

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL MIC

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ...

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 26 decembrie 1984.

Regia : CĂTALINA BUZOIANU.

Scenografia : NICOLAE ULARU.

Distribuția : VALERIA SECIU
(Ea) ; ȘTEFAN IORDACHE (El).

Dacă prezența pe scenă a pieselor sale s-ar produce la intervale regulate, Ecaterina Oproiu ar putea fi comparată cu o cometă, încă enigmatică, a cărei apariție produce senzație, pune în alertă critica, provoacă o stare de efervescență în public, în așteptarea relevării altor fațete ale creației unui dramaturg original configurat și insolit în investigaarea temei recurente a cuplului în derivă. După debutul eclatant cu **Nu sint Tur-**

nul Eiffel, piesă cu vocația longevității, **Interviu** — care relua în liantul ei dramatic tema obsedantă — a reconfirmat, prin acuitatea problematicii și incisivitatea dezbaterii, o inteligență artistică în stare de ebulliție, superior inconfortabilă, care refuză tabu-urile și pune cotidianul sub semnul reflecției globale, avidă să iscodească sub adevărurile parțiale adevărul cu caracter integrator. **Cerul instelat deasupra noastră** nu dezmente așteptările, înscriindu-se, așa cum s-a remarcat, ca un eveniment al stagiunii. Nu numai pentru că stagiunea este pauperă în producții originale, ci și prin valoarea ei, care i-ar fi conferit acest statut în orice stagiune dominată de lucrări dramatice definitorii.

Evidențiind continuitățile nu numai de problematică, dar și de viziune, piesa recentă, trădind potențarea apetenței pentru drama de idei, semnalează o evoluție atât a viziunii, cât și a modalităților dramaturgice. Se accentuează, în primul rând, propensiunea de a transcende de la evenimentul circumstanțiat la semnificația larg iradiantă, de a descoperi în anamorfozele experiențelor particulare și în diatezele istorizate ale existenței substanța proteică a general-umanului. Se amplifică deschiderea ideatică, se îmbogățește polisemia textului nu numai prin cantitatea de probleme aduse sub reflector, ci, în primul rând, prin caracterul deschis al situațiilor dramatice, care refuză soluțiile, dar înmulțește întrebările. Ambiguitatea este premeditată, dramele vieții rămân suspendate, fiindcă dramaturgul țintește să violenteze apatia receptorului, somnându-l să se implice reflexiv în dezbateri,



Valeria Seclu și Ștefan Iordache

să-l transforme într-un copoet al dramei, asumându-și interogațiile acesteia ca pe propriile neliniști și incertitudini. În *Cerul înstelat deasupra noastră* sensurile parabolice sînt mai evidente, dezbaterea se produce pe un palier superior al existenței, într-un sistem de relații mai complex. Sub raportul structurii artistice, îndepărtîndu-se de formula epică dominantă în scrierile precedente, oferă un eșantion reprezentativ a ceea ce de la Ibsen și Shaw pînă azi numim piesa-discuție, modalitate ce acoperă mai bine intențiile autoarei, obstinată să confrunte legitimitatea atitudinilor, argumentelor, ideilor. Modernitatea piesei este incontestabilă, aliniindu-se unei fecunde tendințe a dramaturgiei de azi, dar evoluția consemnată nu trebuie înțeleasă, *ipso facto*, ca o judecată de valoare estetică. În tectonica operei Ecaterinei Oproiu este greu de spus — cel puțin acum, sub impactul tulburător al spectacolului Teatrului Mic — care este piscul cel mai înalt. Cu certitudine, se poate afirma însă că *Cerul înstelat...* numește una dintre cotele de altitudine ale dramaturgiei noastre contemporane.

Piesa radiografiază starea de criză a unui cuplu care, depășind nivelul de alertă, este pîndit de disoluție, făcîndu-se, cu o metodă analitică ce tinde la infinitesimal și cu o severă distanțare critică, anamneza personajelor — designate prin El și Ea, spre a avertiza de la bun început că nu se discută un caz, ci o posibilă situație de mare generalitate — scoțîndu-se la iveală cauzele care le-au disurată existența, urmărindu-se des-

coperirea părții de culpabilitate a fiecăruia. Dintr-un prim unghi de examinare a dramei cuplului, este surprinsă disocieria perspectivelor din care cei doi privesc viața: El, cel născut în Rahova pe strada J, devenit dintr-un insignifiant asistent un „profesionist-brici”, un reductibil tehocrat la nivel mondial, pășind din succes în succes în competiția de „care pe care” cu așii transoceanici ai tranzacțiilor internaționale, privește sigur spre viitor, visînd noi hît-uri. Ea — actriță de mare talent, care și-a abandonat cariera pentru a-și urma soțul, funcționar la agenția comercială din metropola americană —, coborîtă de la condiția vedetei la aceea de ființă marginală, de „anonimă internațională”, privește exasperată spre trecut, ca singura posibilitate să-și traseze un alt viitor. Renunțarea la vocație originează, așadar, prima cauză a unui dezacord fundamental ce riscă să ducă la o ruptură definitivă. Reîntoarcerea la profesie — împlinirea dorinței de a o juca pe Ioană d'Arc, obsesia ei în toți anii de relativ confortabilă claustrare occidentală — reprezintă șansa de a se regăsi. În acest plan, piesa delimitează o tranșantă separare a personajelor: slăbiciunea lui morală este compensată de tăria în sfera utilității sociale; slăbiciunea ei socială generează, în schimb, tăria ei morală. Raționalitatea lui este exclusiv socială; raționalitatea ei este etică; fiecăruia îi lipsește o componentă, pentru că raționalitatea existenței se exprimă ideal în unitatea lor dialectică.

. Ecaterina Oproiu refuză însă explicațiile simpliste. Criza ajunsă la paroxism, la ceasul conturilor decisive, este provocată, în egală măsură, și de ruinarea relațiilor afective, dragostea lor coborînd de la misterul sacralității la platitudinea laicității, transformînd totul în cenușă. Campion al tranzecțiilor, dopat cu orgoliul inteligenței, El trăiește exclusiv pentru job, străbătînd un ireversibil proces de reificare, devenind o rotiță, extrem de prețioasă, dar o rotiță a Marelui Mecanism. Pentru El, Ea a ajuns o femeie-decor la reuniunile protocolare, un instrument de consolidare a reputației, un mijloc de a-și păstra intactă armura invincibilă, dar și „picătura” care-i macină nervii, zilele. Ea trăiește melancolic, cu amintirea Idolului, care înseamnă deopotrivă artă și afecțiune. Existența cuplului este infestată de aluviunile murdare ale vieții, cuprinse în metaforele, prea ostentative, ale țevii ce supurează scliilor și canalului ce refulează.

Piesa are o construcție radială, atitudinile și argumentele converg spre întrebarea capitală: cine e vinovat? Răspunsul este ocolit, sînt aduse doar justificări, sînt invocate argumente privind șansele personajelor de împlinire socială și morală, de asumare a răspunderilor față de sine și de alții. Echidistanță față de ele, autoarea semnalează complexitatea și ambiguitatea situației, punîndu-le pe rînd în postura de acuzat și acuzator, inculpîndu-le și disculpîndu-le, fiindcă biografia lor este, într-un fel sau altul, grevată de compromisuri și demisiuni. Inițiala Ei renunțare la chemarea artei poate fi un cap de acuzare la adresa Lui, un magician al răsunătoarelor performanțe profesionale? El nu este oare culpabil că în exercitarea fanatică a „misiei” și-a alterat fibra umană, aneantizînd o afecțiune ce întreținea un fragil echilibru — construit pe sentimente, dar și pe renunțări —, care nu putea asigura integralitatea vieții, ci doar integritatea caracterelor? Întrebările se pot înmulți, dar soluțiile sînt evitate.

Autoarea extinde investigațiile dincolo de aria familială, sugerînd și alți factori de eroziune ce acționează asupra celor doi, rezultînd din dualitatea epocii noastre dintre imperativul tehnicist și nevoia de plenitudine spirituală, dualitate amenințată cu anularea interacțiunii dialectice dintre cele două laturi. În cazul Ei, o diferență structurală de model spiritual face imposibilă comuniunea cu ambianța de adopție, refuzînd super-tehnicizarea — cuprinsă în metafora „computerului vieții” — care controlează celula, dar ignoră unicitatea monadei spirituale. În cazul Lui, proliferarea factorilor de stress în ședințe „presante și opresante”, deasupra cărora planează

umbra Mogulului, în tranzecțiile istovitoare cu magnații versați să vîndă și să cumpere, să înalțe și să distrugă, obli-gîndu-l la un angajament total, într-o încelestare necruțătoare.

Ce se va întîmpla cu El și cu Ea? Finalul rămîne deschis. Rezolvările pot fi multiple: întoarcerea Ei acasă, abisul străzii, compromisul de a trăi însingurați în doi, ca și o posibilă apropiere sufletească. Dacă situația dramatică rămîne difuză, Ecaterina Oproiu este categorică într-o singură privință importantă este nu numai să trăiești, ci cum trăiești. Important este ca, sub cerul instelat, să nu trădezi „legea morală”, care conține temeiurile raționalității, finalitățile etice ale scopurilor și mijloacelor angajate, fidelitatea față de demnitatea umană.

Am enumerat — într-un comentariu ce a sacrificat inerent unele sensuri rezonante — cîteva dintre virtuțile unei piese exponențiale a dramaturgiei ultimilor ani, căreia nu-i putem reproșa decât o anumită labilitate a construcției și o tendință de dilatare a dialogului, denotînd o mai vie preocupare pentru literaritatea decât pentru teatralitatea textului. Uneori, în loc să supună cuvîntul, se lasă purtată de el pentru plăcerea de a-i cliva sensurile, de a-l insolita, dincolo de cerințele dramel.

Piesa a găsit în Cătălina Buzoianu un regizor cu certe „afinități electice”, înfăptuindu-se o colaborare benefică spectacolului, de reală împlinire artistică, edificat ferm pe premisele textuale, în imagini scenice încitante. Apelînd la doi interpreți ideali, Ștefan Iordache și Valeria Seciu, regizoarea i-a lăsat, cu tact, să-și valorifice resursele de creație generoase, supravoltînd, cu simț al măsurii, tensiunea dramel. Ambianța scenică — în decorul adecvat propus de Nicolae Ularu — sugerează un spațiu-capcană, rece, metalizat, impersonal, un spațiu spiritual al euului, dar și social. I se pot imputa și regizoarei excesele de metaforizare, care nu adaugă sensuri noi, din contră le estompează pe cele comunicate de actori, trăind, în schimb, sumar scena-cheie a traversării canalului, simbol al murdăriei existențiale.

