17 mai 1984.  
Regia : CRISTIAN HADJICULEA. Scenografia : MIHAELA DULEA. Traducere și adaptare : FRANZ JOHANNES BULHARDT și ALEXANDRU STARK.  
Distribuția : TATIANA IEKEL (Maria) ; NICOLAE DINICĂ (Josef).

Două destine insignifiante, doi oameni oarecare, în existența cărora sînt surprinse simptomele bolii secolului : alienarea. Într-o lume supraaglomerată, în societatea unei false abundențe, într-un univers ajuns la saturație, omul este măcinat de o iremediabilă, egoistă singurătate, și dispariția însului ca entitate socială poate coincide cu moartea fizică. Ca și cuplul devenit faimos al americanului, altminteri obscur, Gibson, cei doi eroi ai lui Peter Turrini (pe care programul de sală îl recomandă ca reputat scriitor austriac) vor încerca și ei, printr-o idilă tîrzie, să fie măcar pentru o clipă „pe un balansoar“. Dar Maria și Josef trăiesc criza generației zdruncinate de experiența războiului, sînt secătuiți de

viața mizeră pe care au dus-o, incapabili să stabilească un veritabil dialog. Într-o noapte de revelion, într-un magazin pustiu, eroii își derulează simultan și alternativ povestea vieții lor zbuciumate. Sloganurile publicitare care răsună în virtutea unei stupide inerții au ca ecou vorbele mari desprinse dintr-un trecut revoluționar, dar rămase în prezent fără acoperire. Multă vreme fiecare își debitează obsesiile existențiale, fără să se audă unul pe celălalt. Din momentul în care devine clară imposibilitatea unei comunicări autentice, crește tensiunea dramatică : pe cei doi îi separă parcă un perete de sticlă, dar treptat mediul opac începe totuși să le reflecte chipul, dezvăluind eșecul absolut a două modalități diferite de a înțelege realitatea. Ea — o femeie cu mentalitate îngustă, care nu a dorit decât să-și trăiască viața și a făcut mereu încercări desperate să păstreze aparența unei minime onorabilități, la care îi dădea dreptul munca onestă. El — un bărbat marcat de un ideal, pe care se complăce să-l invoce doar, lipsindu-i tăria de a trece la acțiune, de a o lua de la capăt. Spre final, apropierea care survine între ei este mai mult senzuală și împlinește o necesitate de tandrețe îndelung aminată.

Direcția de scenă — remarcabilă prin discrețiile — a urmărit să pună în valoare în primul rînd performanțele actricești ; regizorul Cristian Hadjiculea, împreună cu actrița Monica Ghiuță (de astă dată într-o inedită postură de asistentă de regie), a făcut eforturi să dea consistență scenică textului, să-i atenueze caracterul expozitiv și banalitatea pretextului dramatic. O contribuție cu virtuți comple-



**Tatiana Iekel și Nicolae Dinică**

mentare deosebite în crearea atmosferei are ilustrația sonoră realizată de Ileana Popovici. Decorul Mihaelei Dulea se dovedește funcțional pentru evoluția pseudoconflictului, sugerînd, cu intenționate tușe de kitsch, câteva elemente ce țin de mirajul societății de consum.

Caracterul prin excelență confesiv al acestei piese în doar două personaje potențează forța emoțională a partiturilor actoricești, extrem de generoase pentru interpreți. Cu infinită sensibilitate, Tatiana Iekel s-a apropiat de personaj printr-o duioasă înțelegere, dînd expresie naturii deopotrivă tragice și comice a ființei umane. Modestă actriță de varieteu părăsită de noroc, ajunsă în pragul bătrîneții să se mulțumească cu un post de „înlocuitoare” a femeii de serviciu dintr-un supermarket, Maria este un temperament neliniștit, capabil de devotament pînă la sacrificiu, o fire sociabilă, predispusă la bună-dispoziție, animată de un optimism regenerativ, cu izbucniri de entuziasm, efuziuni repede stinse de tristețea rememorărilor mai vechi sau mai recente. Nicolae Dinică și-a apropiat personajul uzînd de o amară ironie: îmbătrînit prematur, ursuz, morocănos, un însingurat, un solitar înrăit care-și ascunde orgoliul frustrat, un suflet mutilat încă din copilărie, truditor cu palma și plămîni, trecut și prin experiența dură a scenei, cantonat într-un umil post de paznic, nu are acum drept bunuri personale decît un fular gros care să-i me-

najeze sănătatea precară, plus o foarfecă și un maldăr de ziare din care caută să decupeze articole care să-i servească în pledoaria prin care, indirect, îi avertizează pe semenii săi de pericolele iminente.

