

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMANEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „NOTTARA“

■ OLELIE

de Fănuș Neagu

■ VÎNĂTORII

de Ion Băieșu

Data premierei : 30 ianuarie 1985.
Regia : ION COJAR. Scenografia :
TUDOR GHIMEȘ.

Distribuția : GEORGE CONSTAN-
TIN (Căpălău, Vinătorul I) ; HORA-
ȚIU MĂLĂELE (Babalete, Vină-
torul II) ; ELENA BOG (Nado-
leanca) ; OANA ȘTEFĂNESCU (Vi-
ca) ; ȘTEFAN VELNICIUC (Biș) ;
GEORGE ALEXANDRU (Onică).

Propunînd un spectacol-coupé bazat pe două texte ale dramaturgiei românești contemporane, Teatrul „Nottara“ onorează „la vreme și cu socoteală“ o promisiune repertorială. Interesant de observat este că cei doi autori, Fănuș Neagu și Ion Băieșu, ies la rampă de această dată cu texte relativ nespecifice pentru maniera cunoscută a fiecăruia.

Piesa lui Fănuș Neagu, **Olelie** (dramatizare după o nuvelă a scriitorului), e un text de atmosferă realistă. Spațiul rural, „înviat“ între coordonatele generice ale

familiei tradiționale, obligă regia la o tratare literală a materiei dramatice. Sco- pul înscenării devine tocmai reconstitui- rea cît mai fidelă și nemediată a „culorii locale“. Familia Căpălăilor își duce viața în spiritul eticii țărănești binecunoscute tatăl-cap de familie este și stăpîn ab- solut peste destinele membrilor acesteia. Cei doi fii ai lui Căpălău sînt Babalete, idiot patologic — un fel de Benji Com- pson al gospodăriei dobrogene — și Onică, bărbat gata să ia viața în piept, însă su- pus irațional tiraniei părintelui său. Con- flictul se naște odată cu demascarea iu- birii dintre Onică și Vica (fata „cumpă- rată“ de Căpălău pentru a deveni ne- vasta lui Babalete). Personalitate încăpă- ținat prohibitivă, bătrînul Căpălău închide în autoritarul său inel de influență orice inițiativă a fiului rebel. Acesta se răzvră- tește totuși, întemeindu-și curajul pe ju- birea hotărîtă a Vicăi. Onică evadează astfel din cursa unei tradiții rele, con- servatoare. El regenerează prin fuga sa mitul libertății sălbatice, al cărui expo- nent fusese pînă atunci bătrînul Căpălău. Acesta devine, ca urmare, simbolul vieții patriarhale riguroase, împotriva legilor firii. Înfrîngerea tatălui coincide nu în- tîmplător cu timpul obiceiului ritual al „Oleliei“ Strigarea adevărului, demasca- rea minciunii și vindecarea ei prin ară- tare cu degetul răspund nevoii grupului rural de a-și alunga „căpcăunii“. Mai mult ca oricînd va simți Onică nevoia de-a nu-și lăsa voința siluită, nevoia de a se elibera de frica fafă de tată. Eva- darea sa va veni, așadar, ca o „strigare de adevăr“. Familia Căpălău rămîne, în urma fugii celor doi, o muribundă, mi- tică, „citadelă sfărîmată“

Lipsită de lirismul și de luxurjanța simbolică ale celorlalte texte dramatice scrise de Fănuș Neagu, **Olelie** degajă în subtext forță metaforică. Recunoaștem în



Elena Bog și George Constantin



Oana Ștefănescu și Horațiu Mălăele

spiritul autoritar al tatălui „un vis care otrăvește și ucide”, asemănător celui din **Echipa de zgomote**. Spațiul în care această autoritate se extinde amintește și el de „cochilia” exemplară a **Scoicii de lemn**. În **Olelie**, evadarea nu se produce însă iluzoriu, într-un cadru închis, de onirism alegoric. Este o evadare reală, definitivă, o evadare posibilă.

Ion Cojar concepe spectacolul ca joc de tensiuni născute din individualizarea amănunțită a personajelor. Peste înscenare plutește, din păcate destul de evident, un aer de ruralism de carton. Personajele sînt însă construite cu multă credință de către actori. George Constantin propune un erou teluric, doldora de vorbe aspre, violent și petrecăreț. Căpălău devine în interpretarea lui George Constantin un înfrînt sublim, un Ilie Moromete shake-spearean.

Jocul lui Mălăele în **Babalete** este oarecum descins din compoziția aceleiași actor în **Karamazovii**. Dozarea este inegală și uneori stridentă, **Babalete** nu apare așa cum textul lui Fănuș Neagu o cere — ca o victimă inocentă și ca urmare tragic-induioșătoare. Interpretîndu-l pe Biș, prietenul lui Onică, Ștefan Velniciuc aduce un oarecare aer de fante urban cu apucături balcanice, aer ce distonează în context. Ca de obicei, sensibilă și concentrată, Elena Bog evoluează cu discreție ardere în rolul nevastei lui Căpălău.

Cei doi studenți ai I.A.T.C. au de făcut față unor partituri importante. Oana Ștefănescu impresionează prin nota gravă, adîncă, a intuiției sale scenice. Există în această actriță modalități latente, încă nedezvăluite, și o reală înclinație spre tragismul suplu, patetic, dar nelipsit de mister. Bineînțeles că jocul pare constrîns de o clară îndrumare didactică. Oana Ștefănescu tatonează încă, silitoare, pe urmele profesoralor îndemnuri. În rolul lui Onică, George Alexandru dovedește o capacitate reală, sinceră, de implicare. Actorul evoluează dezlănțuit, dar nu economisește mijloacele dramatice pe care le posedă. Din nefericire, chiar figura îl dezavantajează oarecum: George Alexandru are o linie robustă, foarte specială, a chipului, iar mișcările și ținuta îi sînt de orășean.

Asistînd la **Olelie**, spectatorul pătrunde în steele „nesătule de cuvinte” ale „căp-căunului” Fănuș Neagu, dar iese de acolo spunîndu-și că spectacolul nu este exact ceea ce-și propune a fi.

