

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

EXECUȚIA SE REPETĂ (HOREA)*

de Mircea Vaida

Data premierei: 10 noiembrie
1984.

Regia: AURELIU MANEA.

Scenografia: VIRGIL SVINȚIU.

Distribuția: EMILIAN BELCIN
(Horea); TUDOREL FILIMON
(Împăratul); PETRU DONDOȘ
(Cloșca); BUCUR STAN (Crișan);
ION TUDORICĂ (Carol Brünck);
ILEANA NEGRU (Ludovica); MA-
RIUS BODOCHI (Colonelul); VIC-
TOR NICOLAE (Pictorul); OCTA-
VIAN TEUCA (Popa Nicolae); IO-
NEL BANU (Soldatul).

Scriitorul clujean Mircea Vaida debutează în dramaturgie cu o piesă inspirată din marea răscoală țărănească de la 1784, condusă de Horea, Cloșca și Crișan. Pe aceeași temă a scris, cu ani în urmă, un episod pentru teatrul de păpuși (*Horea la împăratul*), activitatea sa literară fiind diversificată pe mai multe genuri — poezie, proză, critică și istorie literară, eseu. *Execuția se repetă (Horea)** e deci, prima scriere care înfruntă scena cea mare și, dacă episodul consacrat cindva micilor spectatori se numea *Horea la împăratul*, noua lucrare, concepută evident pe coordonate dramatice de anumită complexitate, s-ar mai putea

numi **Horea și împăratul**. Pentru că ea nu evocă un episod, și în general nu e scrisă ca o evocare propriu-zisă, ci urmărește o reunire de **motive dramatice** privind doi poli ai conflictului istoric de-atunci, Horea și Împăratul. O confruntare, imaginată de Horea, în care Horea reprezintă eroul ce apare întotdeauna „în momentele dramatice ale istoriei, când umanitatea e amenințată, iar Împăratul e „cel imaginat, creat de sinea lui Horea“, cum notează autorul. Piesa ar fi, prin urmare, un dialog între cele două personaje angrenate în acest conflict de anvergură, sau, mai degrabă — ținând cont de faptul că unul dintre interlocutori e creat de sinea celuiilalt —, un lung monolog al lui Horea însuși, în care Împăratul și episoadele evocate se configurează după viziunea celui ce le imaginează, și îi justifică atitudinea. Să observăm, în acest punct, că dacă modalitatea e posibilă, ea avînd darul de a orienta dialogul către particularitatea **desu** a lucrării, e, în același timp, ușor stînjinită în desfășurarea ei dramatică de departajarea cam convențională între cei doi protagoniști, dintre care unul e creat de sinea celuiilalt. Aplicînd aceeași logică și eroului principal, reiese că și el e creat de sinea autorului, și atunci Împăratul dobindește cel puțin tot atîta independență de exprimare, pentru că autorul e Horea...

Dar nu modalitatea o luăm în discuție aici, ci conținutul dialogului, timbrul specific al înfruntării celor două forțe opuse, suita de motivații diverse care alternează din cele două perspective, vizînd un spectacol mai ingenios, mai fascinant poate, original ca factură, al **ideilor**. Nu știu să se fi întreprins așa ceva în lucrările anterioare consacrate acestui eveniment — **Focurile** de Eusebiu Camilar și Magda Isanos era o reconstituire, **Horia** de Mihail Davidoglu — o ambițioasă evocare, **Urme pe zăpa-**

* Publicată în „Teatrul“ nr. 10—11/1984.



Scenă din spectacol ; în centru, Emilian Belcin

dă de Paul Everac — un instantaneu dramatic, **Procesul Horia** de Al. Voitin — o confruntare de amploare umană și filozofică. Scriitorul Constantin Cubleşan, directorul teatrului, recomandă lucrarea ca „pamflet istoric”, în caietul-program, noi i-am găsit virtuți de eseu. E, oricum, o tentativă îndrăzneată a acestui autor și în parte susținută de desfășurarea dialogului dramatic, pentru că el contrapune două perspective istorice, două atitudini, două adevăruri de viață despre același eveniment. Personajele devin argumente, reacțiile lor, replicile lor — comentarii la ceea ce se întâmplă sau la ceea ce gîndește celălalt. Horia își aduce aminte de îndemnul împăratului, cuprins în cuvintele „thut ihr das”, și acesta comentează prompt : „ușor de spus : «face-ți-o !» De cîte ori folosim cu prea multă ușurință acest verb...” Cele șase puncte ale ultimatum-ului adresat de Horea baronului-comite produc, de asemenea, reflecțiile imediate ale suveranului — spontane, ironice, indignate, într-un crescendo bine strunit. O ipoteză spectaculoasă și cu tîlc — vizita lui Iosif al II-lea în cușca lui Horea, cînd acesta plimbat astfel prin satele și orașele Transilvaniei, prilejuiește un dialog neașteptat ; „cum se vede lumea de aici, din această poziție ?” îl întreabă Horea „un infern”, vine răspunsul — „sînt împăratul luminat al unui vast infern”, ceea ce e adevărat și spus cu efect (păcat autorul n-a exploatat acest moment, virtualitate teatrală incontestabilă). Interesul e dat, deci, de desfășurarea con-