Actorii Teatrului Mic duc mai departe propunerea de studiu psihologic, în egală măsură și sociologic, pe care autorul o face printr-o percepere exactă a faptelor de viață.

**Irina COROIU**

**TEATRUL DRAMATIC  
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA**

## **ÎNCERCARE DE ZBOR** **de Iordan Radicikov**

Premiera pe țară oferită de teatrul brăilean lansează în circuitul nostru repertorial o piesă importantă a unui autor important nu numai în Bulgaria, ci și în concertul dramaturgiei europene contemporane. Jucat frecvent, la ora actuală, pe numeroase scene străine, Iordan Radicikov a devenit „un nume” grație în primul rînd acestui text, exemplar prin cel puțin două calități: aceea de a



fi reprezentativ pentru categoria teatru-lui așa-numit popular, pe care, totodată, îl depășește prin deschiderea amplă spre problematica specifică teatrului filozofic, și prin aceea de a fi, în același timp, emblematic pentru o anumită spiritualitate națională și perfect accesibil sensibilității universale (fapt care explică, de altfel, audiența de care se bucură). Anecdotică piesei e semnificativă din ambele puncte de vedere. În timpul războiului, două cete — inițial, rivale — de țărani din „Cătuțele lui Avram” zăresc pe cer un balon captiv rătăcit; hotărâți să-l „vineză” cu orice preț, ca să facă din mătasea lui „cămăși pentru tot satul”, oamenii nu reușesc să-l prindă altfel decât legându-l de trupurile lor cu frînghiile ce se tirăsc pe pământ; dar iată că prizonierul, căpătînd deodată noi puteri, se ridică în văzduh, ducîndu-i cu el și pe oameni; aceștia — înfil speriați, apoi uimiți și fericiți — zboară deasupra Cătuțelor lor, deasupra orașelor, apoi deasupra Balcanilor, sus, tot mai sus. Dar tîrul antiaerienei — căci jos, pe pământ, războiul continuă — doboară balonul și zburătorii trebuie să dea socoteală poliției militare pentru acțiunea lor „subversivă”; sînt batjocoriți, bătuti cu sălbăticie, chinuți; nimic însă nu le poate răpi bucuria că au fost în stare, fie și pentru scurt timp, să se desprindă de pământ, să se înalțe și să zboare...

Precum într-un basm, în *Încercare de zbor* realul și imaginarul coexistă; cumătrul care toată ziua despica bostani cu toporul ca să hrănească porcii stă — în perspectiva zburătorilor, ca într-o imagine desprinsă din Chagall — alături de sufletele morților dragi ce

culreieră eterul purtate de aripi nevăzute. În filonul principal al tramei se împletește istorioara lui Momo, cioara domestică pînă într-atît încît nu mai vrea să zboare, pentru ca atunci cînd, purtată de balon, va încerca un surogat de zbor, să se prăbușească la pămînt ucișă de un glonț rătăcit. Această „poveste secundă” — de fapt, cred eu, metafora fundamentală a piesei — nuanțează contrapunctic mesajul optimist al scrierii, îmbogățindu-l. Dar dacă relatarea subiectului (reamintind, intrucitva, cutremurătorul episod al mușicului — Icar improvizat din *Rubliov*, capodopera cinematografică a lui Tarkovski) poate face sesizabile liniile de forță ale viziunii dramaturgului, ea nu poate reda, din păcate, încălcătura emoțională a replicilor, în care o poezie suculentă și totuși delicată, de autentică sorginte folclorică, se aliază, în desăvîrșită armonie expresivă, cu un umor de superioară esență intelectuală. (Aici e locul să semnalăm excelența calitate a traducerii realizate de Vasile Igna și Tiberiu Iovan.)