Vinătorii lui Ion Băieșu pare, la prima vedere, o piesă despre două forme opuse de reflectare a lumii în conștiință. Judecînd acest text, sîntem însă obligați să apelăm la acele drame ale lui Băieșu care debutează cu o stare de mister în jurul căruia mai apoi va evolua conflictul. Personajele în aceste piese nu sînt

indivizi, ci funcții care autorului i se par relevante existențial într-un sistem de relații. Astfel, Vinătorul II (Horațiu Mălăele) amintește de seria de „vinovați” din **Chițimia**, **Vinovatul** sau **Iertarea**. Eroul **Vinătorilor** are, ce-i drept, o formă mai puțin evidentă de culpabilitate. El se simte vinovat pentru femeia pe care și-a luat-o soție, și pe care o consideră mult prea ieșită din comun pentru el. Dilema acestui personaj este că nu înțelege semnificația reală, scopul final al căsniciei — ea, soția, fiind singură deținătoare a „misterului”. Venind la îndemnul ei să vinzeze, Vinătorul II speră într-o elucidare. Această elucidare se și produce. Recunoaștem în femeia-căprioară pornită în căutarea iubitului său cerb aceeași patetică loialtate a femeilor din dramele mai sus citate ale lui Ion Băieșu. Într-adevăr, analogiile sînt extrem de evidente, femeia care l-a așteptat pe adevăratul Chițimia timp de ani lungi sau cea care, în **Vinovatul**, vrea să-l pedepsească pe ucigașul iubitului ei sînt doar variante ale acestei miraculoase soții pe care un glonț a transformat-o din ciută în femeie. Vinătorul II înțelege că singurul gest care l-ar absolvi, în ordine sacră, ar fi acela de a-i reda femeii condiția inițială. Dilema sa ar înceta odată cu reinstaurarea stării

firești a lucrurilor. Vinovăția acestui nevinovat s-ar consuma, el ar fi absolvit de propriul său complex. Dar, din nou după o schemă prezentă în dramaturgia sa, Băieșu răstoarnă cursul aparentei soluții. Tocmai în clipa în care Vinătorul II împlinește ceea ce era de împlinit, așadar tocmai în momentul în care se crede eliberat de vinovăție (repet, într-o ordine sacră, divină), în ordinea profană, un alt vinător impușcă ciuta în care el își transformase nevasta. Actul de absoluțiune al Vinătorului II devine astfel o crimă. Pentru care, în aceeași ordine profană, el va fi omorît de Vinătorul I.

Firește, o asemenea analiză a schemei conflictuale nu intenționează epuizarea implicațiilor metaforice pe care le conține textul. Ea urmărește însă o „cltire” a structurii prin intermediul centrilor tematicii predilecti ai autorului. Incompatibilitatea dintre o ordine sacră (artistică) și una profană („vinătorească”) este pînă la urmă tema acestei piele. Din această perspectivă, interpretarea conform căreia Vinătorul I ar fi incapabil să accedă la sensurile „misterioase”, sublimе, ale existenței apare superficială. Existența acestui vinător este supusă legilor bunului-simț, actul său din final este firesc pentru modul în care el înțelege lumea, și, cu

Cel doi vinători din piesa lui Băieșu, George Constantin și Horațiu Mălăele



urmare, este un act justițiar, nu o crimă. Așadar, ce sint acești doi indivizi nu este important în sine; relevantă devine relația de vinovăție-absoluțiune care ajunge să funcționeze între ei.

Ion Cojar produce o înțelegere oarecum diferită a textului, punind accentul pe polaritatea celor două conștiințe. Actorii George Constantin (Vinătorul I) și Horațiu Mălăele (Vinătorul II) reușesc o relație de nervoasă, potențată tensiune. Interpretarea celor doi, nuanțată, relevă și ambiguitățile în același timp accentuate, dar eșuează parțial datorită sensului global simplist detectat de către regizor. **Vinătorii** este un spectacol de reală și încântătoare virtuozitate interpretativă, insuficiența sa constind într-o dezghiocare fragmentară a metaforei din text.

Corina ȘUTEU

**TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU**

COMEDIE PROVINCIALĂ

de George Genoiu

**Data premierei: 18 martie 1984.
Regia: I. G. RUSSU. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.**

**Distribuția: CONSTANȚA ZMEU (Despina); CONSTANTIN COȘA (Filaret); ROMEO BĂRBOSU-SAVA (Andrei); MIHAI DRĂGOI (Baldo-
vin); PUIU BURNEA (Iordan);
FLORIN GHEUCA (Gurău); LI-
GIA DUMITRESCU (Angela); FI-
RUȚA VĂDEANU (Agapia); MA-
RIUS ROGOJINSCHI (Un bărbat).**

În 1979, după 16 ani de la debutul său în critica teatrală (1963 — în revista „Tribuna”), George Genoiu era distins cu Premiul criticii teatrale. Activitatea de dramaturg l-a adus consacrarea oficială — Premiul Uniunii Scriitorilor (1983), după un număr de ani activi aproape egal cu cel mai înaltele amintit — 15, prima sa piesă, **Umbrelă pentru singurătate**, fiindu-i tipărită în 1968 de revista al cărei redactor-șef este în prezent — „Ateneu”; o evoluție meritorie a acestui înzestrat și tenace om al Thaliei, care adaugă temei-

ncei sale sale pregătiri teoretice o nedezi-
nșită dragoste înțeleaptă pentru arta tea-
trală, slujind-o cu instrumentele de lucru
ale istoricului, criticului, dramaturgului.

Autor cu o destul de bogată fișă de creație — peste 20 de titluri, parte dintre ele adunate în volumele **Insoțitorul nevăzut** („Cartea Românească”, 1983) și **Trecere prin verandă** („Junimea”, 1984), unele jucate pe scenele profesioniste din Bacău, Botoșani și Birlad, altele incluse în emisiunile de teatru ale Radioteleviziunii sau rămase doar în paginile revistelor —, George Genoiu se dorește (și făcea publică această dorință încă în urmă cu zece ani) un „adept al teatrului de atitudine umanistă”. Categoria respectivă avind limite foarte difuz distribuite pe coordonatele contemporaneității, vom preciza că dramaturgul băcăuan urmărește cu consecvență în lucrările sale proiecția în planul colectivității — matcă și justificare a trăirilor eroilor —, apropiindu-se cu grijă și cu înțelegere de căutările, de ezitățile, de eșecurile și de izbînzile lor, explicându-i înaltele de a-l situa în categorii comportamentale și de a ne invita să-i acceptăm sau să-i refuzăm. Comentariul dramatic — grav, încărcat de întrebări fundamentale — se situează uneori la cote relevabile (**Drumul spre Everest, Insoțitorul nevăzut, Căină la vreme de veghe**), fiind alături dezavantajat de o prea grăbită aglomerare a momentelor de tensiune, urmate de vaste spații ale convenționalului, ca și de scriitura tributară livrescului, nedepășind încă granița atât de alunecoasă dintre dialogul din proza artistică și fluiditatea replicii teatrale.