Cei doi mari interpreți, într-o formă deosebită, realizează creații memorabile, evoluînd cu desăvîrșită siguranță, cu fine variații tonale, pe claviatura orgii de idei a piesei. Forînd cu voluptate replica, dezvăluind sensuri și stări, conferind cuvintelor o gravitate semantică și emoțională percutantă, cu o subtilă capacitate de transfigurare, ei înzestreză personajele cu o individualitate bine definită. În viziunea lui Ștefan Iordache, El este un profesionist al succesului, condus de o inflexibilă voință de

acțiune, dominat de febra confruntării, cu credință netulburată în șansa lui, obstinat în dorința, devenită obsesie, de a se afirma, de a învinge. Secretul velleitarism de odinioară s-a transformat în voluptatea de a lupta, încrederea în sine a devenit orgoliul tehnocratlui infailibil, care, sfidând legile naturii și ale societății, se vrea o maree ce nu cunoaște decît fluxul. Tăios, lucid, renunțînd să fie un cavaler al Mesei rotunde, își însușește instrumentarul lumii cu care se confruntă — deși aceasta înseamnă renunțare la autenticitatea interioară —, acoperind cu abilitate discrepanțele dintre cuvinte și fapte. Făurindu-și o anumită imagine, admirîndu-se narcisistic, El socotește chiar compromisiurile și retractările drept biruințe ale inteligenței și **self-control**-ului. Ștefan Iordache reușește să comunice — instituind o perspectivă critică asupra personajului — faptul că, în dinamica lăuntrică a acestuia, devotarea exclusiv profesiei, ce-l înalță în stima societății, provoacă pareze afective și îl deposează de atributele ce dau ființei căldura și înțelegerea umanului. Pentru El, sub cerul înstelat, legea morală se estompează, devine un concept neutru.

În rolul Ei, Valeria Seciu este admirabilă, inițînd o fascinantă exegeză psihologică, cu o expresivitate scenică tulburătoare, construindu-și personajul din acel firesc aliaj de idei și sentimente contradictorii din care este alcătuit dintotdeauna omul. Personajul este structurat din antinomii, trăiește din deznădejde și elan, din dubii, ezitări, dar și din speranțe și aspirații pe care viața nu le-a țesut, ci doar le-a refutat o vreme, se mișcă între habitudini inhibitorii și stimulii cerinței de a corecta erorile, se zbate între rațiunea de a fi ea însăși și încercarea de a-l înțelege pe El, este șovăielnică și energică, oscilează între împlinire și concesie, între ruptură și reconciliere. Și, mai presus de toate, năzuiește cu toată ființa ei să apere ceea ce e prețios și ireductibil în om. Scena unde pledează pentru distrugerea computerului vieții este antologică. Este un rol bazat pe transparențe, alcătuit din tonuri și semitonuri, din lumini violente și umbre neliniștitoare, rezultat din dezvăluirea substanței umane ascunse în pliurile cuvintelor. Ca și la partenerul ei, cuvîntul deconspiră o acțiune a cugetului, inflexiunile vocale, debitul rostirii trădează o structură temperamentală și tensiuni conflictuale.

Ecaterina Oproiu a avut, așadar, șansa de a-și vedea transpusă piesa într-un spectacol remarcabil, care reconfirmă atît programul artistic al Teatrului Mic, cît și clasa înaltă a școlii noastre interpretative.

Constantin MACIUCA

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

PAZNICUL DE LA DEPOZITUL DE NISIP

de D. R. Popescu

Data premierei : 4 decembrie 1984.

Regia : DAN STOICA. Scenografia : FLAVIU BARBACARU.

Distribuția : EMIL COȘERU (El) ; DESPINA MARCU (Ea).

Ca și alte piese mai noi ale lui D. R. Popescu (se poate cita, de pildă, **Rezervația de pellicani**), **Paznicul de la depozitul de nisip** (sau **Paznicul de la depozitul de nisip și femeia electrică**, sau **Femeia electrică**, sau **Lebăda sălbatică din Islanda**) este un text în care s-ar părea că nu se spun, de-a lungul a destule pagini, decît lucruri banale, cuprinse în dialoguri haotice, întimplătoare, abundînd în aluzii dispartate la realități înconjurătoare dintre cele mai diverse, rostite în tonalități de obicei ironice, nu o dată chiar bufe și întrerupte din cînd în cînd de sintagme de o profunzime și o gravitate aproape incongruente. Acțiunea, în cazul acestor texte, este în fond simplă, în marginea linearului, dar o simplitate disimulată în prolixitate și meandre la fel de dezordonate și imprevizibile. Și totul s-ar reduce la aparențe de bruion, de schiță neterminată și confuză, dacă între cuvinte și replici, dincolo de ele nu ar răzbate un suflu dramatic de un patetism extraordinar, capabil să încarce de semnificații ascunse frazele cele mai neutre, un suflu a cărui vigoare transformă cotidianul în fundamental, în esențial, și a cărui incandescență cristalizează — din noianul banalităților — impulsurile și iradierile externe.

În **Paznicul de la depozitul de nisip** nu se întîmplă nimic altceva decît întîlnirea accidentală dintre un bărbat (Hartton) și o femeie (Dora) ; firesc, comunicarea lor va deveni dragoste și — la fel de firesc — se va dizolva odată cu moartea unuia dintre îndrăgostiți. O singură „lovitură de teatru”, în acest scenariu foarte obișnuit și, totodată, arhetipal :

pe măsură ce progresa — acțiunea —, numărând detalii lăsa să se subînțeleagă că Dora este cea condamnată, pentru că, în final, să moară, neașteptat, Hariton. Celelalte amănunte ale intrigii nu au importanță, după cum nu contează foarte mult nici biografiile exacte ale eroilor (scriitorul însuși le menține într-o zonă de ambiguitate). Determinantă este doar starea de grație a iubirii, pe care o trăiesc cei doi, dublată în permanență de un presentiment al morții. S-a observat în piesă, pe bună dreptate (Val Condurache), existența unui „subtext simbolic de inspirație mioritică”, nu altul decât vecinătatea calmă și continuă cu deznodământul tragic, invocarea lui într-un tărâm al serenității. Pentru Hariton, preștiința propriului său sfârșit este reverberată de lupta Dorei cu moartea, la care este doar martor, până în ultimul moment, când se implică irevocabil, printr-un sacrificiu sublim. „Lungul drum al zilei către noapte” din **Paznicul**... — un drum figurat aici și concret anevoioasa călătorie prin furtună a celor doi, în căutarea limanului de izbăvire — are, în cele din urmă, un sens purificator. Dispariția în neființă este corolarul acestei dragoste consumate ardent, pătimaș (nu întâmplător, piesa se numește și **Femele electrică**), fără rezerve.

Căci **Paznicul de la depozitul de nisip** nu este altceva decât un emoționant poem dramatic despre dragoste. În jurul acestui sentiment guvernator se organizează — după o logică secretă, dar infailibilă — tot ce seamănă, la prima vedere, a balast și zgură. De fapt, este logica însăși a vieții, care pulsează cu o putere extraordinară în fiecare replică, în fiecare gest. Dialogul lui D. R. Popescu este incomfortabil ca orice adevăr frust.

Mai există, în **Paznicul de la depozitul de nisip**, un moment de autentică poezie, unde drama se reîntâlnește cu fiorul **Mioriței**. Este un monolog al Dorei, în care se invocă Dumnezeuirea, cu simplitatea și lipsa de protocol a discuției curente, fără spaimă și fără reculegere, dar cu orgoliul ascuns al condiției umane, proclamată astfel partener cu depline drepturi, în bine și în rău, al divinității. În acest moment, patosul interior al verbului atinge intensități de tragedie antică, dar revolta împotriva zeilor nu înfringe omul, ci dimpotrivă, îl înalță.

Nu este ușor de montat un asemenea text (dealtfel, care dintre piesele lui

D. R. Popescu îngăduie o lesnicioasă ridicare în scenă?). Un text în care văpaia se învecinează foarte des cu liniștea lunară, în care rostirea corosivă sau ireverențioasă alternează mereu cu discursul liric, în care stările antagonice se succed aproape fără tranziție, cu o repeziune brutală, de cascadă. Regizorul Dan Stoica i-a intuit însă cu siguranță „cheia”, pornind de la imaginea scenografică de mare sugestivitate compusă de Flaviu Barbacaru. Pe turnantă (o turnantă specială, cred că unică în țară, care își are corespondentul său exact, cu același pas de rotire, în podul teatrului) este montată o perdea din fișii de material plastic, strălucind în lumină ca fragile și delicate foi de staniol (și se cuvine notată aici contribuția cu totul meritorie a maestrului de lumini Anton Aurel), perdea cu multiple funcții în spectacol, sugerând aci pădurea foșnitoare de trestii, aci delimitând zonele inefabile ale visului, dincolo rotindu-se odată cu scena în drumul disperat prin furtună al celor doi. În acest cadru scenic somptuos, prețios chiar (pus și mai mult în valoare de oglinda scenei Naționalului), personajele capătă o grandoare nebănuită, își pierd efemeritatea, devin — la rîndu-le — arhetipuri. Sigur că, într-un astfel de decor, dimensiunile textului nu pot fi relevate decât prin interpretări excepționale; și excepționale sînt, într-adevăr, creațiile actricești ale Despinei Marcu și lui Emil Coșeru. Despina Marcu — într-un rol în care înfruntă mai grele sarcini scenice decât colegul său — are o forță dramatică remarcabilă, pe care știe să și-o stăpînească în momentele de respiro lirice, cînd prezența ei emană candoare și puritate, sau cînd emblema tragică se metamorfozează în cochetărie copilărească sau în frivolitate. Mai sobru în expresie (rolul i-o cerea), Emil Coșeru își concentrează arderea în interior, răbufnește arar, cu o violență conținută, dîrză. Ambii își moderează tensiunea fără efort aparent, în pasaje fulgurante de umor, cînd starea de joc, de ludic, precumpănește o clipă asupra destinului.