Pentru a transpune scenic această complexă alcătuire dramatică, regizorul Constantin Codrescu a conceput, împreună cu scenografa Stela Bărăscu, un decor strict esențializat pentru prima și ultima parte a spectacolului (cîteva practicabile, planuri înclinate și mari întinderi de pinză), acordînd pondere plastică majoră secțiunilor mediane, cea evocînd zborul: acoperind sau descoperind frînghiile de care sînt suspendați, la diverse niveluri, eroii, alunecă pe verticală o imensă plasă — e rețeaua care îmbracă orice dirijabil, dar e și pinza de pîianjen în care sînt prinși cutezătorii imprudenți. O importantă aparte dobîndesc luminile, în felurite nuanțe cromatice sau crud-albe, estom-

#### Performanțe actoricești integrate într-un omogen joc de echipă





**Data premierii :** 6 mai 1984.

**Regia :** CONSTANTIN CODRESCU. **Scenografia :** STELA BĂRĂSCU și CONSTANTIN CODRESCU. **Traducerea :** VASILE IGNA și TIBERIU IOVAN.

**Distribuția :** ROMEO MUȘTEANU (Dascălul Kiro); SORIN DINCULESCU (Illiho); MARIN BENEĂ (Avram Îmblinzitorul); GEORGE MARIN (Cocoșelu); FLORIN CHIRPAC (Matei Nimica); GEORGE CUSTURĂ (Avram Suvică); ANTON FILIP (Igoto); GEORGE ȘOFRAG (Petru); PETRE CURSARU (Pavel); BUJOR MACRIN (Sufletelel Babel); GEORGE ȚOROPOC (Avramuș); ILDY CODRESCU (Avrămeasa); MIHAI STOICESCU (Comisarul). **Fete și neveste :** RODICA MUȘTEANU, MARILENA NEGRU, ELENA ACIU, MARINELA CĂTĂLIN, GRETA MANTA, LUMINIȚA DINULESCU. **Polițistii :** NICOLAE CIOCOIU, NICOLAE BUDESCU, MIRCEA VALENTIN, NICOLAE ȚĂRANU.

incisiv (George Mariz, George Șofrag, Sorin Dinculescu) ori mai apropiat de gaș (Florin Chirpac, Petre Cursaru), fie că exploatează dramatismul, vecin adesea cu tragicul pur al scriiturii (George Custură, Anton Filip, George Țoropoc), aceste microrecitaluri au ca liant aceeași plăcere a jocului. Li se adaugă (într-o scenă intens colorată, dar oarecum străină „arhitectonic” de corpul piesei) monologul plin de forță și sevă comică al lui Ildy Codrescu, desfășurat pe fundalul mut al evoluției, atent stilizate coregrafic și gestual, a grupului de „fete și neveste” din „cătunele lui Avram”; Rodica Mușteanu, Marilena Negru, Elena Aciu, Marinela Cătălin, Greta Manta și Luminița Dinulescu. O schiță exactă — la limita șarjei, însă — a obtuzității sadice a polițaiului înscălește Mihai Stoicescu. Dincolo de contribuțiile individuale ale membrilor trupei, dar ca un firesc corolar și efect al lor, meritul fundamental al spectacolului brăilean este acela de a fi o creație colectivă model.

**Alice GEORGESCU**

pînă siluetele sau decupindu-le net. Mizanscena se caracterizează (cu excepția citorva momente izolate, neesențiale pentru tonalitatea de ansamblu) prin simplitate și discreție — rod, aici, al unui profesionalism de netăgăduit. Regizorul a înțeles că procedeele stridente sau demonstrațiile ostentative de „meserie” ar intra într-o coliziune de substanță cu textul: de aceea, a propus o lectură temeinică și riguroasă, sensibilă și coerentă a piesei, restituind-o astfel în toată frumusețea ei. De asemenea, și-a îndreptat atenția, în mod întrutotul remarcabil, către lucrul cu actorii, reușind, în acest sens, să-i conducă spre performanțe personale integrate impecabil într-un omogen joc de echipă. Realizările interpretative sînt, dealtfel, cu atît mai demne de interes cu cît, timp de un act întreg, actorii joacă în, să le zicem așa, „condiții speciale” — adică balansîndu-se pe platforme înguste deasupra scenei, în poziții deloc comode și reclamînd un susținut antrenament corporal și vocal —, pentru ca, în actul următor, fiecare să „vină la rampă” în scurte, dar dense momente solistice. Fie că nota lor dominantă este patetismul (Romeo Mușteanu, Marin Benea, Bujor Macrin), umorul mai subtil-

## TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

— Secția germană —

# ELEKTRA

de Gerhart Hauptmann

**Data premierii :** 28 martie 1984.  
**Regia :** KLAUS ZEY.

**Distribuția :** HARIET WOLF (Klytîmnestra); RUDOLF HERBERTH (Orest); ANNEMARIE SCHUNN (Elektra); KLAUS ZEY (Aigisthos); HELMUT JAKOBI (Pylades).