Comedie provincială, aflată în reper-
toriul actualei stagiuni la Teatrul Bacovia din Bacău, înseamnă o primă apropiere a lui George Genoiu, așa cum singur declară în caietul-program al spectacolului, de „categoria estetică a comicului, a satirei sociale”. Considerăm că „satira socială” era prezentă și pînă acum în lucrările sale, nou cu adevărat fiind doar apelul la risul caustic utilizat ca instrument de deconspirare a unor stări și relații interumane. Amintitul instrument este minuit cu destulă îndemînare, dar pe suprafețe mici, autorul pare a tatona încă domeniul, insuficient de încrezător în posibilitățile sale. Din această cauză, doar câteva dintre personajele care ilustrează, în piesă, o faună violent-agresivă sub învelișul jovialității și rafinamentelor declarate sînt definite deplin în registrul comicului sau în cel al grotescului.

Obiectul demonstrației este oarecum comun: o familie de șnapani și lichele, indivizi specializați în „învirteli”, instalați călduț în posturi protejate și protectoare.

etadind pretenții ridicol-aristocratice, își adresează reciproc laude sau, pe măsură ce se înaintează în esența unei substanțiale petreceri „de interior”, își reproșează unii altora păcate dintre cele mai grave. Un personaj fantomatic, fiica stăpînului casei, electronistă de meserie și adversară neîmpăcată a parazitismului în care i se leagănă familia, își admonestează rudele prin mesaje înregistrate pe bandă magnetică sau în bilețele principale și lansează o vagă amenințare de electrocutare a clanului. Dialogul este, pe întreaga întindere a lucrării, viu, alert, presărat cu replici hazoase. autorul încearcă o bucurie specială în ridiculizarea existențelor imaginate, prin conversație „cu ștaif” și prin logică anapoda, însă conflictul este neînsemnat, miza expozeului dramatic rămîne mărunță.

Comedie provincială marchează, fără îndoială, în scrisul lui George Genoiu, o fază de acomodare a tehnicii sale dramaturgice cu un perimetru relativ nou de interpretare a caracterelor și a atitudinilor umane. Avem toate temeiurile să credem că viitoarele sale comedii vor atinge rapid cota valorică a dramelor analitice care i-au adus binemeritul premiu pentru dramaturgie acordat de Uniunea Scriitorilor.

Regizorul I. G. Russu a solicitat pentru premiera absolută a **Comediei provinciale** o echipă de interpreți dispuși să se apro-

pie cu atenție și har de partitura dramatică. Relațiile sugerate de text sînt exact citite de coordonatorul spectacolului, se veghează la echilibrul necesar obținerii efectului comic salubru, cu mici „evadări” îngăduite ridicolului autor de viitoare studii pe orice temă Gurău (Florin Gheuca). Constantin Coșa — într-un Filaret omniprezent și perfid-disprețuitor, Constanta Zmeu — conferindu-i Despinei seninătăți și înnoirări de față ajunsă, Puu Burnea — argumentînd cu suplețe cameleonismul unui Iordan amestecat într-o sumedenie de procese penale, Mihai Drăgoi — așezîndu-și dubiosul misit de opere artistice, Baldovin, pe un fel de invizibil postament al pseudoprestigiului, Ligia Dumitrescu — autoare a unui foarte reușit moment de comic absurd, în episodica Angela, plasează textul lui George Genoiu într-un avantajos unghi de comunicare cu sala. Celor numiți li se adaugă Romeo Bărbosu-Sava (Andrei), corect, dar exploatînd oșobit resursele comice ale rolului său, Firuța Vădeanu — cu două decorative apariții, însoțind cele două replici care-i revin în neîmblinzita Agapia —, și Marius Rogojinski — cu o încărcată de mister trecere prin scenă.

Scenografia lui George Dorosenco este potrivită pentru oricare comedie sau tragedie provincială.

Constantin PAIU

CLASICII ROMÂNI PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

D'ALE CARNAVALULUI

de I.L. Caragiale

Puterea de seducție a unei capodopere poate fi verificată în mai multe feluri, iar tirania textului ei este o povară din cele mai suportabile. Spectatorul român de azi resimte în mod inevitabil, în fața unui spectacol cu o piesă de Caragiale, forța secretă de atracție a unui univers artistic impresionant — obiect al atîtor încercări de descifrare, dar și al înțelegerii obtuze.

Istoria culturală a capodoperei este instructivă și din altă perspectivă permite un studiu al mentalităților, al pozițiilor

Data premierei: 20 decembrie 1984.

Regia: SANDA MANU. Scenografia: CONSTANTIN RUSSU.

Distribuția: DAMIAN CRÎȘMARU (Nae Gîrimea); ALEXANDRU GEORGESCU (Iancu Pampon); GRIGORE GONȚA (Mache Razachescu); CLAUDIU BLEONȚ (Un catindat la Percepție); EUGEN CRISTEA (Iordache); DAN IVĂNESCU (Un ipistat); IOANA BULCĂ (Didina Mazu); ECATERINA NAZARE (Mița Baston); ADRIAN DRĂGUȘIN, OVIDIU NĂSTĂSESCU (Chelneri); ARISTIȚA DIAMANDI (O mască).

ideo-culturale față de un text și de înscrisura sa în contemporaneitate. Și dramaturgia caragialeană are acest dar uimitor de a provoca spiritul, mentalitățile culturale, să-și reveleze calitatea esenței lor. Din acest punct de vedere poate fi considerată și **D'ale carnavalului**, piesă

centenară care, pentru o bună perioadă, nu a fost așezată între capodoperele dramaturgiei lui Caragiale. Exegezele critice mai recente (I. Constantinescu, Al. Călinescu, Valentin Silvestru, Maria Vodă Căpușan, Florin Manolescu) deschid noi căi de acces spre plurisemantismul operei, determinând intenpretări originale, în orice caz stimulatoare pentru înscrierea clasicului Caragiale în contemporaneitate. Căci, așa cum s-a întâmplat și cu operele tragice ale clasicismului elin sau francez ori cu opera comică a lui Molière, nu folosește nimănui repetarea stereotipă a acelorași lucruri despre opera lui Caragiale, închiderea ei forțată într-o vitrină a „muzeului” imaginar al literaturii.

Noul spectacol al Teatrului Național din București cu **D'ale carnavalului**, realizat de regizoarea Sanda Manu, reprezintă o interpretare paradoxală, o lectură nu în întregime convingătoare, deși interesantă.

