

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

UN SUFLET ROMANTIC

de Tudor Popescu

Data premierei : 8 martie 1984.
Regia : MIRCEA CORNIȘTEA-
NU. Scenografia : V. PENIȘOARĂ
STEGARU.

Distribuția : NAE GIL MAZILU
(Călin) ; ION COLAN (Valentin) ;
ILIE GHEORGHE (Laurențiu) ;
EMIL BOROGHINA (Tudor) ; MI-
RELA CIOABĂ (Ghichi) ; ȘTEFAN
MIREA (Duda).

Dacă majoritatea comediei lui Tudor Popescu sînt exclusiv satirice, ultima sa scriere, *Un suflet romantic* — deși tot comedie, deși abundă, și ea, în accente satirice —, are o dominantă lirică evidentă. Aș spune chiar că, aici, conflictul principal este acela dintre universul satiric și cel liric, pe granița cărora se află în balans personajele piesei, alunecînd — mai întîi imperceptibil, apoi din ce în ce mai vijelios — spre una dintre extreme.

Totul se petrece în atmosfera plăcătă și banală a unei case de odihnă, decamdată populată („la vedere”) doar de trei inși, adunați aici întîmplător, cu statule sociale diferite, dar uniți printr-o constantă aparent benignă pasiunea pentru fotbal. Între ei apare Ghichi, ființă enigmatică, pozînd, nu foarte hotărît, în ceva situat între „vampă” și „star”

Apariția ei declanșează imediat ambițiile masculine, dar tentativele de seducție vor eșua rînd pe rînd, din momentul în care Ghichi începe să renunțe la poză, redevenind ceea ce este ea de fapt, adică o modestă funcționară, ce visase o clipă „marea evadare”.

De aici, evenimentele încep să se precipite ; apare Tudor, un profesor de desen exilat (fără voie) în creierul munților (unde predă muzica). El este „sufletul romantic”, omul onest care își apără cu ardore idealurile și, în ciuda vicisitudinilor, nici nu s-a blazat, nici n-a devenit un cinic. Romanul sentimental care se naște între el și Ghichi este profund și definitiv — cei doi știu să se privească în față fără teamă —, deși, între timp, survine și Duda, festul iubit „en titre” al lui Ghichi ; ea și altădată Grig în *Steaua fără nume*, Duda încearcă s-o reintegreze pe Ghichi vechiului ei sistem de viață. De data aceasta, zadarnic.

Istorisită astfel, povestea din *Un suflet romantic* pare doar simplă și... romantică, dacă nu chiar idilică. Unii comentatori au considerat-o o replică la *Jocul de-a vacanța* și, într-adevăr — pînă la un punct —, evoluția cuplului Ghichi-Tudor amintește de aventura Călinei și a lui Ștefan Valeriu. Pînă în acel punct în care piesa poate fi considerată simplă, romantică, idilică. Căci realitatea materialului ei identic este cu totul alta.

Trioul microbistilor denunță o mentalitate gregară, rea. Călin, Valentin și Laurențiu nu sînt niște oameni rudimentari și alii, dacă nu cumva și simpatici, în simplismul mecanicist al *hobby*-ului lor (dar — atenție ! — acesta nu est un *hobby*, ci un viciu). Ei sînt reprezentanții și victimele unei derute sociale, efemeridele unei false problematice existențiale. Sistemele de valori sînt înlocuite, în arhitectura lor spirituală — de schemă abrutizantă, nu-

mai prin și numai pentru care întregul rosturile vieții. Ei simbolizează, în germene, primejdia rinocerismului.

Dramaturgul condamnă cu autoritate acest gen de manifestări antisociale. Pentru el, ca și pentru „romanticii” săi eroi, Ghighi și Tudor, o existență trăită așa este înjositoare și urâtă. Pentru ei, societatea, visul ei colectiv de fericire nu au nimic comun cu spiritul de gașcă, de „înturmare”. Altele sînt reperele lor morale, și de aceea disjunția dintre Ghighi și Tudor —, pe de o parte, și ceilalți —, pe de altă parte, este ireducibilă, cum este și normal să fie într-un organism social care-și propune făurirea unei conștiințe fundamentale noi.

Romantica piesă a lui Tudor Popescu este abruptă, dură, scrisă cu inverșunarea îndrăgostitului de mai bine, neînduplecat în fața compromisurilor, este o piesă „scrișnită”, al cărei autor este retinut. Este una dintre cele mai importante piese de atitudine socială din dramaturgia lui Tudor Popescu.

Premiera absolută a beneficiat de direcția scenică inspirată și sigură a lui Mircea Cornișteanu (imaginată între decorurile, funcționale — și atât —, create de V. Penișoară-Stegaru). O regie care s-a exprimat cu brio mai ales în zona satiricului, căci — în celălalt talger al

balanței — doar Mirela Cioabă (Ghichi) avea datele necesare dilematicului său personaj. Partenerul ei, Emil Boroghini (Tudor), s-a aplicat, pas cu pas, nuanțelor rolului, cu un profesionalism meritabil, dar îi lipsea de la bun început combinația secretă de farmec și căldură umană pe care o presupune acest Miroiu sui-generis. Foarte bine compus este grupul microbiștilor, în care excelează Nae Gh. Mazilu (Călin) și Ilie Gheorghe (Laurențiu) — sectanții contemporani ai unei religii pentru toți —, completați judicios și ponderat de Ion Colan (Valentin). Un posibil Grig de la I.C.F.R.P.R.S. este Ștefan Mirea (Duda).

Spectacolul craiovean are forță de sugestie, are și scene antologice. Aș relata doar una într-un moment de „relaxare”, în timp ce cei trei joacă nostalgic faze teribile de meciuri memorabile, se infiltrează discret în atmosferă o muzică suavă, distilată, în contrapunct ferm cu cea de dinătră; cei trei o realizează tîrziu, și atunci reacționează violent, treziți parcă dintr-un coșmar. Pentru ei, feeria s-a sfîrșit. Sînt obligați să intre într-o realitate (a noastră) care însă îi depășește.

Dinu KIVU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI

D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

O nouă punere în scenă a unui text caragialean celebru, centenar în acest an, am înregistrat la Pitești. Este semnificativ faptul că și recenta premieră, ca și cele anterioare (Craiova, regia : Mircea Cornișteanu, Ploiești, regia : Dragoș Galgoșiu, Botoșani, regia : Adrian Lupu), este datorată tot unui tânăr regizor — Mihai Lungeanu. Spectacolul Teatrului „A. Davila” cu *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale propune un conspect regizoral eterogen. Se pot recunoaște în acest spectacol elemente ale unei lecturi proaspete.

Data premierel : 26 mai 1984.
Regia : MIHAI LUNGEANU. Scenografia : ALIOȘA STANCU.
Distribuția : DEM. NICULESCU (Nae Gîrlime); CORIOLAN RADU (Iancu Pampon); PETRE DUMITRESCU (Măchă Razachescu, cel mai zice și „Crăcănel”); EMILIAN CORTEA (Un catindat de la percepție); VASILE FILIPESCU (Iordache); PETRE DINULIU (Un iplătat); MIRELA BUSUIOC (Didina Mazu); JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Mița Baston); MARIAN ALEXANDRESCU (Un chelner); LILI NICULESCU (O mască); DAN NIC. SPANACHE (Un sergent).

Ele nu sînt prezente pe tot parcursul; cînd și cînd dispar, pentru a reapărea în mod neașteptat — impresia generală fiind că o imagine cuprinzătoare asupra a ceea ce au intenționat Mihai Lungeanu și colectivul artistic piteștean se încheagă cu greu.

Am fost interesat de imaginea de deschidere a spectacolului — în fața cortinei, la extremitățile scenei, cite o oglindă și un fotoliu de frizerie — sugerind „rama”, vitrina prin care privim la ceea ce se întâmplă. Este important acest semn teatral prin care ideea de „distanțare”, de contemplare a unui „carnaval” devine sensibilă, deși nu se arată destul de consecvent incorporată în jocul actorilor. Un decor semicircular, prinzind în arcușul său jumătatea din față a scenei, de o înălțime puțin peste un stat de om, produce o impresie ușor discordantă prin raportul între spațiul frizeriei și încăperile dependințe sugerate de cele patru fante (intrări/ieșiri în și din spațiul frizeriei) — operate în decorul realizat, cu intuiția ideii regizorale, de către Alioșa Stancu. Actul al doilea va prezenta un spațiu de joc diferit și ca stil, și ca orientare tonală, în cadrul ansamblului decorul carnavalului — două șiruri de simulacre de oglinzi formează un unghi, sub emblematicul semn al „roții norocului”. Aici se evidențiază Catindatul, care, alături de Nae Girimea, ne dă, nu fără discontinuități, reperele acestei lumi a măștilor. Vom vedea, la un moment dat, că frizeria face parte integrantă din carnaval, regizorul încercind o sinteză scenică verosimilă, dar tradusă imperfect în semne teatrale.