versației dintre două personaje istorice, dintre care unul a intrat în legendă a devenit simbolul luptei de eliberare socială a poporului asuprit. Cursul conversației validează din toate punctele de vedere rațiunea martirului, pentru că ea se fundamentează „pe suferința poporului” și exprimă năzuința lui cea mai înaltă și arzătoare, de a trăi și de a munci liber pe acest pămînt. „N-am fost toată viața decît o jălbă pentru neamul meu”, spune Horea, și acest argument-metaforă încununează cu demnitate o dispută pe care o cîștigă în fața istoriei, rămîind neclintit, ferm, măreț, înconjurat de un nimb care-l trece în nemurire. Partenerul său pierde această partidă pentru că, oricît de luminat ar fi, rămîne „un biet împărat”, care nu are a exprima altceva decît autoritatea supremă feudală, îngrijorată, speriată de amploarea mișcării, cu principii iremediabil despotice. Pierde și iese frînt din disputa cu martirul său — el iese **cu adevărat frînt** — pentru că, de acolo, de sus, se vede singur și, omeneste, i-e frică ; „voi, oameni, mi-e frică !” — strigă el înainte de căderea cortinei.

Gîndul eseistic al autorului e promițător și deschide punți spre sinteze. „Totdeauna, în momentele dramatice ale istoriei, cînd umanitatea e amenințată, există Horea, martirul, produs al suferinței seculare”, spune el. Totuși, transfigurarea dramatică a conversației e încă subțire, uneori oscilantă sau plată, pentru că timbrul scenei nu se încarcă de neprevăzut și de revelație, nu crește.

situații pilduitoare, cu destulă combustie lăuntrică. Schimbul de idei, comentariile nu scapără îndeajuns ca să mențină tensiunea scontată, uneori se mai produc la limita locurilor comune, alteleori — ca în exemplul cu cușca — se creează contextul, dar textul nu-l fructifică. Teatralitatea suferă în acest caz, și forța de emoționare a replicii nu mai are anvergură și adâncime.

Era de prevăzut că montarea va fructifica o sugestie a titlului și va plasa confruntarea pe un podium care să dea mai mult impresia de loc de execuție. Ceea ce și fac realizatorii spectacolului: clujean, regizorul Aureliu Manea și scenograful Virgil Svințiu, imaginând o plat-formă dominată de manechine atârând în ștreang, evident loc de supliciu al conștiințelor încărcate, ca să zicem așa. Mai era de prevăzut că regia va căuta un echivalent de teatralitate al dialogului, dar acest lucru nu se întâmplă, Aureliu Manea menținându-se în limitele unei corectitudini fără rezonanță. Sigur că distribuirea lui Emilian Belcin în rolul lui Horea dă amplitudine și monumentalitate spectacolului, ca într-un mare recital. Actorul impune prin tinu' prin timbrul său puternic și încărcat d

reverberații, prin adâncimea tulburătoare a privirii. Țintuit pe un scaun în mijlocul scenei, o domină — dar, pentru că veni vorba, de ce a fost nevoie să fie ținut pe un scaun? Distribuirea lui Tudorel Filimon în rolul Împăratului o socotim o greșală — actorul are, desigur, datele de contrast cu interpretul lui Horea, dar nu acest fel de contrast era de subliniat aici. Rol complex, dificil, de anvergură polemică. Împăratul e diminuat în spectacol de o apariție stearsă, strivită parcă de rostul ei, cvasiridicolă în cea mai mare parte a evoluției sale, deși interpretul nu urmărește asta. Cam cripați ni s-au părut Petru Dondoș și Bucur Stan în conturarea celorlalte două căpetenii, Cloșca și Crișan, cu măști bune de altfel; dar nici n-au prea avut ce să contureze. Se rețin aparițiile de efect a Ilenei Negru — Ludovica și a lui Octavian Teuca — Popa Nicolae, Ileana Negru a mai avut de trecut și handicapul unei schimbări bruște de atitudine față de iobagul Horea, pe care s-a străduit s-o facă discret și veridic. Celelalte roluri nu ating o cotă menționabilă.

Constantin PARASCHIVESCU

PE SCENELE CAPITALEI

TEATRUL „NOTTARA“

PĂDUREA

de A.N. Ostrovski

Scrisă acum mai bine de 100 de ani (în 1871) și numărându-se printre lucrările ce alcătuiesc repertoriul clasic rus, *Pădurea* este indiscutabil o piesă solidă, beneficiind de partituri actoricești generoase; ea prezintă însă pentru spectatorul român de azi un interes mai degrabă istoric, dacă nu chiar muzeistic (interes la care contribuie, desigur, și amintirea montării antologice pe care a cunoscut-o textul acum aproape trei decenii). Găsim, în *Pădurea*, o analiză socio-psihologică pertinentă — întreprinsă cu instrumentele, infailibile ca precizie, ale realismului critic — a aristocrației în declin (Gurmijskaia, Bulanov) și a micii-burghezii în ascensiune (Vosmibratov), găsim o convingătoare comedie de moravuri, găsim o emoționantă pledoarie în favoarea artei (teatrului) ca mijloc de terapie morală; în mai mică măsură găsim, firește, un

Data premierei : 18 octombrie 1984.