**Spectacolul poartă pecetea tinereții și entuziasmului actorilor (în imagine, Harriet Wolf, Annemarie Schunn, Rudolf Herberth)**

Începînd cu Renașterea, și pînă astăzi, dramaturgii germani se întorc mereu către miturile Greciei antice. Nu se poate nega, în această privință, nici marea influență a lui Goethe, ale cărei urme le descoperim mai ales la Peter Hacks; dar, dincolo de aceasta, își spune cuvîntul, fără îndoială, excepționala forță de generalizare a experienței umane pe care o reprezintă eroii antici.

Și Gerhart Hauptmann, considerat pe drept ca fondatorul teatrului naturalist german, creatorul primei drame revoluționare, aceea a *Țesătorilor*, autorul unor delicate lucrări poetice, cu cizelată și rafinată simbolistică, s-a îndreptat, la rîndul său, către comorile antichității.

Eroii mitologiei grecești, așa cum sînt văzuți de Hauptmann, nu mai au însă în ei nimic din echilibrul atic, și nici din desăvîrșirea monumentelor de artă ale veacului al V-lea dinaintea erei noastre, cînd au scris Eschil, Sofocle și Euripide, ci aparțin unui univers al dezlănțuirilor primare, al cruzimii revărsate vulcanic, al ambițiilor fără de margini și opreliște.

Această viziune apocaliptică o găsim, mai cu seamă, în *Tetralogia Atrizilor*, formată din patru piese, scrise în timpul celui de-al doilea război mondial, între 1940 și 1944, cînd octogenarul poet, cutremurat de tot ceea ce vedea în jurul său, nu s-a refugiat, așa cum s-a spus, în trecut, pentru a scăpa de infernul prezentului, ci i-a căutat acestuia din urmă corespundențe în vasta experiență a omenirii, și nu le-a putut găsi mai potrivite decît în istoria Argosului, în negurile acelor

vremuri cînd părinții își ucideau copiii, iar copiii, pe cei ce le-au dat viață.

A început cu sfîrșitul istoriei, cu *Ifigenia la Delfi*, cînd cea dintîi născută a lui Agamemnon acceptă de bună-voie să se sacrifice (al doilea sacrificiu, nu cel dintîi, de la Aulis) pentru a curma lanțul răului, a continuat cu *Ifigenia la Aulis* (1943) și a încheiat în 1944, cu *Moartea lui Agamemnon* și *Elektra*, ultimele două concepute ca „strigăte ale deznădejdiei” — de unde și forma lor de piese într-un act, concentrînd la maximum și timpul și spațiul, aducînd totul în jurul cutremurătorului moment al uciderii soțului sau a mamei.

Cu toate că s-a bucurat de bune aprecieri din partea criticilor și a cunoscătorilor operei lui Gerhart Hauptmann, *Tetralogia Atrizilor* nu a văzut prea des lumina rampei (la noi în țară s-a jucat doar *Ifigenia la Delfi*, la Naționalul bucureștean, în 1942); de aceea, montarea *Elektrei* de către actorii sibieni este un autentic gest de cultură.

Demn de apreciat este și faptul că interpretii — din rîndul lor făcînd parte și regizorul, actor și el, și anume Klaus Zey —, sînt tineri; spectacolul poartă din plin pecetea tinereții și a entuziasmului lor. Evitînd monumentalul și efectele lipindu-se pînă și de sprijinul generos al decorului, doar cu ajutorul unor sobre elemente de sugestie în realizarea cadrului și a costumelor, creatorii spectacolului au mers mai cu seamă către descifrarea textului și a relațiilor, către descoperirea stărilor paroxistice trăite de personaje și a semnificației lor.