Dacă lumea frizeriei și a carnavalului este dominată (regizorul n-a uitat că, în fapt, primul titlu al piesei era *Bărbierul*) de forța mai degrabă ascunsă decît revelată a lui Nae Girimea, iar Catindatul este efigia unei buimăceli imbecile prelungite — de mare efect scenic —, celelalte personaje traduc mai puțin ideea regizorală, care, în ansamblu, nu ajunge la forța de expresie a gândului nou asupra textului.

Carnavalul este brusc departajat de atmosfera, jocul, verosimilul din celelalte acte. Se pare că, aici, Mihai Lungeanu a intenționat o translație a personajelor în alt registru stilistic, fapt care nu s-a realizat. Fiind vorba de un „frizer”, de un „carnaval”, accentele italianizante sînt uneori relevante. Sînt caracterizante pentru tipul umoral, așa cum l-a văzut regizorul: costumele și jocul lui Pampon — toreador în carnaval, iar în frizerie cu un machiaj fioros, exhibind deprinderi de polițist odată active; și Crăcănel mai înalt decît Pampon, aici devitalizat, iar în carnaval Don Juan cu sabie și servietă jerpelită. Relația lor scenică se consumă într-o tonalitate medie. După costum și intenția de a-l călca pe urme lui Girimea, Iordache pare să reprezinte o fază tranzitorie, de la lumea orientală la un stadiu incipient al „romatizării”. Conving modalitatea în care a fost gândit cuplul Didina-Mița, precum și

unele interpretări noi ale textului: bilețul „de la Matei citire”, pachetele aduse drept peșches pentru Girimea de către Pampon și Crăcănel, „teatrul în teatru” (pe replica „va să zică ne încurcăm iar”, o perdea din spate cade și vom vedea carnavalul înconjurînd frizeria).

Un rol care se reține și impresionează puternic este Girimea în interpretarea lui Dem Niculescu, un „mafioso” în drum de la noroaiile mahalalei la străzi pavate. Actorul dă o răceală, o forță de atracție personajului său; și o face cu economie de mișcări; este, de fapt, stăpînul, care, prin jocul dublu în amor, își „ține rangul”. Mița pusă pe Catindat nu e greșită „victimă” carnavalului este și victima propriei sale firave înzestrări mentale, poartă de un costum alb, purtat belaliu. Cu înzestrare și forță de comunicare joacă în acest rol Emilian Cortea; dar pierde aceste atribute în carnaval, ca mai toți interpreții, de altfel.

În Didina, Julieta Strimbeanu-Weigel propune o figură convingătoare prin doza de teatralitate a sentimentului, jucată fără ostentație, în timp ce, în Mița, Mirela Fusuioc nu-și definește încă partitura. Cu destule momente laxe în joc, Coriolan Radu (Pampon) și Petre Dumitrescu (Crăcănel) formează un cuplu care impune dificil „teatrul în teatru”. Vasile Filipescu (Iordache) pare să fi fost lăsat de regie într-o zonă aparte, de distonanță față de ceilalți. Petre Dinuliu este un Ipistat, obișnuit al casei, apărînd de mai multe ori în spectacol, atent la ceilalți. Mai apar Marin Alexandrescu (Un chelner ebrietat), Lili Niculescu (O mască), Dan Nic. Spanache (Un sergent).

Mihai Lungeanu prezintă, în *D-ale Carnavalului*, cîteva propuneri interesante privind o nouă lectură scenică, neoagulate încă de forța sintetizatoare pe care o presupune orice gînd nou.

Marian POPESCU

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

BABA HÎRCA

de Vasile Alecsandri

„Cea dintîi operetă românească” — așa cum o definesc istoricii teatrului —. *Baba Hîrca* pune spectatorului sau criticului de astăzi o problemă interesantă prin ce mai poate avea tangențe cu mentalitatea contemporană acest text (ca și

Data premierii : 27 aprilie 1984.
Regia : ALEXANDRU DABIJA,
Scenografia : LAURENȚU DUMITRASC. Muzica : **MIRCEA OCTAVIAN.**

Distribuția : CONSTANTIN GHIESCU (Baba Hirca) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Vlad) ; SIMONA MĂICĂNESCU (Viorica) ; IOAN MUSCĂ (Birzu) ; MARIA FILIMON (Chloșca) ; GHEORGHE BIRĂU (Ginju) ; OANA TIMUȘ (Îngerașul) ; PAUL CHIRILĂ (Bulibașa) ; Draci, țărani, popor.

multe altele din aceeași epocă și categorii, uitate între copertile îngălbenite ale tipăriturilor), la prima vedere doar naiv și desuet ? La data premierii absolute (1984), comedia prezenta destule argumente de atracție, ba chiar propunea și un motiv de satiră socială aproape incendiară, în conjunctura timpurilor, căci îndrăznește să discute cu simpatie despre țigani, ba chiar să-i integreze forțat democratic și natural între celelalte personaje „autohtone”, într-un același regim de ironie benignă, binevoitoare. Era, pe atunci, o comedie „de moravuri” de actualitate, ce persifla superstițiile, ingimfarea, prostia, toate acestea în numele unui bun-simț popular și tolerant.

Dar acum ? Multe dintre aceste săgeți critice (deși stigmatizatoare ale unor păcate perene) și-au pierdut din acuitatea de altădată, lumea s-a obișnuit să judece mai tăios și mai profund, stressul a pulverizat relaxarea de odinică a situațiilor, caracterele ni se par mai complicate, mai întortocheate, foarte departe de vesele lor linearitate de pe vremea lui Millo. Și totuși. Și totuși. *Baba Hirca*, cel puțin prin spectacolul Teatrului Tinerețului din Piatra Neamț, trăiește, își satisface publicul, ba chiar, pe alocuri, îl incită. Să fie, în această reacție, o secretă nostalgie după un „paradis pierdut”, idilic și voios (deși știm, prea bine că — în realitate — cu totul altfel) ? Se prea poate, este și aceasta o explicație, dar nu singura și nu cea mai importantă. Hobițitoare mi se pare — pentru reusita montării — formula de spectacol pe care a ales-o regizorul Alexandru Dabija, și căreia actorii, scenograful (Laurențiu Dumitrasc), autorul muzicii (Mircea Octavian) i s-au aliat cu ferocitate. *Baba Hirca* de la Piatra Neamț are ceva din culoarea și pitorescul unei serbări populare, în care plăcerea ludică primează, o serbare regizată de un ne-

văzut Puck șolitic, un Puck care se amuză teribil să ne amuze, cu orice mijloace, în fiecare clipă. Aparența generală nu cred că este foarte diferită de cea a spectacolului de la premiera absolută — așa cum ne-o evocă T.T. Burada, citat și în programul de sală (foarte documentat, întocmit de Paul Findrihan) — cu mare forfotă în scenă, cintece și dansuri țigănești, draci și îngerași care se ivesc din neprevăzute cotloane ingenios conținute de decor, gaguri la tot pasul (inclusiv cele — devenite întru timp clasice — determinate de evoluția celor mai mulți actori pe patine cu roțile, totul desfășurându-se cu o poiză de joc și o bucurie contagioasă. Umorul este uneori gratuit, risul — o pură stare cathartică, dar ce plăcere e să-i urmărești pe acești copii minunați, care sînt actorii de la Piatra Neamț, zbenguindu-se cu talent și farmec, într-o vervă nestăpinită!

Majoritatea creațiilor actricești sînt savuroase, prin candoarea și vivacitatea lor comică. Simona Măicănescu (Viorica) și Oana Timuș (Îngerașul) au grații mofuroase și abilitate de „pisici care zgîrîie rău”, Paul Chiribuță (Vlad) și Ioan Muscă (Birzu) fanfaronează cu haz, cîteodată, cu neașteptate subtilități comice, Paul Chirilă (Bulibașa) și Gheorghe Birău (Ginju) cultivă un registru suculent, în tonuri mai prietose.