Regia : COSTIN MARINESCU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.
Traducerea : VALERIA și PROFIRA SADOVEANU.

Distribuția : GILDA MARINESCU (Gurmijskaia) ; ANCA BEJENARU (Axiușa) ; ION PUNEA (Milonov) ; GEORGE BUZNEA (Bodaev) ; CONSTANTIN GURIȚĂ (Vosmibratov) ; VALENTIN TEODOSIU (Plotr) ; VALERIU PREDĂ (Bulanov) ; ȘTEFAN SILEANU (Nesciastlivțev) ; MIRCEA DIACONU (Sciastlivțev) ; RADU DUNĂREANU (Karp) ; RODICA SANDA TUȚUIANU (Ulita).

mesaj care să propună contemporaneității și altceva decât contemplarea pasivă a unor adevăruri de mult aflate. Înscrierea *Pădurii* în portofoliul de titluri al Teatrului „Nottara“ reprezintă însă un act cultural și merită să fie salută ca atare.

Cum era de așteptat, în transpunerea scenică a textului, regizorul Costin Marinescu și-a concentrat atenția cu precădere asupra evoluției cuplului Nesciastlivțev-

Sciastlivțev (tragedianul și comediantul, Nefericitul și Fericitul, cum s-ar putea traduce numele lor), conceput de Ostrovski ca simbol al Teatrului însuși. Fiind principalul izvor al teatralității piesei, cele două personaje i-au sugerat totodată regizorului posibilitatea de a-și continua o mai veche preocupare privind raportul chip-mască, aparență-esență în arta actoricească. Teoretic, demersul este nu numai întru totul demn de interes, ci și justificat, fiind consubstanțial suportului dramaturgic : **Pădurea** e o comedie, deci, conform străvechii definiții aristotelice, tocmai un joc bazat pe relația esență-aparență : Gurmijskaia **pare** o virtuoasă văduvă, dar **este** o cupidă libertină, ținînd după junele Bulanov, care, la rîndu-i, **pare** candid și neajutorat, dar **este** meschin și cinic. În intenția autorului, de-mascarea se oprește însă aici ; ea nu-i are nicidecum în vedere pe Nesclastlivțev și pe Sciastlivțev, care, ei înșiși măști (una tristă și una veselă — tradiționalele însemne ale teatrului), rămîn tot timpul aceiași : primul — idealist, generos, un pic crud, un pic inconstient, cel de-al doilea — teluric, păgubos, un pic escroc, un pic laș, amîndoi — un pic cabotini. (Faptul că își atribuie o vreme, față de ceilalți, identități mai „onorabile” decît aceea de actori ambulanți nu vizează disimularea caracterului, ci doar a, ca să zicem așa, stărilor civile.) Or, aplicarea, și în cazul lor, a procedurii diferențierii „chipului” de „mască” mi se pare nu numai forțată și, pînă la urmă, scop în sine, în raport cu datele piesei, ci de-a dreptul neinspirată : în spectacol, Nesclastlivțev apare ca un ins pe care teatrul l-a „histrionizat” intratît încît el joacă pînă și durerea pe care i-o provoacă suferințele surorii sale ; cu alte cuvinte, Nesclastlivțev, actorul, nu are, cum se zice, nimic sfînt, în afara. ce-i drept, de meseria sa (pe care însă nici măcar nu stim dacă o practică realmente cu talent). De aceea, în final, monologul-rechizitoriu pe care îl rostește își pierde din incisivitate, căci, la urma urmei, acuzatorul n-a arătat, pînă aici, că s-ar deosebi prea mult de acuzații cărora le reproșează tocmai fătărnicia și lipsa de omenie. Un asemenea punct de vedere antitraditionalist reclamă o temeinică susținere prin argumente scenice (acelea psihologice neexistînd, după părerea mea, în text). Dar montarea păstrează neschimbate celelalte personaje și relațiile dintre ele — relevîndu-le, dealtfel, cu precizie și plasticitate —, precum și tonalitatea generală a piesei (mai puțin atunci cînd se recurge la colorarea unor momente în tușe de comic gros, ca în scena Sciastlivțev-Ulita, ori de patetism, ca în aceea Nesclastlivțev-Axiușa). Impresia globală



Duo-ul comedienților, în interpretarea lui Mircea Diaconu și a lui Ștefan Sileanu.