Pe o scenă aproape goală — doar cu o pinză cenușie, care acoperă câteva nivelări sugerind ruinele unui templu, și cu o coloană ce devine adăpostul surghiuniței Elektra —, se întorc Orest și Pylades, doi bieți peregrini ai dorului de țară, apăsați de chinul sentiment al nevoii de răzbunare. Aici, departe de palat, pe locul unde odinioară îi fusese ucis tatăl, Orest întâlnește o Elektra sălbătică, redusă la o stare de animalitate, arzând de ură împotriva mamei ei și de sete de dreptate. Dacă Rudolf Herberth a știut să-i dea sinceritate lui Orest, Annemarie Schunn are și o uluitoare forță lăuntrică, și o mare expresivitate în gesturi și mișcări. Elektra creată de ea rămâne întâipărită în memorie datorită nu numai înfățișării ei de animal fugărit, ci mai cu seamă tensiunii lăuntrice, patimii puse în rostirea fiecărui cuvânt. Încă incert se arată a fi Pylades, interpretat de Helmut Jakobi, incert pentru că în versiunea lui Hauptmann personajul este mult mai complex decît în sursele antice, fiind în egală măsură întruchiparea prieteniei și a rațiunii, dar și omul ce nu poate închide ochii la nenorocirile din jurul său, ucigînd fără de voie pentru a-și salva prietenul.

Cu toate că Harriet Wolf, cu silueta ei fină, nu părea să fie cea mai potrivită

alegere pentru cumplita Klitămnestra, actrița a știut să sugereze răutatea și cruzimea eroinei, lipsa ei de omenie, mai cu seamă atunci cînd îl respinge pe Orest, ce-i cerșește dragostea de mamă. În Aigisthos cel stăpînit de ambiții, Klaus Zey a fost exact, dur, tăios, categoric.

Numai cu o pinză și câteva elemente de decor, sugerînd prin costume datele personajelor, cinci tineri actori ai secției germane a teatrului sibian au dat viață mitului Electrei, în viziunea lui Hauptmann, accentuînd mai puțin ură dintre personaje, cît nevoia acestora de dragoste și bună înțelegere. Sensurile spectacolului se clarifică în câteva momente: Orest își strigă marea durere de a iubi fără a fi iubit, exprimînd o sfișietoare nevoie de dragoste; fiul cade în genunchi în fața mamei sale și își trăiește suferința de a fi respins; de asemenea, finalul, cînd tinerii „pătați de sînge” își plîng nevinovăția pierdută pentru totdeauna.

*Elektra* la Teatrul de Stat din Sibiu este un spectacol modest și sobru, ce pune în valoare calitățile scenice certe ale scrierii lui Gerhart Hauptmann, dar mai cu seamă orizontul ei umanist.

**Ileana BERLOGEA**

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

## NUNTA LUI KRECINSKI

de **A.V. Suhovo-Kobîlin**

Față de scepticismul superior și amuzat din *A murit Tarelkin!* și de sentimentul tragic al vieții din *Procesul*, comedia *Nunta lui Krecinski* ne inculcă numai un sentiment etic, de dezaprobare a societății ruse în plină decadență, nu lipsit de o undă de speranță într-un viitor al Rusiei edificat după idei narodniciste. Piotr Konstantinovici Muromski, moșier întreprinzător cu dragoste de pămînt, este în primejdie de a deveni victima mistificărilor nobilului decăzut Mihail Vasilici Krecinski, fiind salvat în ultima clipă, prin neostenita voghe a devotatului său prieten și vecin de moșie, Vladimir Dmitrici

Data premierei: 3 iulie 1984.

Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: TATIANA MANOLESCU ULEU. Traducerea: ALEXANDRU KIRITESCU.

Distribuția: NICOLAE C. NICOLAE (Muromski); LUMINIȚA BLĂNARU (Lidocika); GETA GRAPĂ (Atueva); ANDREI RALEA (Nelkin); NAE CRISTOLOVEANU (Krecinski); GABRIEL SÂNDULESCU (Rasplivuev); GEORGE FERRA (Agentul, Scebnnev); AURORA CRĂCIUN, MIHAI BALĂȘ-JUJUCĂ (Tîșka, Beck); E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Feodor).