Există, în franceză, un adjectiv greu de tradus, ce poate fi eventual aproximativ: **envoûtant**. Așa este — învăluitoare, cu o doză ciudată de inefabil, stăruitor pînă la obsesie — spectacolul reușit de Dan Stoica: **envoûtant**. Nu e puțin lucru, și este pe măsura textului.

Dinu KIVU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

DESPOT-VODĂ

de Vasile Alecsandri

Data premiei: 18 ianuarie 1885.

Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

Distribuția: GEORGE MOTOI (Alexandru Lăpușneanu); CRISTINA DELEANU (Ruxandra Doamna); OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Despot Eraclid); N. GR. BĂLĂNESCU (Moțoc Vornicul); RODICA MUREȘAN (Ana); ELENA SEREDA (Malca Fevronia); TRAIAN STĂNESCU (Tomșa); MATEI GHEORGHIU (Spancloc); IGOR BARDU (Harnov); CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Stroici); GRIGORE NAGACEVSKI (Toroipan); MIRCEA ALBULESCU (Ciubăr-Vodă); GHEORGHE COZORICI (Albert Laski); ADELA MĂRCULESCU (Carmina); LIVIU CRĂCIUN (Sommer); GEORGE SIRBU (Pisosl); ANATOL SPĂNU (Toma Calabăcanul); RADU ÎTCUȘ (Limbă Dulce); EMIL MUREȘAN (Jumătate).

Spectacolul cu **Despot-Vodă** realizat de Anca Ovanez, care, cum vom vedea, aduce un punct de vedere novator autentic asupra textului, dar și a conceptului de „spectacol istoric”, începe cu un prolog — o uvertură teatrală, fără text, ce fixează principalele semne ale lecturii regizorale și lansează temele spectacolului. În prim-plan, pe o draperie de purpură, sceptrul și coroana. Un sceptru care este și buzdugan, simbol și armă a puterii în același timp. Însemn al puterii și al represiei. Și sceptrul și coroana sînt expuse la vedere și se insinuează cu forță vizuală ca emblemă a spectacolului. În spatele lor, ascunse ca invizibile umbre ale puterii adevărate, se află coroana de hîrtie și mantia de

pinză roșie ale lui Ciubăr-Vodă. Un actor „în civil” (Mircea Albulescu), travestindu-se „la vedere” în Ciubăr-Vodă. O intrare în rol la scenă deschisă, cu înțelesuri adînci ce vorbesc de ambiguitatea acestui ciudat personaj, latentă în drama lui Alecsandri, pregnantă și perfect motivată în spectacol. Care este semnificația acestui intrus, ce deschide (și închide) istoria mării și decăderii lui Iacob Eraclidul? Presupunem că regizoarea a intuit, pe bună dreptate, în Ciubăr-Vodă un alt Despot, o umbră a acestuia și un „dublu” al său. Odată lansate aceste coordonate, ale căror rosturi se întregesc pe parcurs, spectacolul se desfășoară, fără ezitări — dovadă a faptului că regizoarea este sigură pe ceea ce spune —, în tonalități shakespeareene, ca un eseu asupra puterii și a raportului ei cu masele. Pentru că în scena următoare, ce va deveni unul dintre lăitmotivele spectacolului, Anca Ovanez-Doroșenco îi aduce în față pe cei doi străjeri (Limbă Dulce și Jumătate), decupind cu claritate comentariile lor mocnite asupra evenimentelor, comentarii ce reprezintă și în litera textului punctul de vedere al poporului anonim, tîrît în aventura puterii. Asistăm, înainte de toate, la o incredibilă sarabandă avînd drept obiectiv tronul, pe care Lăpușneanu îl împarte cu Ruxandra Doamna, și îl pierde în favoarea lui Despot, acesta — în favoarea lui Tomșa ș.a.m.d. Nu este un conflict unic între domnitor și pretendent, pentru că în Moldova, cum spune Alecsandri, nu este cîrtean care să nu se viseze domnitor. Într-adevăr, fapte ale textului, pe care însă spectacolul le scoate din umbră; nu numai Despot, ci și Lăpușneanu și Tomșa își dispută tronul Moldovei, fără a-i mai socoti pe Ciubăr sau pe Moțoc, care nu numai că doarește puterea, dar o și deține, prin abilitatea cu care face și desface domniile. Într-o lume a puterii instabile, cînd sceptrul și coroana trec de la unul la altul fără nici o logică, Ciubăr este conducătorul de joc. El însoțește puterea ca o umbră. Este extrem de expresivă, în acest sens, scena din beciurile palatului, unde îl aruncă pe Despot bănuielei lui Lăpușneanu. În convorbirea lui Despot cu Ciubăr-Vodă (printre paginile cele mai adînci din **Despot-Vodă**), timo în care se petrece cunoscuta travestire (cum se știe, Despot evadează îmbrăcat în hainele lui Ciubăr), regizoarea ne vorbește despre transferul între putere și umbra acesteia într-o pătrunzătoare metaforă,

circumscrisă motivului vanitas vanitatum vanitas. Dealtminteri, tema umbrei (a umbrei ce imită puterea și a puterii ce pierce ca umbra) apare în mai multe scene, ca un leitmotiv meditativ al spectacolului. Sentimentele prologului se desăvîrșesc și se ramifică. Costumindu-se la vedere, Ciubăr își asumă un rol. Ieșit din afară într-o lume pe care o manipulează prin însușirile sale histrionice. Nebunia lui este contrafăcută, ca și pocăința, care îl împinge la călugărire. Îl va ucide pe Despot în chip histrionic, în timp ce îl îmbrățișează fratern. Aspirația sa la tronul Moldovei nu mai este obsesia unui nebun, ci programul foarte amănunțit al unui om de acțiune. Deși autoarea spectacolului se concentrează asupra lui Ciubăr-Vodă, personajul cu cea mai mare încărcătură și ambiguitate simbolică din text, operează binevenite retușuri și asupra portretelor lui Despot și Tomșa. Din rațiuni didactice, ce nu i-au fost niciodată străine lui Alecsandri, personajul Tomșa (a cărui domnie de câteva luni n-a putut avea semnificația unei soluții pentru situația politică a Moldovei de după Ștefan cel Mare) apare ca împlinirea unei mari așteptări naționale. El reprezintă în ideologia piesei alternativa unor domnitori pămînteni.

Că Alecsandri dorește cu tot dinadinsul să-l modeleze în sens pozitiv pe Tomșa, o dovedesc și licențele istorice pe care și le asumă, menite, toate, să inobileze personajul. Printre altele, istoricii spun că Tomșa l-ar fi ucis pe Despot, dar o asemenea faptă era o abatere foarte gravă de la codul cavaleresc al lui Alecsandri, motiv pentru care o trece sub tăcere, punându-l pe Tomșa să-l certe cu noblețe pe rivalul său. Anca Ovanze-Doroșenco înregistrează imuabilitatea cu semn pozitiv a lui Tomșa, o susține în elementele ei patriotice esențiale (în fond, Tomșa nu este, în drama lui Alecsandri, **personaj istoric, ci idee patriotică**), dar situează finalul spectacolului într-o zonă a reflecției, subliniind caracterul ciclic al „istoriei care se repetă”. Într-un inteligent montaj, se reia dialogul străjerilor Limbă Dulce și Jumătate, ce vestesc parcă apariția unui nou Despot, a unor noi jertfe în lupta pentru tron, ceea ce, dealtfel, istoria frământată a Moldovei a și dovedit. Firește, între aceste idei de spectacol, părțile bune ale guvernării lui Iacob Eraclid — la care Alecsandri, european prin formație, tabieturi și aspirații, n-a vrut să renunțe — sînt estompate. În fond, Alecsandri regretă că între Iacob Eraclid, cavalerul european, iubitor al culturii umaniste, de o parte, și Moldova sub influența orientului, de alta, nu s-a putut naște o armonie producătoare de civilizație. Dar, în spectacolul atât de concentrat pe ideea politică al

Ancăi Ovanze-Doroșenco, aceste „delicațetuți” nu-și mai aveau locul. Despot își păstrează însă înfățișarea originală de gentilom, pentru care puterea avea mai curînd semnificații estetice, menite să se adauge faimei sale de seducător. Ovidiu Iuliu Moldovan, în una dintre cele mai bune creații ale sale, obține performanțe de finețe în exprimarea unui soi de dublu histrionism al lui Despot. Tiradele acestuia, grandilocvența ținutei, emfaza proiectelor politice sînt susținute într-un echilibru duplicitar, pentru uzul celorlalți, pînă în clipa în care eroul însuși începe a se amăgi cu propriile sale mituri. Rezultă o combinație tipologică inedită — un rege ce se autopastîșează și se maimuțarește pe sine, rege și propriul său bufon în același timp. Revenind la Ciubăr-Vodă, acesta capătă în interpretarea lui Mircea Albulescu o forță și o expresivitate dincolo de orice tentație caricaturală existentă în text. Mircea Albulescu acoperă cu autoritate noile funcții ale personajului. Masiv și surprinzător, viclean și atroce, el este amenințător în întinericul enigmelor sale. În prologul amintit, fixează cu privirea sceptrul și coroana, dar nu eliberează tirade, ca Despot, ci își împinge îndărăt cuvintele ce stau să izbucnească, pentru că puterea lui este tăcerea. Este un alt tip de histrion decît Despot, dar tot un histrion, ce trece cu abilitate de la nebunia pretendentului la tron la ploșenia călugărului ce s-a rupt de cele lumești. Ciubăr, pe lângă Despot, pare un fanatic al puterii, alături de un artist al puterii pentru care tronul Moldovei nu este o chestiune de viață și de moarte, ci un cal sălbatic pe care vrea să-l domesticească în văzul curții, sau încă o medalie pe pieptul său de seducător. Un Alexandru Lăpușneanu în ritmuri shakespeareene, cu impulsuri abla cenzurate și izbucniri sarcastice, realizează George Motoi. Gheorghe Cozorici, deși într-un personaj colateral față de spectacolul puterii de la Curtea Moldovei, reușește un portret memorabil. În culori clasice, N. Gr. Bălănescu creează un Moțoc plauzibil, dar mai puțin pregnant în demonstrația regizorală. Avem impresia că supralicitează latura melodramatică a rolului (orgoliul patern batjocorit de Despot). În dauna expresivității pe linia funcției sale politice, atît de funestă. Traian Stănescu are de înfruntat dificultățile unui personaj pozitiv și actorul nu reușește totdeauna să străbată dincolo de imobilitatea personajului. Adela Mărculescu are feminitate și dramatism în Carmina, iar Cristina Deleanu asigură o prezență expresivă în Ruxandra Doamna. Sînt aduse în prim-plan două personaje de fundal (Limbă Dulce și Jumătate), interpretate de Radu Itcuș și Emil Mureșan, care se