— accentuată de coloana sonoră, care oscilează între ilustrare naturalistă și comentariu ironic — este una de incertitudine ideatică și stilistică. Scenografia semnată de Mihai Mădescu descumpănește prin dezechilibrul componentelor : dacă decorul vădește rafinament expresiv, sugerînd discret ideea „pădurii umane”, prin împrejmuirea spațiului de joc, pe trei laturi, cu un fel de gard lemnos ce coboară și în sală, costumele, cînd se evidențiază, o fac prin stridență cromatică — vezi rochiile Gurmijskaiei. (Și, o observație mărunță, dar nu lipsită, cred, de semnificație : puțin probabil ca, în secolul trecut, cînd se petrece acțiunea, o sticlă de vodcă să fi fost închisă cu binecunoscuta capsulă metalică...)

Ceea ce se reține, fără puțință de tăgădă, din acest spectacol, este interpretarea excepțională a duo-ului Nesclastlivțev-Sciastlivțev de către Ștefan Sileanu și Mircea Diaconu. Celui dintîi, linia trasată de regizor îi oferă ocazia de a desfășura o gamă de nuanțe, preponderent comice,

■ NEÎNSEMNAȚII de Terry Johnson

Data premierii : 23 octombrie 1984.

Regia : ION CARAMITRU. Scenografia : DAN JITIANU. Traducerea : BEATRICE STAICU.

Distribuția : VIRGIL OGĂȘANU (Savantul) ; GEORGE OPRINA (Senatorul) ; MICAELA CARACĂȘ (Actrița) ; CONSTANTIN BRÂNZEĂ (Sportivul) ; MIHAI VASILE BOGHÎȚĂ (Gorila).

Piesa regizată la „Bulandra“ de Ion Caramitru satisface în primul rînd o necesitate de înnoire a repertoriului, de prospectare în zona literaturii contemporane străine. Fără să fie o punere în scenă ieșită din comun, spectacolul aduce în fața publicului românesc, la timpul cuvenit, una dintre promisiunile dramaturgiei britanice de azi.

Textul lui Terry Johnson construiește pe marginea centrilor tematici explorați cu minuțioasă frenezie de scriitorii ai ultimelor trei decenii. Cel patru eroi — Actrița, Senatorul, Sportivul, Savantul — trăiesc o experiență exemplară în New York-ul anilor '50. Patru personaje-simbol, patru „zei“ ai mitologiei ad-hoc, născute din nevoia societății-mamut (al cărei prototip e societatea americană) de a se vedea în chipuri superlative, de a se automistifica. Acest Babel aurit poate sări însă oricînd în aer ; visul american a devenit, din iluzie necesară, drog indispensabil împotriva fricii de a vedea cum stau de fapt lucrurile. Și dacă Senatorul (McCarthy) își permite utopia solipsistă, instalîndu-se în postul de „ordonator general al lucrurilor“, stabilind un înamic în numele Americii și înființînd o „comisie pentru anchetarea activităților anti americane“, dacă DiMaggio (Sportivul), celebrul soț al Marilyn Monroe, poate să facă pe „tîmpitul“, pentru că asta se potrivește mai bine figurii sale publice, iar Marilyn Monroe (Actrița) poate să-și găsească refugiul într-un drog luat pe nerăsuflăte, Savantul (Einstein), atît de conștient de Relativitatea pe care a descoperit-o și formulat-o ca lege a lumii, fizice, atît de incapabil să recurgă la vreo minciună liniștitoare, e și cel mai neputincios în fața mulțimii, e cel mai puțin „idol“ dintre toți. Astfel, întîlnirea imaginată între

de o uluitoare întindere, mergînd de la gagul simplu la grotesc. Creator recunoscut de roluri „serioase“, Ștefan Sileanu dezvăluie acum neașteptate posibilități de actor comic total, transmițînd, totodată, cu vibrație adîncă, devoțiunea eroului său față de teatru. Mircea Diaconu este, la rîndu-i, impecabil. Fiecare mișcare, fiecare intonație, fiecare privire spune ceva, adesea mai mult decît cuvintele ; în jocul lui, identificarea și distanțarea coexistă, dar alternanța aceasta degajă o armonie originală, a cărei sursă este, fără îndoială, un rar simț scenic. O surpriză furnizează distribuirea Gildei Marinescu în Gurmijskaia, „datele personale“ ale actriței — predilecție pentru registrul tragic, joc interiorizat, sensibilitate aproape dureroasă — fiind contrazise de acelea ale rolului. Interpreta rezolvă contradicția, nu fără dificultăți, dar cu admirabilă dăruire, prin situarea personajului în zona grotescului ; e o soluție posibilă. Valeriu Preda (Bulanov) are încă de luptat cu o oarecare rigiditate gestuală și vocală ; dar, cum pare a-și fi definit cu claritate profilul rolului, ameliorarea nu va întîrzia, desigur, să se producă*. Perfidia lui Vosmibratov este pusă în lumină de Constantin Guriță cu naturalețe și haz bine dozat. Rodica Sanda Țuțuianu propune o savuroasă schiță de portret, în Ulita. Valentin Teodosiu dovedește o remarcabilă aprofundare caracterologică a personajului său. George Buznea, Radu Dunăreanu și Ion Punea evoluează cu discreție și echilibru. Întrucîtva depășită, nu atît de rol, cît de indicațiile regizorale, care-i pretind supralicitări psihologice, pare Anca Bejenaru.