Nelkin. Intriga nu depășește farsa banală, escrocheria lui Krecinski fiind aproape „la vedere”, și doar naivul său amfitrion poate fi păcălit, în ciuda prudenței sale exagerate; în schimb, caracterele sînt surprinse cu siguranță, avînd nu numai tipicitate, ci și individualitate. Alături de naivul, prudentul și iscoditorul Muromski, apar sora sa, Anna Anto-





**Nicolae C. Nicolae, Geta Grapă, Luminița Blănaru, Nae Cristoloveanu și Andrei Ralea**

novna Atueva, doritoare de baturi și petreceri la Moscova — răzbunare tirzie a unei tinereți petrecute în claustrare — și devotatul și tomnaticul Nelkin, nutrind tănuita speranță de a se căsători cu nu mai puțin naiva fiică a lui Muromski, Lidocika. Alături de Krecinski, pătimaș jucător de cărți, tocător de averi, aventurier, evoluează escrocul mărunț și neinventiv Raspluev, creat parcă pentru a pune în valoare ticăloșia lui Krecinski, așa cum, evident, dincolo de rațiunile intrigii există și Nelkin, a cărui fire neîncrezătoare evidențiază, prin contrast, naivitatea lui Muromski.

În spectacolul montat la Brașov, regizorul Mircea Marin a adincit tocmai acest registru al caracterelor, neținând seama de simpatiile pentru narodnicism și de bunele intenții ale autorului, de a aver-tiza asupra „pericolelor orașului” o clasă oricumi condamnată de istorie. Așa fiind, satira s-a extins, deformativ expresivă, și asupra victimelor mistificării lui Krecinski. Naivitatea lui Muromski își regăsește astfel temeiurile în prostie și lăcomie; tot din lăcomie supraveghează și Nelkin eventualele greșeli ale rivalului său la mîna Lidocikăi, cînicul și escrocul lipsit de scrupule Krecinski, care ne devine oarecum apropiat, chiar simpatic, înșelătoria lui împrumutînd ceva din spiritul unei justiții imanente. Altfel, regizorul este alături de autor, văzînd în Krecinski simbolul unei nobilimi decăzute, care, sărăcind, excedată de propriile-i patimi, ajunge la cinismul său funciar.

Rolul lui Krecinski i-a revenit lui Nae Cristoloveanu, care apasă pe latura simpatică a personajului, dezvoltîndu-l în direcția ludicului și dezinvoltului nepericulos. Există însă o mască pentru personajele cu care actorul vine în contact ca personaj, și alta pentru public, sub care ni se arată, adică. Aceste măști ar fi trebuit mai mult individualizate, și astfel Krecinski ar fi căpătat un mai expresiv

siv relief și s-ar fi instaurat o mai mare tensiune între individualitatea sa și realitatea sa simbolică. Iată ce îi sugerăm actorului. În rolul moșierului Muromski, Nicolae C. Nicolae reliefează, în consens cu indicațiile regiei, tocmai un amestec de naivitate (orbire din dragoste paternă) cu lăcomia abia ascunsă sub o sărăcie de duh bonomă, chiar jovială. Lui Nelkin, Andrei Ralea i-a făurit o fizionomie întunecos romantică: dintr-o pleptănătură răzvrătită, ochi rostogoliți amenințător, gesticulație bruscă și tăceri misterioase, scoate efecte burlești și enorm caricaturale. La aceleași efecte, dar cu mijloace diferite, în genul romanțos, ajunge Geta Grapă în Anna Antonovna Atueva. Tot în registru burlesc și caricatural îl vedem pe decăzutul Raspluev, în portretul pe care i-l face Gabriel Săndulescu; păgubosul său personaj e hohotitor și excedat de evenimente pînă la stupefacție. Linear, jocul Luminiței Blănaru; e drept că naiva Lidocika e mai mult un pretext necesar intrigii, fără complicații psihologice, dar l-am fi dorit mai împlinit, mai substanțializat de către actriță, cu atît mai mult cu cît în roluri cu totul episodice reușesc compoziții excelente George Ferra (Agentul, Negustorul Scebnnev) și Aurora Crăciun, ale cărei portrete (slujitorul Tișka și gluvaergii Beck) sînt pregnant expresive. În fine, E. Mihăilă Brașoveanu relevă, printr-un joc simplu și sigur — apănaj al actorului cu bogată experiență scenică — comportamentul contrastant al devotatului slujitor al lui Krecinski.

Scenografia realistă a Tatianei Manolescu Uleu, în consens cu spiritul acestei comedii clasice ruse, are o calitate vrednică de luat în seamă: acordă spectacolului spațiu prin amplasarea justă a elementelor de mobilier, sugerînd chiar acea atmosferă relaxantă specifică vechilor conace.

**Constantin RADU-MARIA**