concentrează pe protestul mocnit, pe comentariul sec și sceptic asupra evenimentelor. O distribuție numeroasă, din care mai fac parte Rodica Mureșan (plauzibilă în inocența pasiunii ei pentru Despot), Elena Sereda (un portret poate prea viguros în Maica Fevronia), Anatol Spănu (un chip adecvat al lui Toma), demonstrează profesionalismul actorilor la realizarea spectacolului. Autorul decorului și costumelor a optat pentru simplificarea operațiilor de schimbare a locurilor de joc. Panouri metalice, practicabile mobile acționate din culise, o recuzită redusă la strictul necesar, costume sugestive, toate acestea au susținut ideea unui spectacol concentrat și eficient, care scoate drama lui Alecsandri de sub povara de glorie clasică sub care amenința să se prăbușească. Sintem de părere că Anca Ovanez-Doroșenco, susținută de câțiva actori de frunte, a învins una dintre cele mai mari dificultăți ale inscenărilor moderne cu drame romantice, și anume emfaza retorică, nu numai prin salutare reducere în text ci și prin procedee specifice ce țin de motivarea strinsă a fiecărei idei regizorale, realizând un spectacol de certă valoare, care se situează printre atracțiile acestei stagiuni.

Mircea GHITULESCU

**TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV**

O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

**Data premierei: 17 septembrie
1984.**

**Regia și scenografia: IOAN
GEORGESCU**

**Distribuția: COSTACHE BABI
(Varga); MIRCEA ANDREESCU
(Nemes); MAYA INDRIEȘ (Iuliana);
VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN
(Apolonia).**

În spațiul restrâns și nu deosebit de funcțional al Sălii Studio, Ioan Georgescu oferă, în ipostază de regizor, inscenarea unui text mazilian dintre cele dificile. Cubul scenei apare încadrat într-o enormă fereastră, prin care Nemeș și Iuliana urmăresc execuția iobagilor răsculați. Rama ferestrei, plasată între spectatori și scenă, marchează scenografic

sensul global al piesei. Adevărata execuție nu se petrece în fața enormului ochi de geam îndreptat spre sală, ci în spatele lui, acolo unde cele două personaje, din marțore ale unei execuții publice, devin călăii unei execuții de culise.

Pe scenă aflăm o recuzită pestriță, gras-artificială: figura de carton a împăratului, tronul, care se clatină (parafrază metaforică destul de simplistă), două manechine în haine de gală, pentru sărbătoare. O masă de toaletă a doamnei, un separeu ascuns după o perdea. Instrumentarul gospodăriei anastocratice de prost-gust și ridicolă strălucire. Vizualizarea este însă oarecum prea directă și de aceea lipsită de rafinament — parodia prin obiecte-kitsch își are și ea necesarele nuanțări, pentru ca efectul plastic să rezulte în idee.

Ca piesă despre complicitate, **O sărbătoare princiară** obligă la recrearea scenică a labirintului de tensiuni pe care textul le implică. Inteligență în decodare vedește Ioan Georgescu prin minuția cu care încearcă să mențină echivocul textului mazilian, echilibrând raportul între dialogul explicit și cel implicit, între text și subtext. Culminația spectaculară eșuează însă din cauza insuficienței aprofundări a motivațiilor posibile.

Vădită e formația (deformația) actoricească; ea face ca invenția să se păstreze la nivelul trucului minor, înlesnind interpretarea și satisfăcând doar la nivel superficial concepția de ansamblu. Confruntările dintre Varga (sluga lipsită de scrupule) și Nemeș (nobilul „cu mâinile curate”), dintre Iuliana (o „Vidra” cu har retoric) și Nemeș, ca și monologul final al Apoloniei, nu compun un sistem semnificativ coerent, chiar dacă intențiile pot fi „ghicite” din spectacol. Jocul Mayei Indrieș, mai ales, e exterior și nu susține suficient partitura. Ultimul ei dialog cu Nemeș, cheie de boltă pentru teza etică a piesei, se derulează calp, fără accente corecte; tensiunea ce rezultă e tehnică și nu organică; dincolo de rampă nu trece nimic.

Dificultatea unui text ca **Sărbătoarea princiară** s-a vădit și în cazurile unor inscenări precedente, realizate de actori instalați la pupitrul regizoral (Horațiu Mălăele — Teatrul „Nottara”, Ioan Cristian — Tirgu Mureș). Există în această piesă (ca și în majoritatea textelor lui Mazilu) un risc al efortului gratuit (de recuzită sau de interpretare), prin care de obicei regizorii încearcă să compenseze non-realismul textului, schițând tentativa de a figura sensurile **ad litteram**.

Riscul a fost în mod onorabil asumat de către Ioan Georgescu, fără să fi fost însă depășit.

Corina ȘUTEU

URME PE ZĂPADĂ

de Paul Everac

Data premierei: 30 noiembrie 1984.

Regia: MIRCEA MOLDOVAN.

Scenografia: GHEORGHE MATEI.

Distribuția: MIRCEA COSMA (Horea); AURELIAN GHEORGHE (Cloșca); SERGIU IVA (Toader Neag); VINTILĂ CRIȘAN (Avram Ispas, Nuțu Mățieș); DUMITRU PETRESCU (Pătru Gliga, Gheorghe Mățieș); STELA FURCOVICI PRUTEANU (Letiția); MARJA JUNGHIETU (Săvuța); VASILE IUSAN (Ioan Mățieș); ION DAN (Ștefan Trif); GABRIEL CHIREA (Simion Neag).

O foarte bună alegere a făcut Teatrul de Stat din Turda, înscriind în repertoriu, pentru cinstirea momentului comemorativ al anului 1784, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, piesă ce aparține prin dimensiuni „teatrului scurt”, avînd în același timp profunzimea și forța de iradiere ale unei lucrări de largă respirație, care privește istoria din unghiul revelațiilor permanentele umane.

Regizorul Mircea Moldovan a intuit, desigur, semnificația piesei și a încercat s-o potențeze prin mijloace scenice de imediată accesibilitate. Dar numai o parte dintre mijloacele alese s-au dovedit adecvate țelului. Dintre acestea, e de menționat scenografia lui Gheorghe Matei, reprezentînd imaginea stilizată a unei peșteri de piatră, albă, asupra căreia planează o roată enormă, amenințătoare, ce coboară încet, cu fiecare nou episod al piesei, pînă la scena finală, cînd se lasă și îi prinde pe toți sub spițele sale. În rest, regizorul a dat prioritate unor elemente exterioare, folosind în mod excesiv pasaje muzicale și recitări poetice, care intersectează acțiunea, proiectînd-o pe un fond sonor de baladă el a acordat însă prea puțină importanță valorificării textului în bogăția nuanțelor sale, a subtextului, a tensiunii sale interioare, a caracterului său meditativ-dramatic. Din această pricină, interpretarea actoricească apare adesea monotonă, plată, singura grijă a actorilor pîrînd să fie accen-

tul ardelenească (Gheorghe Aurelian — Cloșca, Sergiu Iva, Vintilă Crișan) sau pitorescul (Dumitru Petrescu). Mai nuanțat, cu momente de vigoare expresivă, a apărut Mircea Cosma în rolul lui Horea, o învioreare reală a tonusului dramatic aducînd Stela Furcovi, în interpretarea robustă, stenică și ageră a Letiției. Transpunerea pe bandă, a unui pasaj întreg al dialogului tensionat dintre Horea și Cloșca, pentru a se sugera că acestea ar fi gîndurile lor nerostite, constituie o altă eroare a regizorului. Un moment reușit este acela al mersului în cerc, lent, din ce în ce mai stins, al țăranelor, în jurul celor doi eroi, prinși sub roata care coboară, prinzîndu-i apoi, pe toți (o idee a piesei „Toti sîntem prinși”, spune Horea, cu un gînd adînc). Prea puțin însă, pentru spectacolul întreg, căruia nu i se pot nega bunele intenții. Numai că ele s-au exprimat, parțial, în altă cheie decît aceea a piesei.

Margareta BĂRBUȚA

TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE

EMINESCU ȘI VERONICA

de Eugenia Busuioceanu

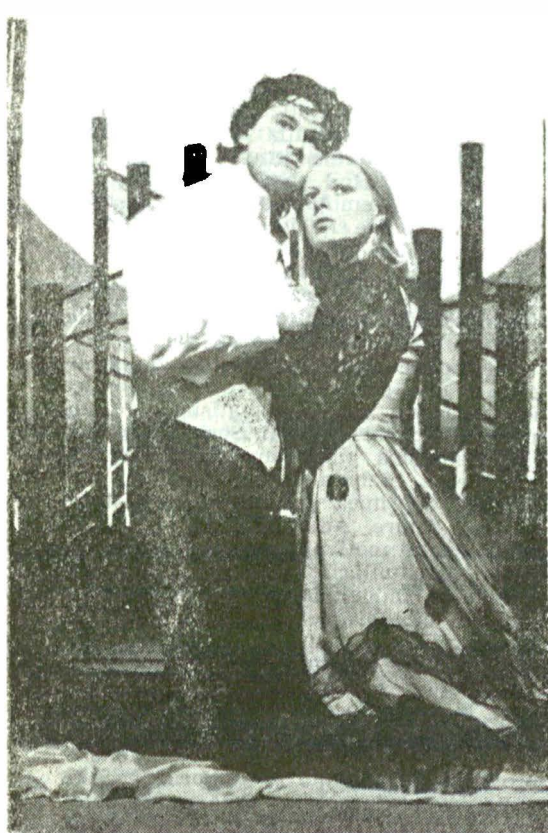
Data premierei: 31 ianuarie 1985.

Regia: CORNEL MITITELU.