Discutabil din multe puncte de vedere, spectacolul îi revine, nu mai puțin, meritul de a fi încercat o lectură înnoitoare a piesei. Este, fără îndoială, un risc. Ceea ce rămîne, în orice caz, de preferat rutinei.

Alice GEORGESCU

* La premieră, rolul Bulanov a fost susținut, cu o subtilă marcă a metamorfozei ipocriziei în cinism, de către Adrian Pinteă.

celi patru și un confruntări dintre ei au în substrat o covârșitoare nostalgie etică.

Asumarea responsabilă a vieții nu se petrece, în măsura în care lumea de azi oferă dumnezei de carton prefabricați, înlocuitori vremelnici și falși ai adevărului Godot așteptat. Prin **Neînsemnații**, Terry Johnson provoacă la căutarea sensului pierdut.

Refuzînd (după cum singur mărturisește) „să scrie piese care pun mereu întrebări, urmate de puncte de suspensie”, atitudinea care i se pare „de o superioritate intolerabilă”, tinărul autor de 29 de ani se înscrie în categoria scriitorilor ce vor să reinstaureze factorul moral activ în teatru. Dinamismul etic profesat de virtuozii ca Bond, Wesker, Stoppard, Griffith (ba chiar de către „veteranul” Osborne) contaminează evident ideea și construcția **Neînsemnaților**. Ca orice debutant într-ale dramaturgiei, Terry Johnson se află încă în umbra ocrotitoare a modelelor. Personalitatea sa artistică apare însă în felul în care tipare deja cunoscute se convertesc într-o construcție dialogată de bună calitate, umorul catalizator al replicii colorind cu destulă finețe fondul serios al ideii.

Traducerea Beatricei Staicu realizează cu maximă expresivitate alternanța dintre tonul firesc și cel patetic, dintre ironia tonică și substratul grav.

Punerea în scenă redă cu fidelitate literală textul dramaturgului. Scenografia lui Dan Jitianu ne excelează prin originalitate (viziunea regizorală însăși n-ar fi permis-o), dar figurează un cadru plastic funcțional, neostentativ.

Caramitru încearcă două grele pariuri actoricești, distribuindu-l pe George Oprina în rolul Senatorului (McCarthy) și pe Micaela Caracș în rolul Actriței (Marilyn Monroe). În timp ce George Oprina evoluează fără succes în deosebit de dificila partitură incredințată, nuanțînd superficial, retoric, prezența și „greutatea” personajului său, Micaela Caracș oferă o reală surpriză. Interpretarea sa este, bineînțeles, doar una dintre formulele posibile. În concepția aleasă, drumul personajului e sigur, coerent și substanțial motivat. Marilyn este înainte de toate o imagine, iar Micaela Caracș joacă această imagine cu admirabilă acuratețe. Dificile sînt mai ales mimarea atitudinilor, imitație care nu devine sarjă, reconstituirea personalității din gest și atitudine, stăpînirea sigură (în urma unui efort profesional pe care-l bănuim, dar care s-a topit fără reziduuri în compoziție) a ritmului de joc necesar. Prin acest rol, Micaela Caracș dă un foarte serios examen de maturitate profesională.

Constantin Brânzea oferă un personaj în linii ferme, conceput corect și jucat cu mult aplomb. Brânzea este într-a-

devăr, un interpret potrivit pentru DiMaggio. Într-atît de potrivit chiar, încît rezolvarea stărilor e oarecum expediată, actorul renunțînd cu prea multă ușurință la efectele rafinat artistice, în favoarea celor groase, imediate.

Compoziția lui Virgil Ogășanu în Eistein cucerește prin discreție și inteligență, fiind poate rolul cel mai organic crescut din materia textului, cel mai subtil aprofundat.

Piesa **Neînsemnații** la Teatrul „Bulandra” răspunde unei firești curiozități a publicului în legătură cu noile nume pe care le impune teatrul occidental astăzi. Ea ne dă ocazia să asistăm la un spectacol de ținută artistică medie (nu mediocră), dar de neîndolenică eficacitate culturală.