Paradoxul, în spectacolul Naționalului, constă în surdina pusă comicului. Se manifestă aici un amortizor (cu alte cuvinte — elemente frenatorii) al vervei hazoase pe care, într-o formă sau alta, o așteptăm întotdeauna de la reprezentarea scenică a piesei. Nu place în totalitate, pentru că invită apăsător la descifrarea orientării regizoare. Ca totdeauna când se întâmplă ca indicii teatralității **textului** să fie deturnați, aici dintr-o perspectivă reflexivă neclarificată total, spre teatralitatea **scenică**, prin care ideea carnavalului se atrofiază, gândul te trimite la o altă realitate, ce nu mai aparține deplin spectacolului. Amplasată în spațiul sălii Atelier, lumea carnavalului și a „frizeriei model” este destul de austeră. Dă senzația de prea mult spațiu în aceeași măsură în care este jenată de configurația locului scenic (un arc de cerc la ale cărui extremități sînt două uși — în stînga, intrarea în frizerie, în dreapta, dormitorul; această geometrie scenică va fi modificată, în actul carnavalului, căci se va juca în fața unui perete, în linie frîntă, care maschează locul scenic deschis anterior).

Scenografia spectacolului, construită de Constantin Russu, este una „săracă” Puține obiecte (o oglindă dublă, ce va deveni, în final, masă, șervete, pinze — toate albe, sînt înșirate de-a lungul arcului de cerc, cîteva fotolii sau scaune), de culori severe (alb, negru), scăldate într-o lumină crudă. În actul carnavalului, perețele despărțitor între carnavalul propriu-zis (de unde nu răzbat ecouri) și agitația personajelor este realizat din



Ioana Bulcă (Didina) și Claudiu Bleonț (Catindatul)

Ecaterina Nazare (Mița Baston) și Damian Crișmaru (Nae Gîrimea)



franjuri multicolore. Ca obiect scenic, o singură masă este suficientă pentru „consumațiile” celor care se „magnetizează”.

Acestea sînt **lucrurile**. Dar cum sînt personajele? Regia a gîndit umanitatea din carnaval din unghiul unei viziuni destul de complexe. Nu mai avem impresia că ne aflăm într-o mahala ca atare, unde tribulații amoroase și înfruntări violente agită voios „intermezzo”-ul carnavalesc. Este o lume în care gradul de mișcare a treptei sociale superioare este impresionant. Fenomene social-economice și politice ale epocii (sfîrșitul veacului trecut) sînt sugerate de viziunea regizorală. Mimetismul, transpare precum fisura în spatele unei spoieli, fie ea chiar atrăgătoare. Nae Girimea este un domn „bine”, care, iată, nu mai este atras, ba chiar a obosit, de aventurile gimnastice ale Miței, cucerită de alura modernismului feminist — talie de viespe, mișcări șocante, energice și contondente, coafură franțuzească etc. Caută stabilitatea, conformă vîrstei și „așezării” sale sociale, în legătura cu Didina, femeie coaptă, mai puțin nevrotică și, poate, mai apetisantă.

Aerul de „lume bună”, inspirat și, mai ales, expirat de personaje este contrazis de Iordache, vioi, „normal” și la fire și la îmbrăcăminte. El mînincă varză la birt și poate apărea vorbind cu gura plină și cu furculița în buzunar cînd se dezlănțuie „furtuna”. Pampon e mai neguros (și în costumație), pare spăimos, în orice caz se teme de poliție, Crăcănel, mai apatic, e un „onorabil”. Relația scenică între cei doi este, încă, indecisă. Pampon trage în jos, spre lumea pe care ceilalți vor s-o părăsească, iar Crăcănel, sub forța model, arborează un aer suficient, devitalizat. Mița și Didina reprezintă, la fel, două ipostaze ale feminismului — prima forțînd acordul cu vremurile noi, înțelese în latura lor superficială, a doua aparținînd, evident, fazei sociale anterioare, nu fără tendința mimetică față de constituirea modernă a societății.

Meritul mare al regiei (în privința distribuției) e concepția izbutită a două roluri foarte importante: Girimea și Catindatul. Girimea, în interpretarea originală, creatoare de sensuri și relații scenice, a lui Damian Crîșmaru, este un bărbat „bine”. Mazilu i-ar fi zis „bărbatul la 45 de ani”. Adică o tipologie masculină îmbibată de ipocrizia, refulările și defulările vîrstei, care, paradoxal, se îndreaptă nu spre amoroasa zvîrlugă (Mița), ci spre maturitatea cu reflexe materne (Didina). Damian Crîșmaru surprinde prin știința compunerii, în care gestul și privirea, inflexiunile vocii sînt dozate artistic. Clau-

diu Bleont este o revelație absolută în Catindatul. Mersul său, cu ritm de marionetă („lucrează magnetismul”!), machiajul și dicția provoacă efecte comice veritabile. Victimă a carnavalului, Catindatul lui Claudiu Bleont pare personificarea semnului întrebării și al mirării totodată este rațiunea sa scenică de a fi, expusă cu mijloace artistice de valoare.

„Partida” feminină a spectacolului este jucată de Ioana Bulcă (Didina) și Ecaterina Nazare (Mița). Personajul Ioanei Bulcă este construit convingător pe datele unei relații sigure, normale, cu Girimea. Actrița devine focoasă atunci cînd trebuie și calmă cînd stăpînește terenul. Mița Ecaterinei Nazare îl cam sperie pe Girimea, obosit de clocotul singelui „martirilor de la 11 februarie” care circulă bezmetic în corpul ploieștencei. Aceasta, cu gesturi sacadate, arborînd un aer unelori compus enigmatic, de reverie tenebros-amoroasă, le dă fiori frizerului și calfei. Actrița insinuează și accentuează o trăsătură ciudată, ușor malefică (contribuie aici și costumul, dar și parodiearea gestuală a unui monument celebru și transoceanic atunci cînd vine vorba de „statuia libertății”), a rolului.

În rolul lui Crăcănel este distribuit Grigore Gonța, al cărui personaj încă nu are o amprentă hotărîtă în spectacol. Costumat epatant, abulic, detașat de viață, trece prin carnaval precum gîsca prin apă. Pampon, în interpretarea lui Alexandru Georgescu, deși masiv, floros, e destul de nătîng, în cluda specializării sale abandonate (tist de vardiști). Împreună cu Crăcănel nu realizează **cuplul** comic, ci o relație de neajutorare. Cum spunem, Iordache pare a fi indicele de normalitate al acestei lumi, tulburată nu numai de carnaval. Figura jovială a lui Eugen Cristea se acordează dificil cu celelalte personaje. Deși are unele momente bune de joc, nu reverberează ceva original. M-a impresionat plăcut o parte a secvenței carnavalului — aceea în care se concretizează starea complexă a Catindatului („magnetizat”, excitat, înfricoșat); contribuie la aceasta și jocul chelnerilor (Adrian Drăgușin, Ovidiu Năstăsescu) și al unei mîști (Aristița Diamandi).