Scenografia: IDA GRUMAZ.

**Distribuția: MARIUS OLTEANU (Mihai Eminescu); NINA UDRESCU (Veronica Micle); VIORICA GEANTĂ-CHELBEA (Eugenia Bodnărescu); FLORENTIN DUȘE (Samson Bodnărescu); RADU DIMITRIU (Titu Maloescu); APRI-
LIANA NEDEIANU-DIMITRIU (Florica); TOEA BADIU (Studentul).**

La 135 de ani de la nașterea lui Eminescu, teatrul din Baia Mare săvîrșește un act demn de prețuire înscriind în repertoriu un titlu care să omagieze figura poetului — unul dintre rarele titluri de acest fel aflate în patrimoniul dramatur-



Nina Udrescu și Marius Olteanu

giei noastre, din motive lesne de înțeles, nu tot atât de lesne de acceptat. Piesa Eugeniei Busuioceanu datează din 1970 și, fără a fi o lucrare de anvergură, prezintă, în compoziția ei simplă, marcată de pietatea actului evocator, elementele esențiale pentru înțelegerea unei imagini definitorii și luminoase a poetului. Rescrisă între timp, ea prilejuiește acum o rememorație emoționantă, pe date de reală tensiune — dragostea și poezia, împlinirea personală și împlinirea vocației. Unghiul de tratare a delicatului subiect e inspirat și generos — el deschide asupra romanului de iubire dintre Eminescu și Veronica o perspectivă nobilă, cu o binecuvîntare, prin ultimele rînduri ale profesorului Micle adreseate soției sale. Cei doi protagoniști se revăd cu emoție, cu multă tandrețe, întâlnirea lor vibrează în armonii sublime, într-un punct de înaltă poezie unde versul se naște spontan, pentru că exprimă esența sentimentului trăit. De factură lirică, această emoționantă pagină de vibrație sentimentală are fru-

mușetea și duioșia celebrilor celorluri dintre Romeo și Julieta; dacă asta se datorează, desigur, mai cu seamă versului eminescian prin care se exprimă, nu-l mai puțin adevărat că meritul autoarei e de a-l fi găsit și pus acolo unde era nevoie. Elementul dramatic intervine odată cu apariția lui Maiorescu — logica lui impecabilă și implacabilă abstrăgîndu-l pe „luceafăr“ de la idila pămîntească, pentru a-și desăvîrși destinul de creator. Insinuant moment — nu tot atât de insinuant cel ce urmează, cu plecarea precipitată a Veronicăi, unde autoarea s-a grăbit și a retezat scena. În general, „partea poetului“, chinul creator, e mai declarativ și neconcludent, dar stările, de la extaz la depresiune, sînt surprinse cu reală putere de sugestie. În grădina ospiciului, „luceafărul“ e o floare tristă, și versul lui, un vis aievea. Plecarea Veronicăi după El, în eternitate, e un final logic pentru poveste și un punct cu rezonanță pentru spectatori.

Spectacolul băimărean e regizat de un experimentat actor al trupel, Cornel Mititelu. Cu fior, cu emoție, cu vădită aplicație pentru vizualizare și nuanțe. El se și folosește, dealtfel, de protecția unor diapozitive care întregesc imaginea sugerată de unele momente, contrastînd doar în două-trei cazuri (cînd redau un chip schimonosit, cînd eroul se înalță ca un luceafăr pe fundal sau cînd nu e reușit clișeu). Colaborarea cu corul „Prietenii muzicii“, dirijat de prof. Ion Săcăleanu, s-a dovedit magistrală, muzica devenind aici un impresionant element de atmosferă. Nota lirică e predominantă în spectacol și ea creează, în tonuri sincere și calde, sugestia de neasemuită frumusețe a poveștii de dragoste. Cu un protagonist tinăr, Marius Olteanu, marcat puțin de aura covîrșitoare a rolului, cu o parteneră sensibilă și deosebit de expresivă, Nina Udrescu, care crește parcă legendar pe scenă cu aripa fiecărui vers. Nici în spectacol nu se încheagă chipul creatorului, singur, Marius Olteanu e mai crispat și expeditiv, dar măsura dramatică a rolului o dă în finalul poveștii, cînd scena de depresiune e realizată cu autentic fior și forță de transfigurare lăuntrică. Prezența lui Titu Maiorescu, cel care schimbă cursul pămîntean al destinului, e vădit marcată de amărăciunea gestului în interpretarea lui Radu Dimitriu. Discret, Florentin Dușe în Samson Bodnărescu, receptivă, Viorica Geantă-Chelbea în Eugenia Bodnărescu. Ida Grumaz semnează o scenografie cu funcție metaforică, de reală valoare expresivă.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL „ION VASILESCU”
DIN GIURGIU

LUNGĂ POVESTE DE DRAGOSTE

de Tudor Popescu

Data premierei : 22 noiembrie
1984.

Regia : RADU BOROIANU. Scenografia : RODICA ROIBAN.

Distribuția : CARMEN PETRESCU
(Dana) ; SORIN POSTELNICU
(Emil) ; ADRIAN PETRACHE
(Nastu) ; CORNEL GÂRBEA (Gardianul).

Una dintre puținele drame ale lui Tudor Popescu, piesa aceasta pare compusă asemeni unei glose, avînd ceva din geometria unui exercițiu de voință și trăire umană. Cu un remarcabil simț al tragicului, dublat de o ironică, sarcastică detașare, lungă poveste de dragoste și luptă comprimă timpul citorva decenii într-o unică acțiune-limită — pe un perpetuum existențial —, dialogul dilatînd însă semnificații majore, esențiale. Lectura evidențiază deopotrivă un convingător îndreptar etic, cit și un grav memento. O demonstrație subtilă cu argumente pro și contra, cu tatonări și ezitări, cu nobile idei și demne dureri în care nu e vorba de iubire doar, ci de iubirea pentru oameni.

Montarea Teatrului „Ion Vasilescu” s-a dorit un spectacol extrem de limpede, și de aceea — probabil — a ratat poezia difuză, căzînd într-una dintre capcanele textului, un schematism existent

doar ca premisă a silogismului. Eludînd prea rapid și categoric coordonatele definitorii ale climatului viciat de suspiciuni și îndoieli inerente unui dificil început de drum, escamotînd abrupt tensiunea inițială a relației ambigue dintre personaje, reprezentăția are o cursivitate previzibilă, în care intervine însă un anume falset, cînd prea lacrimogen, cînd prea comic, o emoție necontrolată estetic. Apreciată poate fi desigur sensibilitatea protagoniștilor, al căror talent este de mult recunoscut, dar care — de astă dată — se epuizează fără să atingă incandescența unor creații memorabile. Carmen Petrescu susține cu dăruire sinceră metamorfoza fragilității adolescente a unei înflăcărate eroine romantice în obediența și automatismele unei uscate bătrîneți timpurii. Sorin Postelnicu are neliniștea tinărului traumatizat de experiența războiului, căpătînd pe parcurs și asprimea insului ce trăiește o stupidă ratare. Actorul caută și găsește concludente motivații pentru omenștile cedări, renunțări, abdicări. Nesupraveghindu-se îndeajuns, face însă apel la ticurile unui alt personaj, creat cu perfect echilibru într-un relativ recent spectacol TV. Pe Nastu, controversată ipostază de ostaș al revoluției (cel pus să ducă la îndeplinire hotărîrile, fie ele bune sau rele, cel ce se face vinovat de a fi ajuns să execute fără să mai raționeze, provocînd sistemului — prin această mecanică traducere în viață a preceptelor teoretizate — perturbări aberante), Adrian Petrache s-a limitat să-l prezinte simplist, opac, cu o mască aproape imuabilă, compusă în culori sumbre. Gardianul, grobian exponent al opticii comune, mărginite, egoiste și lașe, găsește în interpretul Cornel Gârbea o masivitate ternă, corect înfricoșătoare.

Spațiul de joc, neinspirat construit, nu contribuie la apropierea atît de necesară de public.

Irina COROIU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

PESCĂRUȘUL

de A. P. Cehov

Pescărușul, pe scena de la Piatra Neamț — iată o ofertă intrucitivă inedită,

dar întru totul demnă de a fi salutată. Inedită, pentru că Teatrul Tinerețului — faimos, într-o vreme, nucleu de inovație în arta spectacolului — părea, de un timp încoace, ancorat cu precădere în zona unei literaturi dramatice nu neapărat lipsite de substanță, dar putînd fi lesne convertită în simplu pretext al unor demonstrații ludice mai mult sau mai puțin convingătoare. Însă oricît de atrăgător și, pînă la un punct, fertil ca școală de actorie ar fi teatrul practicat aici,

Data premierei: 18 octombrie 1984.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: NADINA SCRIBA. Trăducerea: MONI GHELTERTER și RADU TECULESCU.

Distribuția: COCA BLOOS (Arkadina); PAUL CHIRIBUȚĂ (Treplev); CONSTANTIN GHENESCU (Sorin); ANA CIONTEA (Nina Zarecinaia); CORNEL NICOARĂ (Samraev); TATIANA IONESI (Polina Andreevna); OANA ALBU (Mașa); CORNELIU DAN BORCIA (Trigorin); TRAIAN PĂRLOG (Dorn); PAUL CHIRILĂ (Medvedenko).

o trupă cu adevărat valoroasă nu se poate lipsi — fără riscul deprofesionalizării — de piesele mari, de clasicele pietre de încercare din dramaturgia universală. Iar tentativa de „recalibrare” a repertoriului capătă, evident, un plus de greutate atunci când materializarea ei scenică se impune, ca în cazul spectacolului realizat de Nicolae Scarlat și de echipa sa, prin rigoare profesională.