În buna tradiție a originalului, rolul titular este jucat în travesti, de Constan-

Scenă de grup din „Baba Hirca”



tin Ghenescu. Ediția actuală a *Babei Hirca* își întrece, într-un fel, modelul, aici mai apare un travesti, cel al Mariei Filimon, în Chiosa (n.b. — personaj masculin!). Dar numai într-un fel, căci — deși calitatea artistică a interpretărilor respective este indiscutabilă —, ceva le lipsește ambelor travestiuri, pentru a fi credibile. Sigur că nimeni nu mai pretinde ca, într-un astfel de caz, identificarea dintre actor și personajul său (de sex opus) să fie absolută (doar știm acum ce înseamnă o convenție teatrală!), dar o particularitate semnificativă, definitorie (dacă nu mai multe), trebuie să se impună din compoziția de ansamblu. Portretele au doar conturul precis, detaliul decisiv le lipsește.

Un singur regret, după acest tonifiant joc de-a lumea lui Matei Millo: că nu s-a găsit modalitatea de a i se integra și muzica originalului compusă de Al. Flechtenmacher (eventual modernizată), este un reproș adus nu semnatarului versiunii muzicale, ci concepției regizorale.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

■ UN PAHAR CU SIFON

de Paul Everac

Data premierei: 11 mai 1984.

Regia: NICOLETA TOIA. Scenografia: SAFTA ȘERBU.

Distribuția: CORNELIA GHEORGHIU (Magda Mărculescu); EMIL COȘERU (Nuțu Văleanu).

De câteva stagiuni aflată în repertoriul unor teatre din țară, atrăgând, justificat, prin posibilitățile interpretative oferite actorilor de ambele roluri (nu numai de cel feminin, cum s-ar părea), într-un moment cînd parcă unele teatre preferă

asemenea texte de mică distribuție, piesa lui Paul Everac este, totodată, una dintre scrierile sale dramatice importante, care trebuie considerată neapărat în corala cu altele realizate de el în ultima vreme, de care o unesc constante tematice, persistente meditații morale, procedee de construcție rafinate, revalorificate. Sint, desigur, motivele care au determinat și montarea de studio a Naționalului ieșean. Scena „centrală”, în contact intim cu publicul, se dovedește iarăși prielnică unor anumite modalități dramatice, analitice, introspective, confesive. Sesizînd cu inteligență condițiile de care dispune pentru spectacol, regizoarea Nicoleta Toia s-a ferit să le tulbure prin intervenții parazitare, prin artificii metaforice de prisos, și a dat firească prioritate potențelor expresive ale interpreților, preocupată fiind ca în cursivitatea treptat lămuritoare a dialogului (ori a monologului, după opinia altora) să se deslușească ectonica frământată a straturilor de adîncime, ramificațiile de sens — social, existențial, moral — ale dramei. Se remarcă, astfel, calitatea revelatorie a jocului Cornellei Gheorghiu (Magda), dezvăluind, dincolo de cuvintele oricît de confesive, de fluxul amintirilor într-un proces agitat de conștiință, o structură psihică distinctă. Personajul a adoptat și continuă să adopte, el însuși, mai multe „roluri” — iar actrița reușește să-l arate cu precizie și, uneori, cu subtilitate, în acest chip. Autocontrol crispat și reacții nestăpinite, tactică îndelung pregătită și derută sufletească, arivism satisfăcut și luciditate dezgustată, calcul rece și sentiment obsedant, solicitări și porniri contradictorii se întretaie cu neagră febrilitate. La o întrebare care nu se mai pune azi, n-am ști să răspundem dacă e vorba de „trăire” sau de „reprezentare”; complexitatea interpretării provine dintr-un amestec dictat de asumarea înțeleasă a structurii mobile a personajului, rezonanțele sale nu sînt univoce: tragice, dar și polemice. Jocul partenerului, Emil Coșeru (Văleanu), portretează nuanțat, bărbatul iubit nu apare nici șters, nici absent, replicile, puține, sînt concise, concludente pentru atitudinea reținută, ca și pentru echilibrul său sentimental fragil.

Ion CAZABAN

■ BĂTRÎNUL

de Hortensia

Papadat-Bengescu

Data premierii : 25 octombrie 1983.
Regia : NICOLETA TOIA. Deco-
riurile : SAFTA ȘERBU.

Distribuția : TEOFIL VÂLCU
(Luca Delescu, Bătrînul) ; **MONICA**
BORDEIANU (Gina Delescu) ; **FLO-**
RIN MIRCEA (Dinu Delescu) ; **CĂ-**
TALIN CIORNEI (Jean) ; **DOINA**
DELEANU (Cleo) ; **SILVIA POPA**
(Maria) ; **ANTOANETA GLODEANU**
(Doamna Delescu) ; **SAUL TAIȘLER**
(Heraru, Prietenul) ; **DAN WER-**
NER (Mircea Lungeanu) ; **CON-**
STANTIN AVĂDANEI (Sandu Mi-**reanu) ; MIHAELA ARSENESCU**
(Doamna Raliu) ; **VIRGIL RAICIU**
(Ministrul Franței) ; **VALENTIN**
IONESCU (Așașatul) ; **EMIL COȘE-**
RU (Fred) ; **MARCEL FINCHELES-**
CU (Franz) ; **CONSTANȚA LERCA**
(Mitzl) ; **GELU ZAHARIA** (Servito-rul lui Lungeanu).

Spectacolul ieșean (cu *Bătrînul* de Hortensia Papadat-Bengescu se înscrie pe linia restituirilor majore ; el aduce în fața publicului o operă originală uitată, în care răsună o pălămașă pledoarie pentru demnitate și în care scapără verva polemică la adresa unei societăți guvernate de interesul material. Este o dramă realist-psihologică, dar și o dramă de idei ; aici se confruntă două lumi, aceea a omului de știință cufundat în cercetarea unor probleme abstracte și aceea a indivizilor ahtiați de reușita concretă ; o dramă în care pot fi detectate și reminiscențele lecturilor din Ibsen sau Strindberg, asimilate cu originalitate și purtând pecetea unei vizuni scriitoricești în care recunoaștem o excepțională forță de materializare a ideilor în experiențe de viață inedite.

Cistigată de complexitatea acestei drame — atât de rar jucată —, Nicoleta Toia mărturisește că nu și-a propus doar o „restituire”, ci și o lectură proprie, aptă să dezvăluie actualitatea operei ; a interesat-o în mod vădit capacitatea Hortensiei Papadat-Bengescu de a crea un univers dramatic tensionat, unde se amalgamează stări sufletești dintre cele mai delicate din care se detașează o metă atitudine de protest împotriva obstacole-

lor ce împiedică afirmarea personalității. Regizoarea a operat în primul rînd o reducere a personajelor, eliminîndu-l pe Codca, fiul arierat al lui Delescu, precum și pe cîțiva dintre cei ce umpleau casa „bătrînului”, mai bine spus a fiului său ministervabil Rali, Frangulea, Rîzescu, Lily Rîzescu etc., etc.

Dacă aceste reduceri i-au îngăduit Nicoletei Toia să acorde mai multă atenție eroilor principali, în același timp s-a estompat fundalul social și uman al piesei, grăitor datorită puterii de observație și finei ironii a autoarei, fundal ce explică, motivează și confirmă fronda romantică, ușor donquijotescă, a eroilor.



Teofil Vâlcu și Monica Bordelanu

Sesizînd structura simfonică a piesei, cu alternanța ei de ritmuri și tonalități, regizoarea și-a construit și spectacolul în acest fel, asociînd scenele colective, tumultuoase, caricaturale, grotești cu pasaje grave, de profundă omenie, centrate pe reacțiile „Bătrînului” (jucat cu umor și ironică detașare de Teofil Vâlcu), ale Ginei (admirabilă creație a Monicăi Bordeianu) și ale lui Dinu Delescu (foarte bine caracterizat de Florin Mircea) ; acestea din urmă i-au reușit din plin, în timp ce cele dintîi au rămas mai degrabă în stare de eboșă, câteva pete de culoare și pitoresc. Fără îndoială că spectacolul e viabil și în această formulă, și el are ca fir conducător revolta Ginei Delescu împotriva minciunii și a mani-

pulării, nevoia ei puternică, dureroasă aproape, de a li ea însăși, refuzul de a li tratată ca un obiect de către cel pe care, poate, l-a iubit cindva. Dar ar fi fost și mai interesant dacă și celelalte personaje, așa-zis secundare, înzestrate de Hortensia Papadat-Bengescu cu vitalitate și culoare, ar fi fost mai bine reliefate printr-o replică sau un gest. Tabloul acestei lumi, văzute prin prisma comediei satirice (corect interpretată de Antoaneta Glodeanu, Doina Deleanu, Silvia Popa, Mihaela Arsenescu, Emil Coșeru, Saul Taișler, Virgil Raiciu, Valentin Ionescu), a fost astfel simplificat, ceea ce a diminuat semnificațiile rezistenței opuse de către Gina și Bătrîn. În compensație, Nicoleta Toia a propulsat în prim-plan personajul Dinu Delescu, doamna lui de a-și recîștiga soția e mai mult decît un capriciu, e scopul ce-i modifică drumul vieții. Scenele dintre Dinu Delescu și Gina reprezintă adevărate cheie a spectacolului; ele se urmăresc cu interes, pentru că dezvăluie tragismul unei întâlniri prea tîrzii, neputința de a comunica a doi oameni care, în alte condiții, ar fi fost fericiți împreună.