Corina ȘUTEU

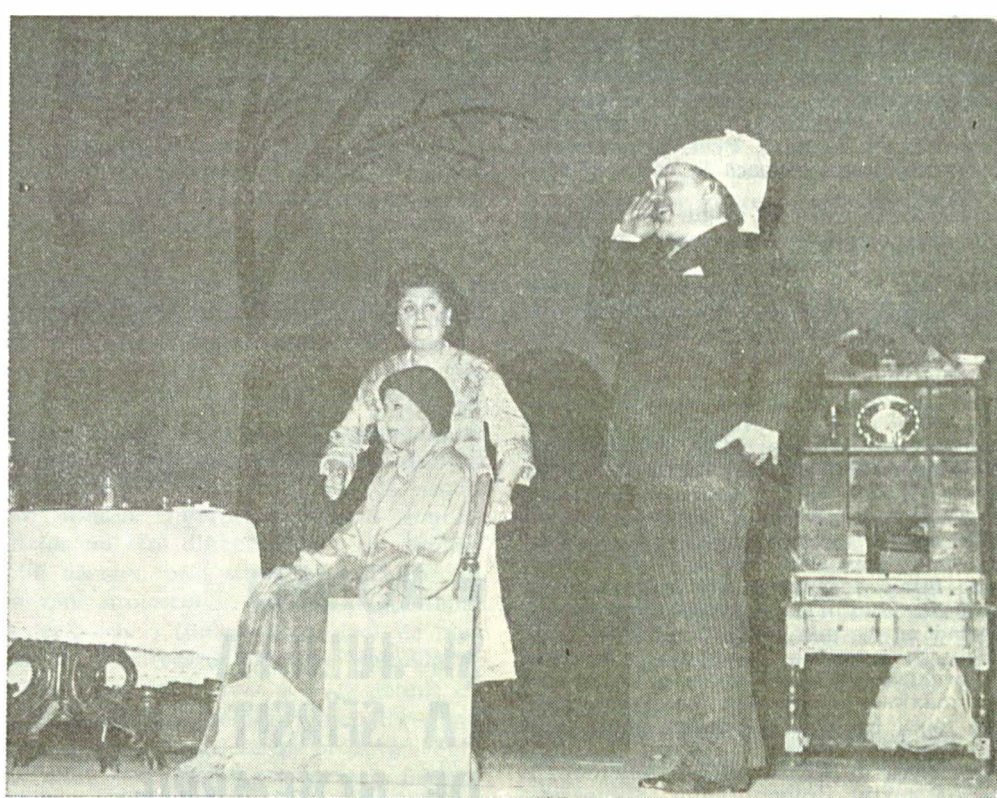
■ ROMEO ȘI JULIETA LA SFÎRȘIT DE NOIEMBRIE de Jan Otčenášek

Data premierii : 30 iulie 1984.

Regia : VALERIU MOISESCU.
Scenografia : MIHAI MĂDESCU.
Traducerea : JEAN GROSU.

Distribuția : PETRE GHEORGHIU (Karel Pluhař); GINA PATRICHI (Marie Dočkalová); TAMARA BUCIUCEANU (Blanka); ION COCIERU (Eugen Pluhař); MIHAELA JUVARA, AURELIA SORESCU (Helena Pluhařová); LUCIA MARA (Jarůš); AUREL CIOBANU (Jarda); MIRCEA BAȘTA (Benda); GEORGE OPRINA (Kareš); SIMION HETEA (Bouz); N. LUCHIAN BOTEZ (Nyvlt); MIHAI MEREUȚĂ (Jiráček); MIHAI VASILE BOGHÎȚĂ (Hanglul); CLAUDIA NICOLAU (Marta); CĂTĂLIN GROSU (Jirka).

Înrudită prin problematică — dramele și dilemele „virstei a treia” — cu destule lucrări mai vechi și mai noi din dramaturgia mondială, piesa lui Jan Otčenášek



Gina Patrichi, Tamara Buciuceanu și Petre Gheorghiu

se distinge prin profunzime și prin originalitate.

Aspirația spre tandrețe, cultivarea sentimentelor care dau sens existenței omului chiar și la vîrsta tîrzie din toamna vieții capătă, în scrierea lui Otčenášek, un accent inconfundabil. Inginerul pensionar Karel Pluhař și modesta plătitoare de teatru Maria Dočkalová, care, în pofida tuturor piedicilor, își asumă răspunderea de a-și întemeia un cămin, nu sînt niște simpli bătrîni înduioșatori, în speranța lor de a începe o viață nouă. Ei reprezintă două modele de umanitate nealterată, fiind depozitari ai unor solide valori etice, pe care generația tînă ră începe să le ignore, să le ironizeze sau chiar să le disprețuiască.

Conflictul iscat între cele două familii — cea numeroasă, a lui „Romeo”-Karel (speriată că bunicul a „innebunit”, și-a luat lumea în cap, și nu mai vrea să se supună ca un robot ritualului cotidian) și cea foarte restrînsă, a „Julietei”-Marie (care se hotărăște să se despartă de tiranica autoritate a surorii sale Blanka, medică cîntăreață de operetă) — e menit, desigur, să afirme puterea sentimentului

etern al dragostei. Dar important este în primul rînd modul în care dramaturgul acuză cu ascutit tăiș satiric egoismul și meschinăria, ascunse sub aparent bune intenții, efectul dizolvant al rutinei traiului cotidian.

În traducerea fidelă și plastică a lui Jean Grosu, piesa dezvăluie calitățile de portretist, de fin observator al psihologiei umane, știința de a închea un dialog viu, spiritual, ale autorului. Tonalitatea în minor ascunde o tulburătoare neliniște, semnal de alarmă avertizînd împotriva degradării valorilor. Născută însă dintr-un scenariu de film, această frumoasă pagină de literatură dramatică se resimte oarecum de pe urma unor deficiențe de construcție, a unor lungimi care determină din cînd în cînd stagnarea acțiunii, diminuarea tensiunii.