Cheia pe care a folosit-o regizorul în descifrarea acestei „comedii” despre relația dintre viață și artă, dintre artist și ceilalți, se află în cuvintele Ninei Zarecinaia din celebrul monolog din actul IV „Acum știu, înțeleg (...)” că în ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, strălucirea (...), ci puterea noastră de a îndura. Să știți să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința”. Este formula magică prin care se reconciliază, tocmai, viața și arta, astfel încât Trigorin — slab, influențabil, chiar puțin laș — nu e un mai puțin talentat scriitor, iar Arkadina — avară, dură, vanitoasă — nu e o mai puțin mare actriță; formula magică prin care Nina se transformă, dintr-o gisculiță naivă, frivolă și orbită de „mirajul scenei”, într-o femeie puternică prin chiar fragilitatea de ultimă dată, conștientă de misiunea ei și hotărâtă să și-o împlinească. Și, pentru că refuză această formulă, Treplev se vede, la rîndul lui, respins și de viață, și de artă. În montare, fiecare act se deschide cu un prolog mut, în care, în acordurile pianului la care e așezată o misterioasă femeie voalată (muzica și execuția aparțin Dorinei Crișan-Rusu), personajele trec prin scenă cu mișcările incertinite ale înotătorilor sub apă, schitează gesturi pe care le vor repeta apoi „normal” sau, care dezvăluie motivațiile intime ale acțiunilor lor ulterioare etc. Toată această lume de — dacă se poate

spune astfel — fantasmă reală, ca și „doamna voalată”, simbol straniu și neliniștitor (ce-i drept, și retoric în bună măsură), al cărei chip îl va vedea doar Treplev, se interpun între el și existență, mai mult, între el și neîntâlnire: în spectacol, Treplev se împușcă (precum spune textul), dar nu moare (precum eram obișnuiți). Și, cu asta, ne regăsim în „comedia” la care se gindea, poate, Cehov, caracterizându-și atât de neașteptat pieșele. Căci, rînit, Treplev se îndreaptă clătîindu-se spre fundalul scenei, care pare a-l înghiți; iar acest fundal înfățișează lacul — des pomenit în text — fără cea mai mică intenție de naturalism, ori, măcar, de realism — imaginea lacului este reprodusă mărîtă a unui tablou de Levitan (o remarcabilă idee scenografică datorată talentatei Nadina Scriba). Adăugînd soluțiilor amintite pînă aici ritmul special al reprezentației, în care timpul scenic se suprapune întocmai timpului real (fiecare acțiune se desfășoară „ca în viață”, fără comprimări ale duratei), un ritm ce pare la început trenant, dar care sfîrșește prin a-ți crea senzația bizară că asiste, mai mult, că **participi** la traiul efectiv al unor oameni, se poate căpăta o privire de ansamblu asupra unui spectacol cărui i se potrivește nu atât calificativul de „izbit”, cit acela de „aparte” sau „deosebit”.

Ceea ce face, oricum, inconfundabil **Pescărușul** de la Piatra Neamț este jocul Anei Ciontea în Zarecinaia. Extraordinara sensibilitate a actriței, inteligența ei (nu numai) scenică au captat și redat bogăția nuanțelor psihologice ale personajului, farmecul său inefabil, cu o incredibilă simplitate și naturalețe, fără a lăsa să transpară nimic din efortul pe care îl cere partitura. Rolul Zarecinaia face parte dintre rolurile-examen, a căror trecere acordă unui actor distincția de artist; Ana Ciontea a luat examenul cu brio. O promisiune cu toate șansele de a deveni certitudine oferă Oana Albu, care, puțin crispată la început, realizează o imagine pregnantă și intens dramatică a Mașei; tînăra actriță are un glas bine timbrat, reacții atent controlate și știința „umplerii” tăcerilor. Paul Chiribută propune, cu unele sovăieli, un Treplev frîmțat pînă la nevroză, brusc și febril. Arkadina realizată de Coca Bloos e „actrița prin excelență”, jucînd și tandrețea maternă, și iubirea pătimașă; sincere sînt doar izbucnirile de desperare în fața cererilor de bani. Corneliu Dan Borgia intrupează un Trigorin masiv și autentic **bonhomme**; interpretul îl definește concis prin gestul neglijent cu care înlătură pescărușul ucis ce-i stă în drum. O compozi-

ție echilibrată, în tonalitate discret grotescă, semnează Constantin Ghenescu (Sorin). Traian Pârlog schițează un Dorn cinic și obosit de contemplarea atîtor mizerii omenеști. Tăios și tiranic, Șamraev al lui Cornel Nicoară anunță un viitor Lopahin. Sensibilă, dar cu nedorite accente melodramatice — Tatiana Ionesi, în rolul Polinei Andreevna (mai multă atenție pentru suprimarea unor inflexiuni regionale în pronunție ar fi, de asemenea, recomandabilă). Paul Chirilă (Medvedenko) e autorul unui portret ce se reține prin autenticitate.

Alice GEORGESCU

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI**

■ PROFESORUL DE FRANCEZĂ

de Tudor Mușatescu

Textul a fost scris în vara lui '43, pentru trei cupluri de tineri actori: Nora Piacentini — Mircea Șeptilici. Fifi Harand — Marcel Anghelescu. Nineta Gusti — Radu Beligan, care formaseră o asociație teatrală ce trebuia să ridice prima cortină în sala Teatrului „Alhambra”. Un text

Data premierei: 19 decembrie 1984.

Regia: CONSTANTIN ZĂRNEȘCU. Scenografia: MIHAELA DINU-PITIGOI.

Distribuția: MIHAELA MITRACHE (Dora); CRISTINA RADU (Carmen); MIRELA BUSUIOC (Tuți Popescu); WILHELMINA CĂȚA (Junona); VASILE FILIPESCU (Anibal); DAN IVĂNEȘI (Heruvim); ILEANA ZĂRNEȘCU (Domnișoara Cosimbăcescu); SORIN ZAVULOVICI (Dan Balint); DOINA MARINESCU (Eleonora Mihăilescu); OLGA PODARU (Lucreția); PAUL ROMANO (Chelnerul).

scris pentru a-i sluji pe actori, într-un spectacol montat de actori. O piesă care se montează singură; o piesă în care e prezentă o altă domnișoară Cucu, numită Cosimbăcescu, și în care elevele și elevii își iau revanșa pentru umilințele suferite, o piesă fără nici o altă — cit de mică — pretenție decât aceea de a-i fi făcut pe adolescenți să strige triumfători: vedeți că am avut dreptate?! În ce chestiune să fi avut dreptate? În aceea că te poți îndrăgosti de colege, că acestea se pot îndrăgosti de profesorul de franceză, ba că-i pot face și tot soiul de avansuri pe care nu știi să le „finalizeze”, că profesorul poate să le rețuze cu tact, iar după ce intră (neapă-



Scenă din spectacol

rat) cu toatele la facultate, el să se căsătorească, din autentică dragoste, cu cea mai zurlie, cea mai puțin arătoasă, și mai „ușchită” (termenul este cit se poate de propriu personajului, așa cum a fost el realizat de Mirela Busuioc) dintre fete; și, toate acestea, fără ca elevii să fie — prin cele cite le-au făcut — în pericol de a-și strica „reputația” și cariera de „cetățeni onorabili”! Asta e piesa și așa se și sfîrșește: „proful” de franceză se însoară cu Tuți! Personajele și replicile au caracter de scheci; totuși textul poartă amprenta bunului meșteșugar de piese.

Spectacolul este pe măsură: simplu, fără cine știe ce semnificații, dar sonor, colorat, amuzant pînă la a provoca lungi honote de ris și aplauze prelungite.

Textul nu îngăduie vreun adaos de substanță, ci doar dezlănțuirea știutelor și verificatele „cirlige” la public. Ceea ce actorii și fac: fără restricții, fără probleme, dar și fără satisfacții artistice! În aceasta și constă pericolul proliferării unor astfel de spectacole: ca excelenți actori (cum s-a dovedit a fi Mirela Busuioc) să se cantoneze într-un manierism interpretativ dezastruos pentru evoluția lor profesională.

Succesele iesnicele nu trebuie să ne facă să uităm că rostul culturii este acela de a provoca noi necesități spirituale. Iar succesul nu este un scop, ci un mijloc prin care cultura își satisface condiția existenței. Evident, constatarea și observările nu privesc numai teatrul „A. Davila”, ci avertizează împotriva proliferării acestei „soluții” artistice în teatrul românesc de azi.

Paul Cornel CHITIC

■ NEGUSTOR DE SENTIMENTE (PARAZIȚII)

de Csiky Gergely

Mihai Radoslavescu încearcă, la Pitești, marea cu degetul poate oare să facă un spectacol de succes la public, care, în același timp, să aibă și miză estetică? Alege ea și montarea piesei **Negustor de sentimente (Paraziții)**

Data premierei: 26 noiembrie 1984.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia: MIHAELA DINU-PIȚIGOI. Versiunea românească: ZENO FODOR.

Distribuția: ANGELA RADOSLAVESCU (Kamilla); MIRELA BUSUIOC (Irén); PETRE DINULIU (Bencze); TAKE STAVEIL (Mosolygo); EMILIAN CORTEA, FLORIN PRETORIAN (Pál Timet); DAN IVĂNEȘI, VASILE FILIPESCU (Darvas); DUMITRU DRĂGAN (Banko); CARMEN ROXIN (Eliza); FLORIN PRETORIAN, CRISTIAN TUTZA (Tullpan); DOINA DRAGNEA, OLGA PODARU (Doamna Tullpan); MIHAELA MITRACHE (Borcsa); PETRE TANASIEVICI (Portarul); CRISTIAN TUTZA, DUMITRU DIMITRIE (Janko); VASILE FILIPESCU, DAN IVĂNEȘI (Senki); MARIN ALEXANDRESCU (Vale-tul); AUREL DUMINICĂ (Un invitat); DUMITRU DIMITRIE (Alt invitat).

clasicului maghiar Csiky Gergely probabil că s-au întemeiat pe motivații extrem de serioase; judecînd după înfrîntătoarele eforturi, făcute de actori, de a produce ilaritate (ilaritate și nu veselie), cu siguranța că atragerea publicului plătitor a fost unul dintre mobiluri. Cu ocazia premierei românești, la Tirgu Mureș, revista noastră (nr. 10—11/1984) a prezentat piesa. Așa că, despre text, mă voi rezuma să citez citeva rînduri din program, semnate de traducător. Zeno Fodor „Remarcînd primirea deosebită a dramaturgiei franceze de către public (Dumas-fiu, Sardou), Csiky Gergely face, în 1878, o călătorie la Paris, pentru a studia la fața locului așa-numita dramă cu teză, care are (...) asupra lui Csiky o influență puternică”.