Am lăsat intenționat la sfîrșit doi interpreți care au reușit să contureze exact și cu finețe personaje secundare devenite, datorită lor, cît se poate de interesante: Constantin Avădanei a sugerat arivismul lui Sandu Mireanu, secretarul tînărului Delescu; Cătălin Ciornei s-a arătat sincer și dezinvolt în fiul lui Delescu, Jean, cel ce vede lumea din jur prin ochii tatălui său, trăind însă ca un profitor de pe urma mamei. Acești actori tineri sînt promițători mai cu seamă prin capacitatea de a nuanța caracterizarea personajului, atitudinea critică asociindu-se cu preocuparea de a reliefa omenscul.

Unul dintre rolurile grele ale piesei este fără îndoială cel al lui Mircea Lungeanu, elegantul „pierde-vară”, omul duburilor și al distracțiilor, care ascunde sub pavăza vorbelor de duh o reală sensibilitate; un personaj ce poate rămîne în plan secund, dar poate și evoca farsucul unei lumi dispărute. Dan Werner, actor corect și precis în tot ceea ce face, e surprins doar o parte din acest farsuc. El a evitat simplificarea personajului, dar nici nu i-a adîncit semnificațiile; ceea ce, în schimb, i-a reușit din plin lui Gelu Zaharia, în rolul servitorului, personaj cu mult mai bine integrat în atmosfera de rafinament spiritual a piesei.

Utilizînd un cadru fix cu inteligente schimbări de recuzită și mobilier, scenografa Safta Șerbu ne poartă prin medii diverse, încercînd să le acordeze la problemele și preocupările eroilor: un interior ce sugerează obsesia gîndomană a lui Dinu Delescu, dar emană și poezia

nostalgică și desuetă a căminului lui Mircea Lungeanu, adăpost de cîteva ceasuri al revoltatei Gina, ce-și caută o salvare temporară.

Chiar dacă piesa Hortensiei Papadat-Bengescu ne apare în spectacolul ieșean mai săracă decît la lectură (de fapt, posibilul inclus în orice lectură avizată e parcă adeseori mai bogat decît realitatea scenică), prezența ei pe afiș este binevenită, deoarece ne completează cunoștințele despre dramaturgia autohtonă și ne bucură prin cîteva creații actoricești emoționante.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierel: 27 ianuarie 1984.
Regia: CRISTIAN IOAN. Scenografa: ANNA TAMÁS KELEMEN.

Distribuția: LIVIA DOLJAN (Iuliana); MIHAI GINGULESCU (Varga); DAN GLASU (Nemeș); MARIANA MIHU (Apolonia).

Capodoperă a dramaturgiei lui Teodor Mazilu, piesa *O sărbătoare princiară* a exercitat și continuă să exercite o foarte puternică atracție asupra regizorilor noștri, fapt ce a dus la constituirea unei bogate exegeze scenice, la care au contribuit, în timp, personalități de primă mărime ale artei teatrale contemporane. Concomitent au apărut, de-a lungul anilor, numeroase și consistente considerații critice, exegeza literară a textului facilitînd, la rîndul ei, o cît mai profundă și substanțială abordare regizorală.

Din păcate, nu acesta este cazul spectacolului cu care își face debutul în regie tînărul actor Cristian Ioan, pe scena Teatrului Național din Tîrgu Mureș. Punînd în scenă *Sărbătoarea princiară*, pe regizor nu-l mai interesează cituși de puțin sensurile majore și binecunoscute ale textului mazilian, ci doar posibilitatea „dilatării” lor prin „ambiguizare”, urmărindu-se în fapt o cît mai șocantă expresie scenică a unui univers spiritual ce nu

**Dan Glasu, Mihai
Gingulescu și Li-
via Doljan**



mai are propriu-zis legătură cu textul. Reprezentarea pune astfel cu acuitate problema mai generală a răstălmăcirii textului, cu orice preț dar fără nici o motivație.

Dacă regizorii montărilor anterioare căutau în text drumul spre mijloacele de expresie cele mai adecvate valorificării scenice a ideilor piesei, actorul-regizor crede că e suficient să facă *altfel*, ba chiar să facă *invers*, adică să pornească de la mijloacele de expresie, în sine, adresându-se în special celor din arsenalul grotescului expresionist (trecut prin Szajna), ca și când orice chinuitoare violentare și contorsionare a textului ar echivala cu atribuțiile regiei moderne prin excelență.

Monstruozitatea de fond și de structură, proprie personajelor *a-morale* ale acestei tragedii maziliene, se exteriorizează pleonastic într-o lume a coșmarului continuu și arbitrar, regizorul având posibilitatea să „găsească” oricâte „sensuri” aleatorii doarește, în urma inventării unor fastidioase acțiuni fizice, aberante pînă la absurd.

Faptul că autorul nu și-ar mai recunoaște în nici un caz opera nu mai este de multă vreme un argument pentru estetica receptării, dar faptul că nici noi, spectatorii, nu i-o putem recunoaște în nici un fel, pentru că spectacolul rezultat nu ni se mai adresează în nici un sistem coerent de semne teatrale, credem că este și rămîne un argument peremptoriu pentru respingerea unui demers factice. Să mai amintim de naivitatea unor „soluții” ca spunerea „adevărurilor” doar după ziduri, într-o strînsă corelație cu probabil „magica”, dar în fapt penibilă, „participare” a unor obiecte din scenă, care se mișcă „singure”? Repetarea la nesfîrșit a unor replici lipsite

de o semnificație specială, dilatarea enormă și răstălmăcirea vizibilă a unor scene devin „procedee” predilecte într-o regie tautologică, preocupată în exclusivitate de realizarea unui spectacol „convulsiv”. Spunem toate acestea nu pentru a ucide în fașă elanul creator al unui virtual regizor (nu lipsit de unele calități reale), ci pentru a-l face să înțeleagă — în termeni lipsiți de echivoc — că nu acesta poate fi drumul cunoașterii, pe care a pornit să-l caute. Dorindu-i să și-l găsească singur, este totuși de datoria noastră să-l avertizăm cînd s-a rătăcit, nu să-l împingem în prăpastie, ovaționîndu-l.

Cu stringere de inimă va trebui să ne facem datoria pînă la capăt, precizîndu-le actorilor, care s-au dăruit cu trup și suflet reprezentăției, că imensul lor efort fizic, dar și de concentrare nervoasă — îi avem în vedere în primul rînd pe Mihai Gingulescu (Varga) și pe Dan Glasu (Nemeș), ca și pe Livia Doljan (Iuliana) — s-a derulat în gol, riscînd deseori să frizeze ridicolul. Să le facem o vină din faptul că nu s-au „salvat”, „fiecare pe cont propriu”, așa cum se mai întîmplă în astfel de cazuri, ar însemna să ultragiem nobila lor bună-credință artistică și dăruirea — exemplară, în sine! — cu care au urmat strădaniile unui coleg de breaslă, care, la rîndul lui, a crezut în ei! Dar nu merită oare, această neprețuită încredere umană, de care sînt uneori capabili actorii, o direcționare regizorală lucidă, conștientă de responsabilitățile pe care și le asumă? Fără îndoială că în acest sens, și nu în altul, am dori să fie înțelese și observațiile critice ale însemnărilor noastre, pe marginea unui spectacol în care actorii n-au evident nici o vină.

Victor PARHON

JOLLY-JOKER

de Tudor Popescu

Data premierii : 24 mai 1984.

Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : RODICA PORUMBEL.

Distribuția : ADI CARAULEANU (Mincu) ; DANA TOMIȚA (Zizi) ; MARCEL ANGHEL (Benea) ; ELENA TUȚULAN, TAMARA CIOCIU (Dora) ; CONSTANTIN PETRICAN (Tudor) ; GHEORGHE POPOVICI (Pomplurul) ; SMARANDA HERFORD (Oiga) ; GHEORGHE DOROFTEI (Savln, Manea) ; FLORIN PREDUNĂ (Mișcă) ; GABRIEL CONSTANTINESCU (Dunea, Veres) ; ȘTEFAN TIVODARU (Vergu, Stan) ; VASILE MUREȘANU (Șterre) ; DORU ZAHARIA (Dumitru) ; VIRGIL LEAHU (Diaconu) ; MARCEL BRÎNZEIU (Nica) ; VALY MIHALACHE (Victoria) ; VASILE MĂLINESCU (Gavriliță) ; LILY POPA ALEXIU (Onița) ; ELENA PETRICAN (Porumb).