Imaginea scenică limpede, autentică și firească, impregnată de atmosfera specifică, ar fi avut nevoie doar de cîteva accente mai apăsate pe ideea principală. Prezentă cu discreție în toate componentele spectacolului, autoritatea profesională a regizorului Valeriu Moiseșcu s-a

manifestat în mod special în dirijarea actorilor.

Petre Gheorghiu, cu bonomia sa inegalabilă, cu farmecul sincerității, obține o nouă biruință actricească, interpretându-l pe Karel ca pe un demn purtător de idei, înnobit de omenie, de curaj, de inteligență, de o foarte simpatice tinerețe spirituală. Gina Patrichi i-a fost o parteneră ideală. Feminitatea și blindețea, distincția și resursele de generozitate, ascunse sub o înfățișare șlearsă și mohorită, sînt dezvăluite treptat, sub imperiul iubirii. Explorînd misterul unei regenerări sufletești, creația Ginei Patrichi se impune ca o performanță. Tamara Buciuceanu, în Blanka, a susținut cu ineputabila ei vervă un adevărat recital actoricesc, utilizînd cu efecte sigure gama bogată și diversă a talentului său viguros, atît în registrul comicului cît și în cel al dramaticului. Toate celelalte roluri, de relație și culoare, au fost echilibrat compuse.

Dacă, potrivit structurii cinematografice a textului — numeroase secvențe scurte, rapide schimbări ale locului de joc —, acțiunea s-a derulat totuși cu ușurință, meritul aparține și scenografului Mihai Mădescu, creatorul unor decorațiuni simple și ingenioase: drept cadru fix, o poetică boltă de crengi uscate, pereți cu o mulțime de nișe din care apar și dispar, „la vedere” sau mascat, diferitele elemente de mobilier și recuzită — mese și fotolii, lampadare, și... tacuri de biliard.

Valeria DUCEA

TEATRUL EVREIESC DE STAT

ÎNȚELEPTII DIN HELEM

după Moise Gherșenzon

Încercînd să dea consistență dramatică unui bogat filon narativ din folclorul idiș — snoavele despre „tîrgul proștilor” preînși înțelepți —, piesa fixează mai întîi locul acțiunii, respectiv ținutul proverbial al Helemului, fictiv perimetru al prostiei omenești avînd — se pare — peste tot în lume echivalent. Sînt amintite cîteva dintre vestitele isprăvi ale locuitorilor acestei așezări, ca apoi să se dezvolte povestea lui Hoizec „prostul”. Potrivit unor legi ale firii, se știe că, într-

Data premierei: 12 noiembrie 1984.

Regia: ADRIAN LUPU, Scenografia: STELA BARĂSCU, Muzica IOSIF HERȚEA.

Distribuția: BEBE BERCOVICI (Gamliel); LUCIA COSMEANU-MAIER (Sara); IOANA CRĂCIUN (Țirele); RUDY ROSENFELD (Tudek); NORBERT HAUSER, MIHAI CIBU (Nusie și Zusie — înțelepții); NICOLAE CĂLUGARIȚA (Hoizec, prostul); ILIE VALENTIN (Leimech, cel lung); EUGEN APOSTOL (Valzusu, cel scurt); TRICY ABRA-MOVICI (Binem, slugă de cînci parale); THEODOR DANETTI (Mordhele, înțeleptul înțelepților); EUGENIA BALAURE (Sosie); DORINA PĂUNESCU, NUȘA STOLERU-PONGRATZ, MARIANA STANCIU (Corul femeilor din Helem).

un mediu sufocat de un anume viciu, normalitatea poate trece lesne drept bizară, astfel explicîndu-se de ce eroul e taxat ca nătărău tocmai de către negriobi, cînd el nu e decît modest și prea puțin lacom de bani, preferînd să păs-treze moștenire doar flautul fermecat al tatălui său cu care își cîntă iubirea. Dar obștea vrea neapărat să-l impiedice pe „prost” să dea naștere altor indivizi asemenea și hotărăște în pripă să-l divorțeze, cînd de fapt el mai e încă flăcău. Hotărîrea, odată luată, trebuie respectată, și înțelepții, după îndelungă meditație, decid să fie înșurat degrabă cu o vădană din Prostestî. Hoizec, care nu-l prost deloc, vîzînd cum stau lucrurile, acceptă să se însoare la poruncă, dar numai cu cine vrea el, și el o place pe Țirele, fiica unui bogătaș, care, bineînțeles, nu va fi deloc încîntat să-și dea fata după un sărăntoc. Comunitatea intră în panică, sînt fricoși și temători, așa că fac apel la înțeleptul înțelepților, Mordhele, care se dovedește a fi zăpăcitură, se ajunge — culmea! — la rezolvarea cea mai firească și mai banală, dar pe care — nu se știe de ce — cu toții o neglijașeră: Hoizec să se însoare chiar cu Țirele, ca bogătașul Gamliel, cu o singură dotă, să-și mărite și fata și să-l mulțumească și pe „prostul” de Hoizec. Dar cum helemenii niciodată nu scapă de necazuri, cînd să se oficieze nunta, constată că baldachinul tradițional nu-l bine orientat, așa

se grăbesc să mute de urgență (sic) clădirea și-i invită și pe spectatori să părăsească umărul. Un final exploziv, dinamic, care, pentru încă o dată, face publicul să zămbească detașat, superior, condescendent...