D’ale carnavalului, în regia Sandei Manu, dacă nu este o reușită deplină, este, în orice caz, un semn al îndreptării exegezei spectacologice pe calea valorificării plurivalente a textului caragialean. Se simt aici gînduri noi (menționate mai sus), care nu și-au aflat, încă, un sistem deplin încheiat de prezentări scenic-artistice.

Marian POPESCU

CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REAȚIUNEA

de I.L. Caragiale

Data premierei : 3 decembrie 1984.
Regia : DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia : CONSTANTIN CIUBOTARIU.
Distribuția : VIRGIL ANDRIESCU
(Conu' Leonida); VASILE COJOCARU
(Efimița); ILEANA PLOSCARU
(Safta-voce).

Pentru tinăra generație de regizori, Caragiale este „piatra de încercare” a creativității. De câțiva ani încoace, cu osebire după serialul Caragiale realizat de Mircea Cornișteanu, variantele de spectacole pe textele lui Nenea Iancu s-au înmulțit considerabil pe scenele teatrelor din țară, atât în limba română, cât și în limbile naționalităților conlocuitoare. Ce au văzut acești mulți și tineri regizori în textele clasicului nostru poate constitui, în continuare, tema unor studii sistematice.

După spectacolul lui Mircea Marin cu **O scrisoare pierdută** — în care jocul politic devenea viciu, declanșând multiplicarea suspiciunii, spionarea reciprocă și, în felul acesta, un pericol ce-i amenința pe înșiși inițiatorii lui —, Caragiale ajunge subiect predilect al analizelor psihosofice, al investigațiilor psihanaliste, al ipotezelor pan-sociologice, prin transgresarea de la caracter spre tipologie.

Desigur, nici una dintre ipotezele de lucru preconizate de tinerii regizori n-a lipsit din memorabilele montări semnate de Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie; dar meticuloasa investigație a textelor caragialeene se vâdește în continuare fertilă în privința limbajului artistic.

Spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța cu piesa **Conu' Leonida...**, semnat de Dominic Dembinski și în scenografia lui Constantin Ciubotaru, se întemeiază pe două premise :

1. Spațiul cuplului Leonida-Efimița este patul conjugal. Imensul așternut este acoperit de o plapumă înfățată cu pagini de ziar, iar sub saltea se află virite puținele bunuri materiale și recuzita social-politică — câteva decorații și șpanga de revoluționar „la o adică”.

2. Conu' Leonida nu este bătrînul atins de ramolism, ci un bărbat vînjos, în putere și bine făcut.

Din aceste premise decurge o ironie subțire, la îndemina numai a celor ce obișnuiesc să ridă nu de comicul faptelor și al replicilor, ci de ridicolul, adesea dramatic, al „abstracțiilor”, al principiilor utilizate în mecanismul politic al manevrării colectivităților.

Conu' Leonida, nefiind pensionar ci pensionabil, apare drept tipul uman a cărui existență se rezumă la a face politică stînd la căldurică; iar politica vremii sale — cea făcută de jurnale — este plapuma sub care sînt cuibărite naivități caraghioase, speranțe penibile, raționalmente infantile și jalnice entuziasme. Și cum totul se desfășoară în țarcul patului conjugal, manevrațiilor Leonida și Efimița nu le rămîne decît alternativa ori să facă speculații stupide și să fabuleze aberant, ori să sporească numărul celor ca ei !

În ciuda admirabilelor eforturi interpretative depuse de Virgil Andriescu (Conu' Leonida) și de Vasile Cojocaru (în travesti — Efimița), dincolo de cele câteva bune momente de pantomimă care alcătuiesc parcă un dialog de „replici mute”, spectacolul lui Dembinski, încercînd să depășească acel subînțeles canon la care te obligă textul, a alunecat în cealaltă extremă — cea a lipsei de comic. Într-atît a fost evitat comicul profund al dialogului — comic născut din prostia personajelor — încît, la un moment dat, textul caragialean pare prea „subțire” pentru viziunea regizorală !

Spectacolul de la Constanța, aducînd un plus de noutate în descifrarea implicațiilor, a sărit... peste text. Este reproșul pe care i-l aduc. Subțila analiză a textului, a raportului dintre acesta și contextualitate, raportările la marile modele ale literaturii universale făcute de regizorul Dominic Dembinski; dovedesc vivacitate a gîndirii, dar filiația Leonida, Efimița — Don Quijote, Sancho Panza mi se pare forțată.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ

de Ecaterina Oproiu

Data premierei : 10 ianuarie 1985.
Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : OCTAVIAN COSMAN.
Distribuția : MELANIA URSU (Ea) ; ANTON TAUF (El).

În recenta premieră a Ecaterinei Oproiu sintem față în față — ca și altădată, în **Nu sint Turnul Eiffel** sau în **Interviu** — cu un El și cu o Ea, imagine particularizată dar plauzibilă a cuplului etern, surprins într-unul dintre momentele posibile ale existenței sale dialectice, adică schimbătoare, nestatornică și chiar contradictorie ; un El și o Ea căutându-și — și aici — drumul în viață, sensul justificator al acțiunilor de zi cu zi, rațiunea de a fi și, mai ales, de a fi împreună. Și de data aceasta, relația dintre cei doi este cu osebire conflictuală, momentele de calm și comprehensiune reciprocă sau cele de ardere sentimentală sint permanent pîndite de pericolul neînțelegerii și al vanității, de formele agresive de manifestare a egoismului, în ultimă instanță. Dar există o diferență fundamentală față de stările anterioare ale cuplului (anterioare, ca întruchipări în dramaturgia autoarei) ; pe cînd în **...Turnul Eiffel** cuplul se reunea, aș zice, glorioș în final, pe cînd în **Interviu** i se lăsa, subînțeleasă, o șansă de a se reface (conflictul direct afirmîndu-se mai degrabă sporadic, în umbra dialogului implicit cu modelele de viață pe care le ofereau interviurile propriu-zise), spre deosebire deci de aceste moduri de a imagina pentru ei o perspectivă, în **Cerul înstelat deasupra noastră** eroii par a fi ajuns în pragul ireversibilei despărțiri a drumurilor lor, sub semnul unor destine definitiv trasate, ineluctabile. Și — mai grav — destine care consemnează fiecare, într-o formă sau alta, conștient sau inconștient, un eșec.