Virgil Leahu, Gheorghe Popovici, Gheorghe Doroftei, Florin Predună, Smaranda Herford, Gabriel Constantinescu, Elena Petrican, Valy Mihalache, Ștefan Tivodaru, Marcel Brînzeiu, Vasile Mureșanu, Doru Zaharia, Vasile Mălinescu interpretează, în versiunea birlădeană a acestui astăzi atât de popular *Jolly-Joker*, roluri minuscule, uneori doar de două-trei replici, apariții fulgurante, risipite printre acțiunile interpreților principali. Și totuși, ei sînt cei care dau sarea și piperul spectacolului, ei formează o galerie de portrete de o vivacitate sesizantă, majoritatea schițate în aqua-forte, cu puține tonuri blinde sau conciliante.

Jolly-Jokerul regizat de Cristian Nacu este antrenant tocmai datorită acestei faune la marginea grotescului, pe care autorul o pune sub lupa satirei. Spectacolul câștigă sensibil în pitoresc și efecte comice în scenele de grup. Aici, fantezia

regiei și a actorilor se dezvăluie într-o sarabandă de situații comice, din care țîșnește triumfător risul, un ris purificator, căci exemplarele insectarului pe care ni-l prezintă Tudor Popescu sînt demne doar de ris, de reducere la ridicol.

Cele afirmate mai sus nu vor să lase să se subînțeleagă că *numai* interpretii rolurilor secundare, episodice, ar asigura zona de comedie a montării. Și cei distribuiți în roluri mai importante și mai consistente au un cuvînt greu de spus în această privință. În rolul principal, Mincu (alias „vrăjitorul“, alias „jolly-joker“), Adi Carauleanu — deși cu un demaraj mai timid, mai nesigur —, conturează pînă la urmă un personaj complex și nuanțat —, de un versatilism ingenios, inepuizabil, în aparență plin de bune intenții, în fond, un personaj care-și consumă — pe fundalul veseliei generale (guvername de inconștiență și cinism) o neașteptată dramă. Căci Mincu este un „vrăjitor“ doar pentru ceilalți ; pentru el însuși, existența sa privată consemnează un eșec. Constantin Petrican, în Tudor — rol dificil, chiar ingrat, căci, alături de Gavrilă, este una dintre rarele imagini sobre în această dezvăluire caricaturală de vicii și metehne —, reușește un contur credibil și viguros, jucîndu-și cu personalitate și pondere rolul de observator, de neparticipant direct la acțiune. Marcel Anghel (Benea) practică un comic păsător, speculînd la maximum replica și situația. Dana Tomița (Zizi) și Lily Popa Alexiu (Onița) — și ele, situate mai degrabă în tabăra „bunilor“ — au discreție și farmec, au și accente subtile de umor, atunci cînd e nevoie. Tamara Ciociu (Dora) izbutește mai ales în ipostaza ei de mironosiță vitregită de soartă (cînd are un haz savuros), mai puțin în cea „vamp“, nesemnificativă.

De un real cîștig pentru imaginea generală a spectacolului este scenografia semnată de Rodica Porumbel. Aerată și funcțională, avînd ca piese centrale niște mari panouri publicitare, intens colorate, ea lasă și impresia stranie a unui laborator de disecție, impresie perfect acor-dată cu analiza severă a unor fenomene reprobabile din universul nostru cotidian, pe care o practică autorul în *Jolly-Joker*.

Dinu KIVU

TEATRUL GIULEȘTI

ANONIMUL VENEȚIAN

de Giuseppe Berto

Data premierei : 21 mai 1984.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : DANIELA CODARCEA.

Traducerea : N. AL. TOSCANI.

Distribuția : FLORIN ZAMFIRESCU (El); ILEANA CERNAT (Ea).

Textul în două personaje imaginat de Giuseppe Berto urmează regulile melodramei, dar desfășurarea acestui *love-story* aspiră la o anume ținută.

Într-o Veneție somptuos muribundă, un cuplu își regăsește amintirile, pentru a le uita apoi definitiv. Întâlnirea celor doi soți (după ani de la o despărțire încă neoficializată) se consumă într-un maraton al recapitulărilor, duioase ori violente, parcurs pe toată gama unui sentiment cîndva excesiv de exaltat. O copleșitoare nostalgie a iubirii netrăite pînă la capăt a alimentat doruri latente, chinuitoare, timp de opt ani petrecuți separat (ea la Milano, împărțindu-și existența cu un mare bogătaş, el — la Veneția, obscur profesor de muzică). Ultima zi împreună, cu prezentul drept fundal al unor rememorări obsesive, devine momentul în-

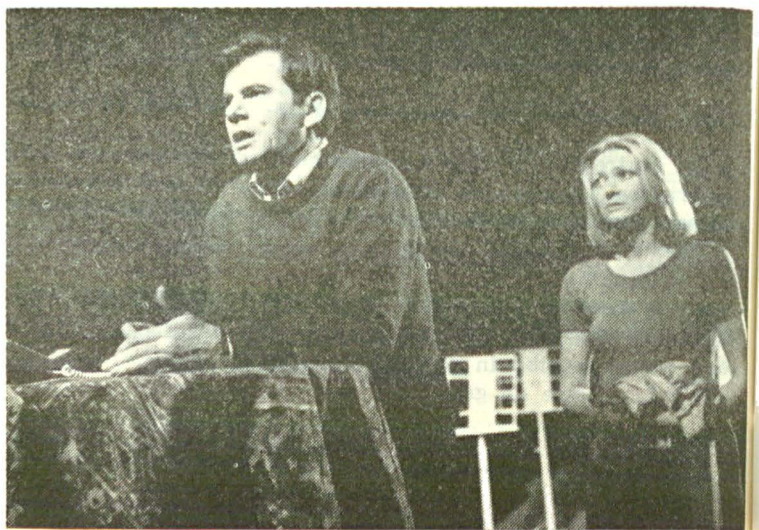
singurării definitive a eroului în fața pragului fără întoarcere.

Correspondentul simbolic al acestei însingurări este concertul susținut în final, concert pentru oboi, al cărui solist e chiar eroul. Gest al sublimării prin artă a fricii de moarte, interpretarea partituri muzicale absoarbe accidentalul omenesc de anonimat.

Concepută secvențial — orașul lagunei devenind al treilea personaj, la rîndul său correspondent simbolic al fataliei alunecării în neființă — povestea a cunoscut o realizare cinematografică notabilă. În spectacolul de la Giulești, ea apare însă ca un hibrid (pe alocuri patetic, pe alocuri plictisitor) între dorința de a reface în limbaj teatral o operă concepută pentru mijloacele specifice filmului, și posibilitatea de a realiza aceasta cînd ai la dispoziție doar actorii (oricî de înzestrați) și un cadru de reprezentare fix (în cel mai bun caz, populabil cu recuzită).

Nu o prejudecată generată de comparația cu filmul ne conduce la o asemenea concluzie, ci faptul că handicapul menționat nu este depășit de către dramatizare, printr-o reordonare a termenilor în spirit teatral. *Anonimul venețian* al lui Dinu Cernescu nu ne vorbește scenic. Scenariul care-i stă la temelie, discursiv prin însăși natura lui, nu-și găsește rezolvarea într-o metaforă teatrală, sub al cărei semn viziunea regizorală, să se închege cristalin, nu să se înșire narativ. Performanța regizorală are o precisă coerență, însă ceea ce o minează este faptul că textul nu a fost „rescris” în cheie dramatică.

În consecință, interpretarea partiturilor actricești rămîne piatra de încercare. Dificil și epuizant (la propriu) este efor-



Florin Zamfirescu
și Ileana Cernat

TRUBADURI ȘI... PURIM-ȘILERI

spectacol muzical de folclor
evreiesc

de Israil Bercovici

Data premierii : 12 aprilie 1984.