Textul este, în anecdotica sa, la fel de depărtat de noi ca și celebrele „Mistere ale Parisului”: importanța sa constă în miza morală, și nu în culoarea de epocă a conflictelor. Iată de ce, din luarea „cu toată responsabilitatea”, de către regizor, la sfîrșitul secolului XX, a unei atitudini drastice față de nobilimea scăpată care face escrocherii, falsuri etc., pentru a trăi pe picior mare, nu se putea naște decît o suită de caricaturi groase, care, cu ostentație, îți scot ochii ție, spectator, despre cit de odioase, de false, de ipocrite, de jalnice pot fi majoritatea personajelor piesei.

În acest fel, din teatru cu teză al lui Csiki rămîne o poveste ciudată, cu happy end neconvingător.

Această se întîmplă în spectacol în ciuda — ba chiar din pricina — pretențiilor „provincialismului” teatral: lacrimi, zbatere cu capul de pereți, tirade patetice, culoare de epocă, fast ieftin, poză de rampă, scene de duloșie, declarații autocritice, muștrări moralizatoare, speranțe pierdute, iubire împlinită, rușine vouă, decăzuților! etc., etc. Iată rezultatul, deși cițiva actori izbutesc să sugereze cheia potrivită: ironica distan-

țare de litera textuală, care ar fi slujit spiritul lui dincolo de poveste — iată oamenii, ce, cit și cum pot fi ei! Acești interpreți sînt Mirela Busuloc (Iren), Florin Pretorian (Pál Timot), Carmen Roxin (Elza). Restul distribuției s-a străduit să slujească voinței regizorului. Din păcate, nici scenografia nu izbuteste să fie altceva decît ilustrația stingace a aceeași voințe regizorale. Dar voința nu ține loc nici de viziune, nici de concepție artistică.

P. C. C.

TEATRUL DE REVISTĂ

**TEATRUL
„CONSTANTIN TĂNĂSE”**

DRAGOSTE LA PRIMA VEDERE

de Lucia Verona și H. Salem

**Data premierei : 13 octombrie
1984**

**Regia : SORINA MIREA. Deco-
ruri și costume : THEODORA DI-
NULESCU. Mișcare coregrafică :
VICTOR VLASE. Muzica : VASILE
V VASILACHE. Versurile cînte-
celor : EUGEN ROTARU.**

**Distribuția : NAE LĂZĂRESCU
(George Neagu) ; HAMDI CER-
CHEZ (Dinu Ionescu) ; IOANA CA-
SETTI (Tina Trandafirescu) ; GINA
ROGIN (Monica Neagu) ; FLORIN
TĂNASE (Adrian Traian) ; VA-
SILE MURARU (Marcel Zahar-
rescu) ; OANA SOLOMONESCU
(Mama) ; MIȘU DOBRE (Tatăl).**

În programul Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase” tinde să se permanentizeze un gen, cîndva frecvent pe scenele noastre, dispărut apoi pentru o bună bucată de vreme, și, de un timp încoace, resuscitat mai ales în teatrele dramatice — comedia muzicală. Faptul este cu atît mai demn de interes cu cît teatrul care poartă în însăși emblema sa atri-

butul „muzical” are acum condițiile necesare pentru realizarea scenică la un nivel artistic de bună profesionalitate a unor lucrări literar-muzicale, diversificîndu-și astfel activitatea și sporindu-și forța de atracție, pentru publicul doritor de a vedea pe scenele sale și altceva decît revistă sau concert de muzică ușoară.

Scrisă cu îndeminare de Lucia Verona și H. Salem și muzicalizată armonios de Vasile V. Vasilache, pe versurile cursive ale lui Eugen Rotaru, **Dragoste la prima vedere** se prezintă ca o farsă voioasă și benignă, cu o miză satirică modestă, dar capabilă de a reverbera prin asimilare. Fascinația pe care cinematograful continuă s-o exercite asupra unor largi categorii este privită de autori cu ironie, prin prisma ridiculizării veleitarismului generat, în rîndul unor semidocti, de iluzia succesului ușor și de mirajul vedetismului. Fără a fi prea bogată în peripecii, acțiunea se dezvoltă alert, gravitînd în jurul regizorului de film Dinu Ionescu, luat cu asalt de tot felul de figuri nostime de aspiranți la glorie, gata la orice compromis pentru a se vedea pe ei înșiși sau pe cei apropiați lor apărînd pe ecran. Se declară amoruri fulgerătoare, „la prima vedere”, se trădează angajamente mai vechi, se reneagă principii abia declarate în mod categoric. Situațiile sînt bine înnodate și deznodate, chiar dacă nu strălucesc totdeauna prin originalitate tricul „catastrofei” folosit de regizor pentru a scăpa de agresorii veleitari, ca și efectul acestuia în schimbarea atitudinii unor personaje, e destul de uzat. Viociunea dialogului, punctat cu efecte umoristice de bună calitate, dă însă o turnură agreabilă întregului, acordînd viză de trecere și pasajelor mai banale. La aceasta se adaugă muzica și dansul, integrate organic ansamblului

și executate cu aplomb și cu talent de actorii înșiși, nu de corpul de balet supraadăugat.

Dealtfel, aici se află și cheia succesului acestui spectacol — în calitatea interpretării actricești. Hamdi Cerchez, comic de înaltă clasă, realizează cu rafinament, cu știința dozării poantelor, rolul regizorului ușor infatuat (a făcut două filme, dar se poartă ca după zece), sincer preocupat însă de soarta creației sale și la fel de sincer îndrăgostit; Gina Rogin dezvăluie însușiri de actriță completă, cîntînd, dansînd cu grație, jucînd cu farmec și vervă rolul unui inteligent și energic pilot de avion, Monica; Mișu Dobre compune cu umor un tip grotesc de aspirant la glorie, mișcîndu-se cu grație elefantină (alături de Oana Solomonescu) în „dansul lebedei“, moment de haz exploziv; Vasile Muraru creează convingător un „redactor“ cu aere de ridicolă autoritate, stingaci și miop, cu mișcări dezmembrate de mare efect comic; Nae Lăzărescu aduce de pe scena

revistei umorul său sec și figura apăsătoare impasibilă în rolul scriitorului nu prea cunoscut George Neagu, iar Ioara Casetti, marcată de experiența revistei, își poartă în trombă temperamentul năvalnic, ușor ostentativ totuși. Fiorin Tănase izbutește cu ușurință să parcurgă seria de stări contradictorii proprii personajului său Adrian Traian, băiatul cumsecade ce-și educă voința studiînd un tratat de psihologie.

În scenografia simplă și convențională, luminos colorată a Theodorei Dinulescu. Sorina Mirea a dirijat întregul spectacol cu simțul ritmului și al măsurii artistice, cu contribuția coregrafică reușită a lui Victor Vlase și conducerea muzicală aplicată a lui Dan Ardelean. Ansamblul a demonstrat cât de binevenită este prezența unor actori cu temeinică valoare profesională într-un teatru cu multiple disponibilități.

Margareta BARBUȚA

RECITALURI

**TEATRUL DE NORD
DIN SATU MARE**

TOLBA CU POVEȘTI

recital de Papp B. Eva

Un moment de frumusețe și farmec, de gingășie și virtuozitate actricească a oferit Papp Eva, cunoscută publicului din toată țara datorită rolului complex și substanțial interpretat în filmul serial TV **Lumini și umbre**. Recitalul său destinat copiilor, dar care e urmărit cu plăcere și de adulți, înmănunchează, sub titlul **Tolba cu povești (Mesetăr)**, basme populare în versuri, fabule (**Greierele și furnica**), povești cu tîlc (despre regele căruia nu-i plăceau poveștile), de autori anonimi sau de mari scriitori ca Moricz Zsigmond, Arany János etc., în tonalități și ritmuri variate, comice, lirice, dramatice, meditative. Un decor viu colorat, cu imagini din basme, o mică orchestră din trei instrumentiști (Kostyák Attila, Antál Tamás, Hajdu Gyula), care intervine din cînd în cînd, subliniind idei, punctînd ironic cîte o poantă, acompaniînd sau

comentînd, sau legînd sonor episoadele povestirii, sînt componente organice ale spectacolului, a cărui protagonistă este Papp Eva. În regia lui Kisfalussy Bálint. Elegantă, frumoasă, actrița intră în scenă și se așază la un pupitru, de unde se adresează direct publicului, cu căldură, cu simplitate, cu blîndețe, începînd să răsfoiască paginile unei cărți cu povești. Privirea i se însuflețește, se schimbă, devine cînd jucăușă, cînd furioasă, cînd tristă sau rugătoare, exprimînd variatele stări ale personajelor pe care glasul actriței le compune cu o rară capacitate de modulare expresivă. Mobilitatea mimicii, expresivitatea privirii și a vocii sînt mijloace pe care actrița le folosește în mod spectaculos, umplînd scena cu toate vietățile și personajele despre care povestește. Din cînd în cînd, povestirea devine cîntec, iar vocea actriței se dovedește a fi bine pregătită și pentru modularea muzicală. Treptat, tonalitatea lirică devine dominantă, actrița își lăsa rămas bun pe o evocare a nopții și iese din scenă acompaniată discret de muzică, lăsînd o amintire durabilă de bucurie, de lumină și zîmbet.

M. B.

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

■ ARVINTE ȘI PEPELEA

după Vasile Alecsandri

La fiecare început de stagiune, teatrele își anunță proiectele repertoriale, ademenitoare prin echilibru, prin valoarea creațiilor dramaturgilor contemporani și a celor din patrimoniul clasic național și universal. Din păcate, adeseori, aceste promisiuni nu se realizează. Cu atât mai mult este cazul să apreciem viziunea de perspectivă a Teatrului „Țândărică” aici se adaugă, an de an, opere ale unor clasici traduse în fermecătorul limbaj al genului, însemnând tot atâtea certe succese. De-a lungul anilor a fost reprezentată, pe scena acestui teatru, o bună parte din opera lui Ion Creangă — **Harap Alb, Povestea porcului, Pungața cu doi bani**; Ispirescu este prezent cu **Sarea în bucate**, Zărnescu — cu **Făt-Frumos din la-rimă**, iar Caragiale — cu **Coada moțanului roșcat**. Din acest tur de orizont nu putea lipsi Alecsandri, mai întâi cu estivalul **Sinziana și Pepelea** iar recent, cu **Arvinte și Pepelea**.