Ce s-a întîmplat, în fond, cu acești protagoniști, bănuți a fi fost cîndva curajoși,



Melania Ursu și Anton Tauf

entuziaști, cinstiți față de ei înșiși și de propriile lor idealuri, vibrînd la unison la marile întrebări ale vieții ? Unde a intervenit hiatusul ireparabil, falia catastrofală dintre imaginea lor de „atunci” și realitatea de astăzi ? Căci, acum, ei sint doi oameni tarați de moduri de existență meschine și — pînă la urmă — lipsite de orizont. El a devenit un carierist încrîncenat, cu o doză serioasă de cinism în mentalitate, tipul clasic pentru care „scopul scuză mijloacele” ; iar scopurile lui, legate doar de „misia” pe care o îndeplinește peste hotare —, sint, în

realitate, strict egocentriste, vizind numai împlinirea unor ambiții arivistice, sau de confort imediat. Se agită frenetic (telefonul e utilizat permanent în scenă, ca mijloc abil și eficient de persuasiune), dar agitația lui este sterilă, căci — ca orice univers bazat numai pe conjuncturi și jocuri de influențe — universul său, pe care crede că l-a desăvârșit și îl stăpânește, are fragilitatea castelelor din cărți de joc, instabilitatea descurajantă a amăgirilor.

Și în Ea, timpul a operat modificări profunde. A păstrat doar amintirea elanurilor de odinioară, în care se refugiază ca o nouă Doamnă Bovary, a unei alte epoci. În raport cu El, totuși, are o circumstanță atenuantă; Ea, cel puțin, încearcă să se rupă de starea de inerție interioară care o guvernează. Nu vrea să mai accepte mirajul Balearelor, pentru care el se zbate cu obstinație, după cum nu acceptă nici jocul drăcesc al „Computerului vieții”, — mai bine zis Computerul morții, mașinărie infernală de prognoză a sfârșitului, a neantului. Ea este cea care percepe mai acut scurgerea continuă, imposibil de stăvilit, a picăturii care cade dintr-o conductă spartă, simbol al derizoriului unei lumi altfel strălucitoare prin opulență, al unei societăți de consum cu fațade somptuoase, dar care-și ascunde cu grijă pereții, devastați de igrasie, către curțile interioare.

Între cei doi, El este — neîndoios — vinovatul principal, ne sugerează autoarea, nu fără o undă de misoginism „a l'envers”. Dar prin acceptare și prin participare, Ea a devenit complice, în parte egală, la culpa.

La Teatrul Național din Cluj-Napoca, în direcția de scenă a lui Mihai Măniuțiu, piesa Ecaterinei Oproiu și-a găsit o reprezentare fidelă literei textului. Mecanismul înfruntărilor este aici demontat și demonstrat cu minuție, chiar cu răbdare. O „literă a textului” — ca întotdeauna în scrisul Ecaterinei Oproiu — plină de vervă, scinteietoare, constituind în sine (uneori până la sațietate) un spectacol al inteligenței explodind în cuvinte. Dar, cred, regizorul a fost prea mult furat de imaginea actuală a cuplului, mulțumindu-se să-i radiografeze ipostaza de moment, eludind — poate voit — posibilele lui antecedente. A analizat clipa, mai puțin mecanismul devenirii, cu toate condiționările sociale pe care le presupune în timp. Dar, chiar și așa, cei doi interpreți clujeni, Melania Ursu și Anton Tauf, au reușit să creioneze convingător siluetele unor „oameni în viltoare”, devorați de panica eșecului. Patetismul disperat al Melaniei Ursu și cameleonismul mereu prompt din jocul lui Anton Tauf sînt piloni pe care se eșafodează, tot mai acut,

starea de tensiune a dramei. Frământarea lor ar fi fost și mai pregnantă, mai răscolitoare, dacă ar fi evoluat într-un cadru scenic credibil — cadru pe care însă scenograful Octavian Cosman l-a conceput cu o ostentație în figurarea prostului-gust care frizează artificiosul, neartistical.