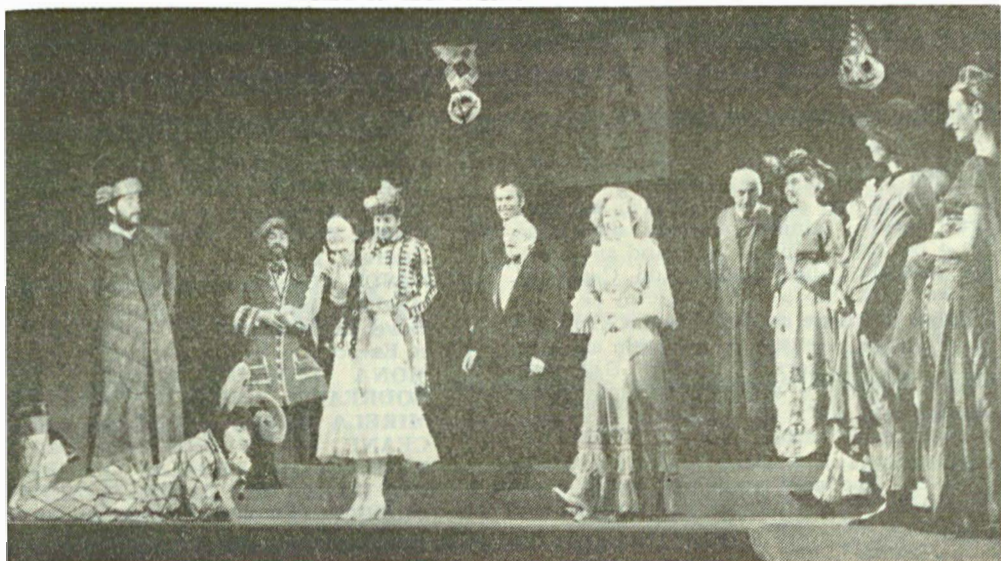
Interpreți : BEBE BERCOVICI,
RUDY ROSENFELD, LEONIE
WALDMAN-ELIAD, TRICY ABRA-
MOVICI, EUGEN APOSTOL, NI-
COLAE CALUGĂRIȚA, ELI CON-
STANTIN MAGULEANU, NOR-
BERT HAUSER, ILIE VALENTIN,
NICOLAE MACOVEI, MIHAI CI-
BU, NUȘA STOLERU-PONGRATZ,
OANA MAGUIEANU, IOANA
CRĂCIUN, LUCIA COSMEANU-
MAIER, THEODOR DANETTI, SO-
RIN BANCU.

Ca orice autentic spectacol de folclor, *Trubaduri și... Purim-șileri* de Israil Bercovici reconstituie, prin text și muzică, povestea unei vieți omenești de acum și de oricând, de aici sau de oriunde, care împletește muncă, dragoste, speranță, dez-nădejde, în care cîntecul de leagăn și de

tul creator al lui Florin Zamfirescu și al Ilenei Cernat. Amîndoi joacă dăruit, dar reușita lor în roluri e inegală. Florin Zamfirescu caută încă adevăratul miez al personajului, interpretează sensibil, cu aplecare către nuanța semnificativă, către detaliul revelator, dar n-a intrat pe deplin în pielea acestuia; crisparea și jocul exterior, evidente în anumite momente ale spectacolului, o dovedesc. Viața reprezentației îl va ajuta probabil pe actor să-și desăvîrșască investigația; calitatea talentului său și inteligența de care dă dovadă sînt suficiente argumente în acest sens. Jocul Ilenei Cernat este dens, atent, dar lipsit de strălucire. Actrița interpretează corect și încearcă să susțină partitura dificiltoasă, să-i exploateze complexitatea. Ea nu răspunde însă întotdeauna intensității nuanțate pe care o cere comunicarea cu partenerul. În lunga și aspră cursă a acestui spectacol, actrița obosește cea dintîi. Cît de important ar fi fost să se închege între ei o relație vie, implinită, care să alimen-teze creator viața scenică a textului și să suplinească pe alocuri căderile de ten-siune! Singură comunicarea între partene-ri, cu inefabila ei fascinație, ar fi putut (ar putea!) ridica la rang artistic întreaga alcătuire. Altfel, nedepășindu-și prin nimic premisele, *Anonimul venețian* de la Teatrul Giulești, deși poartă o semnă-tură regională de prestigiu, rămîne un „exercițiu sufletesc” care nu compromite fățiș onorarea acestei scene, dar păcă-lește cu o anume ușurătate așteptările celor care nu se mulțumesc cu jumătăți de măsură.

Corina ȘUTEU

Scenă de ansamblu din „Trubaduri și Purim-șileri”



luptă răsună deopotrivă, liniștea urmează spaimei și risul șterge de pe chipuri umbrele îngrijorării.

Foarte amplu (poate chiar puțin prea lung), spectacolul lui Israil Bercovici aduce în scenă această bogată, tumultuoasă poveste de viață, prin muzica și verbul trubadurilor și *Purim-șpiler*-ilor, tradiționali cîntăreți populari ai istoriei sublimite în legendă. Lirism, umor, înțelepciune populară, satiră aspră sau ironie afectuoasă se înlănțuie, se completează, se potențează reciproc, într-o alcătuire scenică armonioasă, ce plasează în prim-plan emoția, intensitatea trăirii. Această structură conferă spectacolului forță de expresie, calitatea de a stabili o comunicare directă, imediată cu publicul, dar conține și pericolul (nu întotdeauna depășit) de a inclina sentimentul către sentimentalism, de a dilata excesiv unele momente, prin încărcătură lirică.

Gîndită unitar, ca o evoluție de ansamblu, montarea are unele momente cu un relief deosebit. Medalioanele dedicate unor faimoși trubaduri evrei precum Vel-

vel Zbrajer (1825—1883), Mordehai Ghebir-tig, Zeilik Berdicever (1898—1937), interpretate cu demonstrativă forță emoțională, sau scenele evocînd viața hasidică de altădată — „Sărăcie și minuni“, „Copilărie la bătrînețe“ — se rețin îndeosebi prin intensitatea trăirilor scenice. E un spectacol de echipă în care își aduc contribuția Lucia Cosmeanu-Maier, Theodor Danetti, Eugen Apostol, Nicolae Călugărița, Eli Constantin Măguleanu, Norbert Hauser, Mihai Cibu, Oana Grupp-Măguleanu și alții. Dar, firește, se impun capetele de afiș ale trupei Bebe Bercovici, actor cu remarcabilă forță dramatică, avînd deopotrivă vocația comediei — comedie plină de sevă, sarcastică sau duioasă, mereu însă construită pe un gînd, pe o idee; Tricy Abramovici, prin căldura, farmecul și expresivitatea jocului; Leonie Waldman-Eliad, prin eleganța subtilă și precizie scenică; Rudy Rosenfeld, al cărui umor subtil și bonom ascunde un înțelept sarcasm.

Cristina DUMITRESCU

MUSICAL

TEATRUL „ION CREANGĂ“

MARY POPPINS

**de Silvia Kerim
după Pamela Travers**

După ce a escaladat acoperișurile Teatrului Național din Timișoara și ale Teatrului pentru tineret și copii din Iași*, iată-o pe Mary Poppins poposind și pe scena teatrului bucureștean „Ion Creangă“.

Excelenta idee a Silviei Kerim de a repovesti dramatic celebrul roman al Pamelei Travers a stimulat resursele de fantazie ale regizorului Andrei Brădeanu, care a propus o versiune scenică hazlie, atrăgătoare.

Agățată de coada unei umbreluțe roz, năstrușnica guvernanta Mary Poppins (Daniela Anencov) aterizează lîn în odaia micuților Banks, făcîndu-i să vadă ceea

Data premierei : 3 iunie 1984.

Regia : ANDREI BRĂDEANU.

Scenografia : ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Muzica : MARIUS TEICU. Coregrafia : ADINA CEZAR.

Distribuția : DANIELA ANENCOV (Mary Poppins) ; ALEXANDRINA HALIC (Jane) ; GENOVEVA PREDĂ (Michael) ; PAULA FRUNZETTI (Doamna Banks, Pinguinul Unu, Bătrîna, Japoneza) ; GHEORGHE VRINCEANU (Domnul Banks, Pinguinul Doi, Cangurul) ; BORIS PETROFF (Bert, Împăratul, Andrew, Laponul) ; CICERONE IONESCU (Chelnerul, Sfetnicul, Wiloughby, Indianul) ; și un grup de eleve de la Liceul de Artă „George Enescu“ — Sectia Coregrafie (SIMONA APOSTOL, FLORENTINA CODREANU, ANCA GĂLAȘANU, MIRELA GRECU, CRISTINA OSI-CEANU, ANCA PREDESCU, MARIANA RADU, LORELEI VIȘINESCU, DANA VÎLCEANU, JULIETA VOINEA, CORNELIA ZINCĂ).

* „Teatrul“, nr. 6/1983, nr. 2/1984.

ce nu se vede și să nu vadă ceea ce au sub ochi. Iubitoare și generoasă, ea va reuși, cu două-trei „vrăji” puerile, cu câteva sugestii de mister, să deschidă porțile fantasticului tărîm al visului și al poveștilor și să dea cu voioșie și optimism amuzante lecții de comportare.