Alături de spectacolele de ansamblu, Teatrul „Țândărică” a încurajat recitalul. În această direcție își găsesc expresia talentul și măiestria profesională ale Brîndușei Zaița-Silvestru. Începînd cu cîteva numere de virtuoziitate, în care personaje ghiduse erau însuflețite cu bucurie și căldură, continuînd cu **Puțul**, înduioșătoare povestire a lui Al. Brătescu-Voinești, căreia Brîndușa îi conferă, în limbajul naiv al copilului, dar cu o remarcabilă știință a dozării efectelor artistice, dimensiuni dramatice, iată acum împlinirea experiențelor acumulate, dovada maturității profesionale, într-un spectacol de anvergură: **Arvinte și Pepelea**. Este o performanță nu numai prin durată, ci și prin multitudinea mijloacelor de expresie, prin vervă și temperament, prin aerul tineresc și sinceritate.

Arvinte și Pepelea este o snoavă de largă circulație, gustată mai ales pentru umorul și înțelepciunea ei, în care dragostea tinerilor Pepelea și Măndica se izbește de răutatea și lipsa de înțelegere a unchiului, care e în același timp tutorele fetei, zgîrcitul Arvinte. Cu întotdeauna, inteligența și inițiativa, de natură picarescă, de care dă dovadă Pepelea cel năzdrăvan, reușesc să învingă orice piedici. Cît de gustată a fost această snoavă o dovedesc situațiile devenite locuțiuni „antereul lui Arvinte”, de pildă, se spune într-o situație fără ieșire, cu referire la vestitul antereu căruia Măriuca îi



**Brîndușa
Zaița
Silvestru
găsește
tonul
potrivit
pentru
fiecare
„obraz“**

scoate mîncelele ca să-i pună spate, apoi îl scoate spatele ca să-i facă poale; iar „cuiul lui Pepelea” devine o obsesie prin prezența nedorită, dar admisă prin convenție. Alecsandri creează din această snoavă o farsă populară plină de haz, rezistentă în timp datorită dinamismului acțiunii, replicii sprînzare, tonului optimist.

Brîndușa Zaița-Silvestru interpretează toate personajele — și nu numai pe cele din versiunea originală, ci și altele, adăugate de adaptare: Vasilache, de pildă — într-un context adecvat specificului genului, găsind tonul potrivit pentru fiecare „obraz”, gestul cel mai adecvat fiecărui caracter, realizînd și o convingătoare comunicare între personaje. Ea umple întreaga scenă — deși păpușile ies dintr-un modest coș de răchită —, folosind cu inteligență spațiul de joc, evitînd repetarea unor situații, adăugînd mereu procedee și mijloace surprinzătoare prin simplitate, dar de un efect sigur. Ea folosește păpuși pe mină, dar și marionete cu fire, jocul de umbre, păpuși semimecanice, animă păpuși pe mină, pe cap, pe picior, ca un veritabil prestidigitator, cu aceeași îndeminare, cu aceeași convingere, cu aceeași desăvîrșită știință profesională. Satirizat cu îngăduitoare bunăvoință, Arvinte nu este intruchiparea, ci reprezentarea avariei, a răutății a șireteniei lipsite de inteligență. Mândica are farmec naiv, dar și aploimb. Pepelea este tenace, înzestrat cu frustră inteligență, dar și căldură cînd îi jură dragoste Măndicăi.

O contribuție importantă la reușita spectacolului are scenografa Mioara Buescu; păpușile, deloc caricaturizate, sînt pline de umor, expresive, oferind generoase posibilități de minuire, iar organizarea spațiului scenic este remarcabilă. Vom sublinia și aportul tînărului regizor Victor Ioan Frunză, vădit în cursivitatea și ritmul acțiunii, în dozarea accentelor. Perfectibilă, coloana sonoră poate aduce un plus de culoare, de legătură mai directă cu spectatorul.

Prestația Brîndușei Zaița-Silvestru este o performanță. Este, de fapt, expresia maturității artistice, într-o remarcabilă simbioză cu tinerețea păpușilor, cu vesnica tinerețe a acestei deosebit de înzestrate interprete.

Mihai CRIȘAN

■ LUNGUL NASULUI

de Nela Stroescu

după I. L. Caragiale

Desprinsă din pagina literară, savuroasă parabolă a infumurării din „basinul oriental” al lui Ion Luca Caragiale **Lungul nasului** a luat, prin intermediul prelucrării pentru scenă de către Nela Stroescu și al montărilor în teatre de păpuși (la Constanța, cu doi ani în urmă, și la „Tîndărică”, acum), drumul larg al confruntării cu spectatorii mai mari și mai mici.

Intenția dramatizatoarei — de a „invita pe cei mici la cunoașterea de sine”, de a le „împărtăși farmecul inegalabil al povestirii marelui scriitor”, în care sînt ironizate minciuna, răsfațul, vanitatea exacerbată — s-a înlăptuit pe de-a-ntregul. Versiunea scenică păstrează, în toate, spiritul și culoarea originalului. Cu maximă concentrație și maximă semnificație, imperativul autocunoașterii și morala măsurii sînt relevate cu simplitate, cu hazul specific genului caragialean.

Satira privind cîmul pe care le pot atinge lingușirea și minciuna, satiră pusă în slujba unui înalt înțeles și a unui rost modelator evident, a dobîndit, în transpunerea dedicată scenei, datorită unor personaje bine conturate și dialogului lor substanțial, presărat cu autentice expresii caragialești, un relief pregnant.

Spectacolul, realizat cu fantezie și profesionalism îndelung exersat de regizorul Ștefan Lenkisch, cu marionete, dar și cu actori, se derulează, în bună parte, vesel și vioi, unitatea stilistică fiindu-i asigurată de comportamentul interpreților-actori, după modelul marionetelor, cu măști și detalii vestimentare pline de haz.

Substanța satirică a textului, umorul fabulos care îmbracă ideea fundamentală a scrierii — modul în care oarba și falsa afecțiune a celor mari poate deforma unghiul de vedere și conștiința celor mici — dobîndesc valori teatrale exemplare acolo unde evoluează, cu farmec nespus, marionetele, și unde arta minuirii are un cîmp mai larg de desfășurare. Împăratul Dezir, de exemplu, admirabil caracterizat de vocea lui Mircea Albulescu, minuit cu precizie și cu haz de Valentina Roman, evoluînd cînd prin aer, cînd pe podea, cînd pe spinarea subusilor și pe spătarele fotoliilor, cînd ne coada Cotoiului roșcat, întîlnirea Împăratului cu Domnița Zulina (interpretată și minuită cu umor suculent de Angela Filipescu) sînt elemente originale. Multe

scene captează atenția prin expresivitate teatrală: aparițiile sfinților, nașterea și evoluția lui Deziraș, prima lui întâlnire cu cirna Caliroe, defilarea prințeselor etc.

În partea a doua, verva imaginației pare să se anemieze. Umorul se rarefiă, efectele spectaculoase de asemenea. Aici, pare că și scenografia reputatei Mioara Buescu (care a asigurat spectacolului și momentele lui de strălucire, definind prin detalii comice expresive marionetele și vestimentația tuturor personajelor) începe să alunece în zona locului comun, din pricina folosirii abuzive a voalurilor și a plasticului transparent.

Incredințată tinerei echipe de marionetiști, montarea beneficiază de energia creatoare, de entuziasmul și dăruirea specifice vârstei. Atît în ipostaza de artiști-minuitori, cît și în aceea de actori Ioana Alecu-Stoica, Liviu Berehoi, Paul Ionescu, Florentina Tănase, Claudia Georgescu, Sara Dan, Rodica Buleti-Dobre, Valentina Tomescu și-au demonstrat, pe fondul muzical sugestiv semnat de Paul Urmuzescu, înzestrarea profesională, susținînd cu volubilitate și aplomb galeria personajelor.

Valeria DUCEA

Evocări



Joseph Schmidt

Un cîntec străbate lumea... Simbolic, pentru destinul omului și artistului Joseph Schmidt, titlul filmului ce l-a făcut celebru, în 1933; nu întîmplător, un sfert de veac mai tirziu, cineaștii austrieci au apelat la același titlu pentru pelicula biografică pe care i-au închinat-o. În 1959, cînd apărerea această poveste cinematografică a vieții și ca-

rierii sale, tenorul cel mai popular al anilor '30 nu mai era de mult decît o amintire, păstrată — din fericire — nu doar în suflurilor celor ce au avut bucuria de a-l vedea și asculta, ci și în memoria peliculei și a discului. Joseph Schmidt a murit în 1942, la numai 38 de ani, dar și astăzi, cînd artistul ar fi împlinit opt decenii, cîntecul său continuă să străbată lumea...

Neobișnuită, gloria acestui artist, născut într-un sat din nordul Moldovei — Davideni —, într-o familie fără ceea ce se numește „tradiție muzicală” și înzestrat cu un glas ale cărui calități sfidau canoanele „marilor voci” ale operei vremii în loc de volum — frumusețe a timbrului, vibrație emoțională în loc de întindere, gingășie în loc de forță, căldură în loc de strălucire. Făcîndu-și din microfon un aliat, în epoca amplificării și înregistrării sonore, cel ce avea să devină urmașul lui Richard Tauber și al lui Jan Kiepura a știut să cucereas-

că un loc privilegiat și printre slujitorii celei de-a șaptea arte. Cinematografia berlineză l-a lansat, în 1931, în filmul *Expresul dragostei* și l-a consacrat apoi, prin faimosul *Un cîntec străbate lumea*. Ascensiunea nazismului l-a alungat însă curînd din Germania, la Viena. În 1935, cînd turna filmul *Astăzi e cea mai frumoasă zi din viața mea*, Joseph Schmidt nu-și imagina, desigur, că trăia ultima sa zi fericită: nu peste multă vreme trebuia să se refugieze peste ocean, să trudească din greu în studiourile de film, în acelea ale caselor de discuri și ale posturilor de radio, pentru ca în cele din urmă să se simtă dator a reveni în Europa și a împărți soarta alor săi.

Un scurt răgaz de lăsa-te și mulțumire va fi avut, totuși, atunci cînd, în 1938, întreprindea un triumfal turneu pe meleagurile unde văzuse lumina zilei pentru a porni să cucerească nemurirea.

L. V.