Dinu KIVU

TEATRUL GIULEȘTI

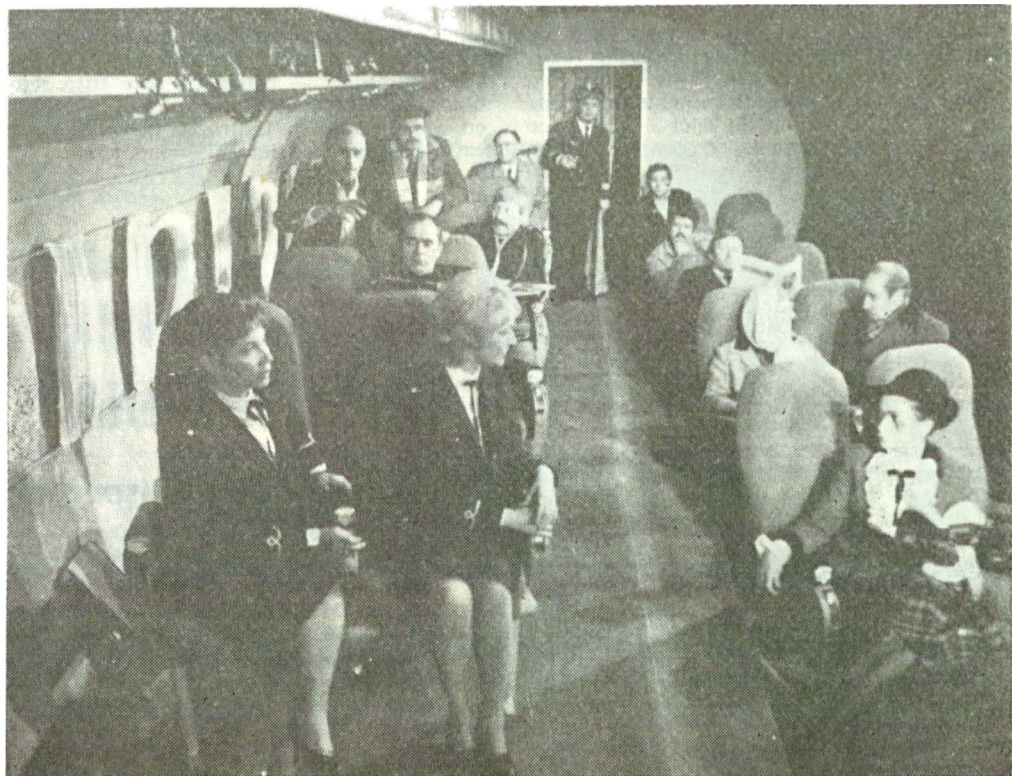
CURSA DE VIENA

de Rodica Ojog-Brașoveanu

Data premierei : 8 ianuarie 1985.
Regia : MIHAIL STAN. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU. Distribuția : CORADO NEGREANU (Haglanu) ; ANCA LEDUNCA (Elena Haglanu) ; PAUL IOACHIM (Iustin Făgădău) ; AGATHA NICOLAU (Miss Dorothy James-Porter) ; ION PAVLESCU (Ovidiu Diamantopol) ; NICOLAI IVĂNESCU (Laurențiu Pantelimon Ciolac) ; MUGUR ARVUNESCU (Anton Opreșan) ; SABIN FĂGARĂȘANU (Nichita Dumitrescu) ; ATHENA DEMETRIAD (Nina Aldea) ; MIHAIL STAN (Val Iacobescu) ; ADRIAN VIȘAN (Vasile Mareș) ; SERGIU DEMETRIAD (Primul pilot) ; RADU GH. ZAHARIA (Al doilea pilot).

Cursa de Viena nu este o piesă polițistă, ci o dramatizare după un roman polițist al Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Spectacolul se bazează, așadar, pe un text care a devenit teatral și care, ca urmare, păstrează încă „reziduuri” românești.

Cartea care stă la baza dramatizării — **Plan diabolic** — are, fără îndoială, o sumă de calități care justifică tentația de a-i concentra acțiunea în durată și în spațiu scenic. Orele petrecute de unsprezece pasageri într-un avion în care piloții au fost asasinați de către un maniac, cursul neașteptat pe care îl iau evenimentele în clipa în care se află că la bord există un virtual pilot — fost legionar — și, în fine, deznodămintul surprinzător, dar foarte eficient în contextul dat, îndreptățesc, fără doar și poate, o transpunere „pe viu”.



Scenă din spectacol

Dar în timp ce în roman punctul de vedere este cu precizie și discreție dirijat de scriitoare, în spectacolul de la Giulești „manipularea” inteligentă a auditoriului eșuează dintr-o greșită sau inegală transcriere dramatică a accentelor. Genul polițist este pe drept considerat un gen „ușor”, dar această observație nu privește calitatea creației, ci modalitatea receptării. Funcția deconectantă a acestui gen presupune un înalt grad de profesionalism în elaborare. Montajul tensiunilor, realizat în text de către autor, trebuie susținut scenic pe măsură de către un regizor. Or, actorul Mihail Stan nu dovedește a-și fi luat în serios investitura de regizor. Dealtfel, „moda” actorilor-regizori nu face decît să alimenteze o superficialitate de concepție și de realizare a spectacolelor.

Mihail Stan își lasă colegii să evolueze după posibilități, nereușind să compună pe scenă atmosfera stării-limită și nereușind, ca urmare, să exploateze creator

starea de suspans. Spectacolul înaintază destul de greoi, culminațiile sînt mecanice, contrafăcute, gradul de participare a spectatorului se limitează la interesul pentru poveste în sine și pentru finalul ei (pe care îl bănuiam neașteptat). Încenarea nu păstrează mai nimic din umorul plin de vervă al Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Caracterele chiar apar mult mai schematic și mai ostentativ personalizate în fața noastră. Compozițiile sînt evident necenzurate de către un ochi regizoral atent la nuanțe. Corado Negreanu singur va reuși să sugereze, prin economie de mijloace expresive și cu o reală înaltă cunoaștere a profesiei sale, pe fostul moșier Hagianu. Bine jucate și coerent concepute sînt personajele interpretate de Mihail Stan, Anca Ladunca, Paul Ioachim și Ion Pavlescu. Ceilalți actori joacă într-o gamă comună de mijloace.

Corina ȘUTEU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ÎNTE CINCI ȘI ȘAPTE

de Natașa Tanska

Data premierei : 12 februarie 1985.
Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU.
Traducerea : JEAN GROSU. Distribuția : MARCELA RUSU (Dagmar) ; AIMÉE IACOBESCU (Blanka).

Două eroine slau față în față, înfruntându-se — ceea ce acoperă (cu aproximație) intervalul celor două ore ale presupusei acțiuni reale. Văduvele unor bărbați ce au pierit într-un accident montan, în urmă cu patru ani, se întâlnesc din întâmplare sau prin tenacitatea uneia din ele — nu se înțelege prea bine, acest amănunt neclarificat, în ultimă instanță neverosimil, minimalizând în mare măsură substanța dramatică. Dar, lăsând deoparte aspectul concret al intrigii, conflictul, printr-o elementară speculație, se rezumă la confruntarea a două diferite, posibile atitudini în fața vieții, ipostaze opuse nu numai temperamental, ci și profesional : o femeie ce s-a lăsat în voia unei pasiionalități morbide (pentru moment sătulă atât de angoasa proprie, cât și de a celor din jur, temporara ocupație de barmanișă obligând-o să fie un martor pasiv) și o doctoriță care crede sau cel puțin pretinde că știe să acorde prim-ajutor nu numai sieși (o personalitate puternică, echilibrată, fără inutile complexe)...

Scriitoarea slovacă Natașa Tanska și-a construit piesa după rețeta melodramei de succes un dram de exotism și un pumn de coincidențe, o tentă detectivistă și o tensiune exacerbată. Reușita deplină a combinației ar fi avut nevoie de un final pentru o clipă întrezărit : să se fi dovedit că totul nu a fost decât o farsă abil jucată de o tinăra și aprigă femeie, mai virstnicei ei, rivale... Ar fi fost o lovitură de teatru pe care spectatorii ar fi savurat-o... Autoarea nu a vrut totuși să scrie o piesă boulevardieră, probabil chiar și-a propus să evite capcana facilității, deși a pornit pe panta acesteia. Se

impune deci ca din preaplinul unei scheme destul de încărcate să se decanteze fondul de sensibilitate omenească...