În universul banal și searbăd al familiei Banks, populat de adulți țepeni, care proclamă convenții absurde, Mary Poppins va dăruie celor doi copii — Jane și Michael — sentimentul bucuriei, de care au atîta nevoie, descătușîndu-le jocul, fantezia, inventivitatea, învățîndu-i să evadeze prin imaginație din strîmta lume în care trăiesc. Aripile zborului lor vor fi poezia, miraculosul guvernînd în spațiul copilăriei, unde se petrec fenomene ce par a contrazice legile firești; aici domnesc muzica, dansul, jucăriile animate, umbrelele zburătoare, valizele fermecate, pinguinii dansatori, ciinii vorbitori, chelneri care aduc ceaiald din cer, căpeteniile de indieni și tot ce-i mai poate înveseli pe copii.

Spectacolul, realizat cu voie-bună și vervă tinerească, statornicește climatul plăcut al destinderii; din cînd în cînd, inventivitatea frenetică izbutește să uimească publicul.

Sinceritatea jocului naiv, ironia față de tot ceea ce e automatism, pedanterie, uscăciune sufletească provoacă micilor și mai marilor spectatori o reală desfătare. Ideea „multiplicării” eroinei (opt balerine în roz vor dansa cu copiii în pauză) conferă reprezentației un mesaj tonic: Mary Poppins, întruchipare a spiritului liber și creator, este o realitate inventată, dar fiecare și-o poate inventa...

Bazîndu-se pe „complicitatea” compozitorului Marius Țicu, autorul unei sprin-

țare și antrenare partituri muzicale, și pe coregrafia vioaie, sugestivă a Adinei Cezar, regizorul reușește să imprime variațiilor mijloace de expresie artistică un stil relativ unitar, pe coordonata divertismentului reconfortant, în care viața pare o continuă sărbătoare.

Deși se văd și limitele reprezentației — lipsa de strălucire plastică (în dispozitivul scenografic simplu, stilizat cu eleganță, al Elenei Simirad-Munteanu observîndu-se, totuși, și ingeniozitatea unor soluții), puținătatea efectelor tehnice creatoare de spații mirifice —, se cuvine să lăudăm munca regizorului cu interpreții. Actorii practică un joc de echipă, dezinvolt, omogen, inteligent.

Cu grație și eleganță de prestidigitator, cu har de vrăjitoare înțeleaptă, Daniela Anencov este axul în jurul căruia se rotește întregul spectacol. Cei doi copii sînt excelent interpretați de Alexandrina Halic (Jane — visător-naivă și gingașă) și de Genoveva Preda (un travesti cu haz în rolul rotofeiului Michael); cuplul soților Banks este întruchipat de Paula Frunzetti și George Vrînceanu cu o paletă de mijloace comice de bun efect. Admirabili parteneri au fost Boris Petroff și Cicerone Ionescu; fiecare în mai multe roluri, ei au îmbogățit filonul de umor al spectacolului și l-au impeștriat cu pete de culoare.

Cu două montări de ținută realizate în această stagiune (*Hoțul de vulturi* și *Mary Poppins*), Teatrul „Ion Creangă” a dovedit că știe să folosească posibilitățile trupei, deschizînd actorilor săi drumul spre succes.

Valeria DUCEA

TEATRU DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDARICĂ”

NU VORBIȚI ÎN TIMPUL SPECTACOLULUI!

spectacol
de Irina Niculescu

Marcînd împlinirea a treizeci și cinci de ani de existență a Teatrului „Țândă-

rică”, recenta producție aparține unui gen cu care colectivul a înregistrat importante succese de-a lungul carierei sale estrada păpușărească. Într-adevăr, alături de opere ale unor scriitori clasici și contemporani închinat copiii, pe afișul teatrului au figurat întotdeauna și programe de varietăți, alcătuite cu grijă și pricepere, merite să pună în valoare fantezia regizorilor și scenografilor, precum și virtuozitatea minutorilor *Ciroul Atlantic*, *Umor pe sfori*, *Eu și materia moartă*. *Cabaret-issimo* și altele.

Nu vorbiți în timpul spectacolului! prilejuiește reîntîlnirea cu eroi ai unor mai vechi montări, care își datorează



Ioana Stoica și păpușa „Tândărică“

existența unor mari scenografii, ca Lena Constante, Ioana Constantinescu, Ștefan Hablinski, Ella Conovici. Regizoarea Irina Niculescu a avut ambiția și perspicacitatea să nu repete „numerele“ ca atare (nici chiar pe cele care au rezistat în vreme, păstrându-și prospețimea) — ea a creat noi momente, jocuri inspirate, integrându-le într-un tot unitar, subordonat unei idei precise și generoase. Optind pentru modalitatea spectacolului „total“, în care îndeminarea actorilor marionetiști se evidențiază cu precădere, regia a renunțat la replică, singurul suport al gestului și mișcării fiind muzica. Il regăsim deci pe Tândărică, creat de Ella Conovici în 1954 (când a fost minuit de Dorina Tănăsescu și a împrumutat vocea Silviei Chicoș), devenit prezentator... mut și erou într-o scenetă polițistă, minuit, de astă dată, de Ioana Stoica; vedem gingașele zebre realizate de Lena Constante, caii plini de vigoare și dinamism ai Ioanei Constantinescu, grațioasele libelule ale lui Hablinski, precum și alte păpuși la fel de celebre, îndrăgite de mai multe generații de copii. Costumele interpreților, datorate Ancăi Zbarcea, răuștele Mioarei Buescu întregesc — într-o viziune unitară — lumea spectacolului.

Liviu Berehoi (Zebra, Ursul trompetist, Dansatoarea) confirmă aptitudinea (de-

monstrată în *Frumoasele pasiuni electrice* și în *Petruska*) de a da semnificație fiecărui gest; Valentina Roman (Soprana, Clovnul) și Florentina Tănase, fiecare în parte, dar și în cuplu (Răuștele) au siguranță profesională și aplomb. Ioana Stoica adaugă talentului de minuitoare pe cel de mim.

Umorul reținut, sobrietatea expresiei artistice, întreaga ținută a spectacolului denotă un stil elaborat.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DE MARIONETE DIN ARAD

AȘA ZMEU MAI ZIC ȘI EU...

de Eugenia Zaimu

Iată un text caracterizat prin meritoria acuratețe a replicii, și mai ales prin structura de basm modernă, în care realitatea se îmbină logic cu fantasticul. Amintirea vechilor povești cu zmei și cai năzdrăvani se împletește cu prezența unei lumi familiare copiilor de azi, lume din care nu lipsesc tractoare, piese tehnice, canistre de benzină etc. Năstrușniciile Zmeulețului pornit să-și caute norocul produc o serie de încurcături, pe cât de amuzante, pe atât de pline de învățăminte. Finalul este neașteptat; eroul refuză să mai învețe la „școala zmeilor“, socotind-o inutilă, rupînd astfel ou o tradiție desuetă, pentru că adevărata înțelepciune a găsit-o în lumea oamenilor, puternici prin muncă, prin dobîndirea cunoștințelor utile semenilor.

Filonul comic, alimentat mai ales de spectaculoasele transformări ale Zmeulețului, care ia cînd înfățișarea unui cocoș, cînd a unei girafe etc., este întretăiat de scene cu un fior liric de bună calitate.

Spectacolul pune în valoare cu precădere aceste scene de nedisimulat lirism, dînd cursivitate acțiunii, dar fără a puncta, prin accente viguroase, momentele dinamice, fără a exploata comicul de si-

tuale. Andreia Cazimir, sennatara regiei, vădește o anumită timiditate în conturarea energică a unor relații scenice. Florica Ardeleanu este remarcabilă în minuirea Minzului albastru, alături de Ileana Fărcaș, care stăpânește cu grație firele Minzului alb. O subtilă și caldă coregrafie a mișcării se remarcă și la Aurica Spirk (Năzdrăvana, Tractorul Titirez). Julieta Corbu (Zmeulețul) reușește — în bună măsură — să sublinieze prin vioiciune și prin comic verbal caracterul personajului, iar Elena Gherghinescu (Zmeoaica) a apelat la comicul frust, prin masivitate și mișcări greoaie. Alexandru Mermze (Zmeul) își construiește rolul cu pondere, exploatarea mai ales finalul. Utile prezențe în spectacol Adela Moldovan (Tița), Adela Ungureanu (Stroe).

Marionetele create de Zoe Eisele-Szücs sînt remarcabile prin linia elegantă (Năzdrăvana, minjii), prin haz naiv (Zmeulețul, copiii), dar mai puțin izbucite în măștile ambigue (Zmeul, Zmeoaica).