Adrian Lupu (autor, împreună cu Rudy Rosenfeld, al versiunii scenice și semnatul al regiei) a apelat la maniera comediei dell'arte, încântat de sugestia unor portrete tipice simulare; dar nu a exclus și alte trimiteri de factură tipologică, care vizează și alte ipostaze umane, subliniind astfel înrudită cu un fond comun al umorului popular din patrimoniul universal. Spectacolul este deschis de cuplul unor virtuali Păcală și Tîndală Leimech, cel lung — Ilie Valentin, bun cap de expresie ilustrând candorile năvingului, și Vaizusu, cel scurt — Eugen Apostol, figurind încrencenarea încăpățînatului. Tricy Abramovici — o posibilă fermecătoare Colombină travestită într-un veritabil Arlecchino ce înnoadă și desface niște intrigi, cu temperament, vervă și inventivitate, vesel și ingenuu, „servitor” al nimănui și sfătuitor al tuturor; actrița își construiește minuțios rolul, uimind prin agilitatea acrobatică și delectînd prin puritatea ironiei scînteietoare. Rudy Rosenfeld, Norbert Hauser, Mihai Cibu — un fel de „trio Pantalone”. Cei înțelepți cam zaharișiți, incapabili să înregistreze evidența, orbiți de o înfatuare fără margini și o suficiență pe măsură. Mai-marele lor, decrepitul Mordehele (Theodor Danetti), îi întrece, căci se leagună undeva între cer și pămînt, desprins de cele lumești pînă într-atît încît încălță două gîste fripte în loc de propriii papuci. Hoizec cel tratat de prost, interpretat cu distincție și eleganță de Nicolae Călugărița, seamănă mai mult cu un dezinvolt Till Eulenspiegel, jucînd pentru o clipă și rolul unui fals Polichinelle. O Ileană Cosînzeană suavă, difană, desenează Ioana Crăciun în Țirele. Bebe Bercovici (Camliel), într-o ha-

zoasă costumație de coana Efimița, realizează o reușită compoziție grotescă. Supradimensionată prin coturni și un so. de malacov, Lucia Cosmeanu-Maier este Sara, o matroană încruntată și cam obtuză. Sosie (Eugenia Balaure), deși soție de mare dregător, aparține aceleiași condiții inferioare a femeii, în conformitate cu o mentalitate străveche. Toată această lume pestriță evoluează în cadrul scenografiei Stelei Bărăscu, excesiv de simplă, dar funcțională, personajele — care și așa au obiceiul de a-și crea singure obstacole — trebuind să se lupte cu planul înclinat, lesne de coborît, anevoie de urcat, escaladînd culmi de mucava și dispărînd în hăuri imprevizibile.

Poate că vizualizarea căutată prin repetate tentative de plasticizare a absurdului a diminuat uneori forța de penetrare a incisivității verbului, comicul de limbaj pulverizîndu-se prea ușor pe alocuri. (Deși, la cascade, regizorul însuși „joacă” excelent.) Reprezentația are marele merit de a reda savoarea umorului tipic evreiesc, prezentat detaliat printr-o infinitate de figuri silogistice mai mult sau mai puțin ermetice, pentru că odată cu trecerea vremii aluziile la exagerările bigote și-au pierdut înțelesul. În schimb, continuă să se practice raționamentele disjunctive, judecățile ipotetice și concluziile prudente frizînd chiar aberația. Specularea acestui motiv generos care este „lumea pe dos” oferă indirect și posibilitatea de a releva o autentică, proverbială înțelepciune. Pentru că morala se impune de la sine, în urma refrenului obsedant: „Important nu-i ce vedeți voi ci ceea ce hotărîm noi că trebuie să vedeți. Obșteă zice, obșteă cere”... Nu strică din cînd în cînd să fie ridiculizați cei ce se complac în situații imposibile, acceptînd soluții stupide...

Irina COROIU

OPERA

OPERA ROMÂNĂ

POVESTEA MICULUI PAN

de Laurențiu Profeta

Importanța literaturii muzicale pentru copii nu trebuie demonstrată, toate opiniile convergînd către funcția ei esențială privind modelarea gustului pentru genurile de substanță și subtilitate; în această ordine de idei, teatrul muzical pentru copii și tineret are un rol de prim ordin, datorită canalelor multiple prin care captează atenția și mobilizează receptivitatea spectatorilor înspre înțelegerea universului specific, muzica apărînd într-un context favorizant și putînd