Teatrul de marionete din Arad ne oferă un spectacol plăcut, prin descifrarea clară a textului, prin caldul mesaj umanist pe care îl transmite.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN ORADEA

HARAP ALB

de **Andrei Mihalache**

după **Ion Creangă**

Definit, rînd pe rînd, de Garabet Ibrăileanu, drept „o adevărată epopee a poporului român”, de George Muntean, drept „un veritabil *Bildungsroman* fantastic al literaturii noastre”, iar de Ovidiu Bîrlea, drept „cel mai frumos basm al lui Creangă și din întreaga noastră literatură”, *Harap Alb* revine în atenția colectivelor teatrale prin prelucrări originale care dezvoltă nucleele dramatice bogat reprezentate în textul lui Creangă. După reușita piesă datorată lui Radu Itcuș și jucată cu mult succes pe prima scenă a țării, ne aflăm în fața unei noi versiuni dramatice a basmului, scrisă

pentru păpuși, tot de un om de teatru — regizorul Andrei Mihalache, jucată de colectivul Teatrului de păpuși din Oradea. Păstrînd datele fundamentale ale scrisului lui Creangă — spiritul popular, umorul, jovialitatea, sfîtoșenia, stăpînirea inegalabilă a limbii —, piesa lui Andrei Mihalache are dinamism și forță dramatică, în ciuda faptului că se supune unor constrîngerii inerente, a căror sursă rezidă în primul rînd în limitele de vîrstă ale celor cărora li se adresează spectacolul. Poate chiar de aceea s-a operat comprimarea unor episoade, unele chiar cu valoare inițiativă, ce aveau funcția de a pune în valoare eroul exemplar (secvența capului de cerb). În pofida acestor amputări, adaptarea talmăcește teatral, cu umor și spontaneitate, spiritul poveștii lui Creangă.

Regizată de Andrei Mihalache, asistat de Petru Diaconu, recenta premieră dovedește, din nou, interesul colectivului orădean pentru perfecționarea și modernizarea mijloacelor de expresie scenică, a limbajului artistic. Amestecului inextricabil dintre fantastic și realitate, punct de atracție și de rezistență al basmului de pretutindeni, i se adaugă folosirea formulei teatrului în teatru, corelarea păpușii cu actorul. E drept că ar fi fost necesar un mai supravegheat echilibru între cele două elemente, deoarece, dacă în prima parte se recurge mai ales la păpuși, în cea de-a doua e preferată prezența fizică a actorului. Spațiul de joc este dilatat, recurgîndu-se la exploatarea lateralelor sălii de spectacol, fapt ce sporește participarea și implicarea afectivă a micilor spectatori.

Alegoria, feericul, fabulosul sînt sugestiv redate prin supradimensionarea unora dintre păpuși (Ursul, Împărații), a căror alcătuire este dublu funcțională — păpuși-actanți și păpuși-decor —, cit și prin utilizarea mijloacelor complementare jocului actoresc o bogată gamă cromatică, alternanța dintre lumini și umbre, gradarea bine calculată a efectelor sonore.

În rolul Harap Alb, Mirela Corbeanu-Băscă mînuiește cu fantezie și îndemnare păpușa, joacă cu aplomb și farmec, încîntă prin prospețimea interpretării. Petru Diaconu (Flămînzilă, Spinul) se impune prin tehnica minuirii, inventivitate în realizarea rolului Spinul, dezinvoltura cu care și-a gîndit personajul. Ioan Moldovan (Povestitorul, cei trei împărați) se dovedește un actor cu remarcabilă intuiție scenică, și realizează rapid necesarul dialog cu sala. Ceilalți interpreți — Mihai Vereș, Ioan Oros, Ana-Mariette Fițescu, Mioara Diaconu, Rodica Suplăcan, Eugenia Wolanski-Bödi, Marlena Prigoreanu — se remarcă prin inteligența diferențiere a tonurilor vocale, prin adec-

varea raportului dintre gest și acțiune, prin mobilitatea minuii păpușilor și, nu în ultimul rând, prin calitatea jocului actoricesc, atunci când apar pe scenă.

Funcțional, luminos, dovedind fantezie este decorul gândit de Bölöni Wilhelm.

Spectacolul orădean reușește performanța implicării afective a spectatorului în desfășurarea lui și îi delectează pe principalii săi beneficiari — copiii.

Mircea Em. MORARIU

OPERĂ

FILARMONICA
„GEORGE ENESCU“

LUMEA DE DE LUNĂ

de Joseph Haydn

Data premierii : 23 mai 1984.

Regia : CĂTĂLINA BUZOIANU.

Scenografia : LIA MANȚOC și NICOLAE ULARU.

Conducerea muzicală : HORIA ANDREESCU. Coregrafie și pantomimă : RALUCA IANEGIC, ODALIS GUILLERMO PEREZ.

Distribuția : CRISTIAN CARAMAN (Ecclitico); DIETER RELL (Ernesto); TEODOR CIURDEA (Buonafede); PAULINA STAVRACHE (Clarice); EMILIA CIURDEA (Flaminia); OLGA CSORVASI (Lisetta); VLADIMIR DEVESELU (Cecco); VASILE SPERANȚA, MIHAI STUPCANU, VASILE TUDOSE (Trei discipoli ai lui Ecclitico).

Clavecin : IRINA GAVRILOVICI, LIANA PODLOVSKI.

Este din ce în ce mai evident că acești ultimi ani se caracterizează prin atracția, neașteptată, am spune, a oamenilor de teatru către spectacolul liric, și cu deosebire către Operă. Aproape că nu există interviu ori confesiune în care un regizor de teatru sau film să nu-și mărturisească dorința secretă de a se apropia de hujit, năvăl, nu de mult, teatru cîntat. Exemplele năvălesc sub condeiul celui ce face afirmația : Visconti, Rossellini, Bergman, Ciulei, Chereau, Pintilie, Andrei Serban, Dinu Cernescu.

Tocilescu clamează peste tot că vrea să monteze operă Irina Niculescu s-a „specializat“ în Stravinski și, după memorabilul *Nocturn...*, montează peste o-

cean *Povestea soldatului*. Scenografii afirmă că în operă li se oferă o nouă dimensiune, sugerată de limbajul sonor.

De unde să vină acest fenomen ? Poate, din sincretismul genului, muzică, dans, arhitectură, text dramatic contopindu-se „obligatoriu“. Poate, din „dulcea încorsetare“ a timpului, pe care ți-o impune tempo-ul muzical, „încorsetare“ ce duce, în final, la o neașteptată eliberare.

La toate acestea mă gîndeam vizionînd spectacolul Cătălinei Buzoianu *Lumea de pe lună* de Haydn, de la Filarmonica bucureșteană. Spun „spectacolul Cătălinei Buzoianu“ fără nici o reținere, deși, în bună parte, el este și spectacolul mareluj dirijor român Horia Andreescu, și al scenografilor Lia Manțoc și Nicolae Ularu, și al coregrafei Raluca Ianegic, evident al soliștilor și al Orchestrei Filarmonicii. Dar, înainte de toate, este construcția Cătălinei Buzoianu, care a decupat idei sugerate de partitură, dar a și inventat acțiuni adiacente, paralele, contrapunctice ori simultane.

Ceea ce se întîmplă sub cea mai frumoasă cupolă a unei săli de spectacol din România este real și oniric, fantasmă și concret, e teatru, operă și film totodată. Este spectacol. Cătălina Buzoianu duce jocul întîmplărilor goldoniano-haydn-iene pînă dincolo de limita verosimilului, amestecînd epoci, trecînd cu nonșalanță peste secole. Dacă prima parte reprezintă o aluzie la perioada de la jumătatea deceniului doi, cu personaje inspirate din filmul muț (Ecclitico pare chiar un... citat din Buster Keaton), cea de-a doua ne proiectează subit în plină commedia dell'arte. Și astfel, Ecclitico devine „Capitano“; cu toată lăudăroșenia și bombastica adecvată gesturilor sale, Buonafede — „Pantalone“, ramolitul ce face pe tinerelul. Cecco, „Dottore“, vioi la minte dar flecar; Clarice, Flaminia și Lisetta completează galeria „artei improvizativei“, alături de Balerină (Raluca Ianegic), a cărei evoluție din final e tratată ca un Arlecchino, sub fațeta sa malfelică. Dealfel, Raluca Ianegic, împreună cu Odalis Guillermo Perez, sînt „arma secretă“ a Cătălinei Buzoianu în imaginarea acțiunilor paralele de care aminteam.