Regizorul și interpretele spectacolului Naționalului bucureștean s-au lăsat cucerite de valențele acestei tentative de prezentare a dualității eternului feminin ce oscilează între pasiionalitate și cerebralitate și au căutat să îi dea o strălucire cât mai mare... Având a simula pe rând cind o intoxicare, cind o sinucidere, trecind apoi la șantaj cu arma în mână, Aimée Iacobescu e tributară permanent unei duble exteriorizări : risipă de gesturi inutile și convulsii contrafăcute. O mai clară atitudine față de natura personalității ar fi fost poate salutară, căci Blanka,

Marcela Rusu și Aimée Iacobescu



ființă meschină și slabă, dominată de un complex de frustrare, fugind de orice responsabilitate, mistifică realitatea și se pretează la o complicată inscenare, nu altă obsedată de o tardivă răzbunare, cit din gelozie alimentată de un orgoliu prostesc, de singurătate și nenoroc. Înfrățind demnitatea feminității, Marcela Rusu, în stilul ei sobru dintotdeauna, dă reflexe inflexibilității, nuanțări infinitezimale unei suferințe depășite prin voință, prin perspectivă stenică asupra existenței. La început o figură impenetrabilă, un suris rece, convențional, apoi o lacrimă și încă una vor apărea pe chipul scăldat de lumina necruțătoare a reflectorului. Personajul începe să se încarce de umanitate pe măsură ce, din simplu confesor ocazional, devine virtual acuzat, pe măsură ce pledoaria pentru solidaritate se transformă în culpabilitate, într-o dilemă mereu reînnoită datorită sau iubirea, pasiunea pentru profesiune sau căutarea fericirii personale, generozitatea sau egoismul...

Irina COROIU

TEATRUL DE COMEDIE

CÎRTIȚELE

de **Mihail Zoșcenko**

Data premierei : 27 decembrie 1984.

Regia : VALERIU PARASCHIV.
Scenografia : PUIU ANTEMIR. Traducerea : **IOAN CHIRILĂ.** Versiunea scenică : **VALERIU PARASCHIV.**

Distribuția : EUGEN RACOȚI (Gorbușkin) ; ȘERBAN CELEA (Molmîșkin) ; JULIETA STRIMBEANU-WEIGEL (Antonina Vasiliievna) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Bananov) ; DANIEL TOMESCU (Ivanici) ; DAN TUFARU (Martorul) ; ȘERBAN IONESCU (Aliașă) ; FLORIN ANTON (Stêopka) ; MAGDA CATONE (Gusea) ; VIOLETA BERBIUC (Sonicika).

Satira corosivă, mediul pitoresc și colorat pe care îl populează personaje desenate în *aqua forte*, verismul unor detalii de viață și — mai ales — dramatismul conținut al fiecărui moment al acțiunii, toate aceste caracteristici ușor recunoscutibile de la primele contacte cu scrisul lui Zoșcenko fac din textele sale — fie ele scenete sau bucăți în proză — un su-

port oricând tentant și valabil pentru o eventuală întruclupare a lor scenică, pentru transformarea lor în fapt de spectacol. Dificultatea unei asemenea întreprinderi — în cazul în care ea ambiționează mai mult decît să fie o simplă alăturare de scheciuri sau monologuri — constă în găsirea și relevarea acelor liante (conforme spiritului autorului) care să facă posibilă unirea celor mai disparate pagini din opera lui Zoșcenko, cuprinderea lor într-un tot unitar, coerent, rotund, capabil să creeze impresia de scenariu independent, articulat riguros **da capo al fine**, să dea — cu alte cuvinte — impresia de piesă de sine stătătoare, ca într-un **puzzle** în care disjunția părților componente se estompează în unitatea tabloului final.

Dificultate pe care realizatorii spectacolului de la Teatrul de Comedie și-au asumat-o fără ezitare. Întrebuițez pluralul, pentru că, se pare, a fost vorba efectiv de o muncă de echipă, începînd încă de la faza alcătuirii scenariului, iar autorii ei principali au fost Ioan Chirilă (dovedit și aici același atent și nuanțat talmăcitor al literaturii ruse și sovietice) și Valeriu Paraschiv (semnatar, în program, al „versiunii scenice”); cei doi — pornind de la evidența existenței unor **tipuri** și caractere perfect conturate în opera lui Zoșcenko — au făcut să circule aceleași personaje în toate cele trei schițe care au stat la baza dramatizării (**O zi cu ghinion, Crimă și pedeapsă, Nunta**), au imaginat altele, noi (Martorul, de pildă), fidele și ele galeriei posibile de eroi ai lui Zoșcenko, au reușit să organizeze întregul material într-un mod plauzibil, în jurul unui fir logic al acțiunii (chiar dacă aceasta comportă, pînă la urmă, destule meandre și dezvoltări neașteptate). Rezultatul fiind viabil, respectînd întru totul sensurile profunde ale verbului zoșcenkian, nu avem de ce să nu aplaudăm acest travaliu, mai puțin obișnuit.

Povestea escrocilor adunați într-o cooperativă, în jurul responsabilului Gorbușkin și al contabilului Bananov, face parte dintr-o arie tematică frecventată cu asiduitate de literatura satirică sovietică a epocii. O literatură care — prin reprezentanți ai săi străluciți ca Maiakovski, Ilf și Petrov, Erdman, Romanov și (nu în ultimul rînd) Zoșcenko — a investigat cu febrilitate perioada „nep”-ului și cea imediat următoare, perioade contradictorii, sursă fertilă de inspirație pentru umoristul dublat de moralist, perioade în care coexistența vechilor și noilor mentalități sociale se manifesta în forme dintre cele mai extravagante, tulburătoare pentru observatorul lucid, încăpățînat în credința sa în progres și desăvîrșire. Un astfel de observator era și Zoșcenko, iar materialul adunat în *Cîrtițele* o dovedește cu prisosință. Fauna descrisă de el este cerce-

tată fără menajamente, judecata lui este severă și implacabilă. Escrocii lui sînt denunțați ca fiind nu numai ridicoli, ci și primejdioși. Primejdioși, pentru că își acoperă prea adesea potlogăriile cu sloganurile revoluției, maculîndu-le și devvalorizîndu-le. Primejdioși, pentru că rapacitatea și lipsa lor de scrupule pot fi și contagioase. Zoșcenko îi expulzează fără cruțare din scara de valori a unei societăți normale.

Așa cum au fost reordonate în **Cîrlițele** textele lui Zoșcenko au în primul rînd meritul de a vehicula aceleași personaje, cu o conduită consecventă față de prototipul fixat de la bun început. Pe de o parte sînt escrocii de care aminteam, Gorbîșkin & Co, pe de alta — cei doi hoți „calificați”, ca să spun așa, aproape mai tolerabili, în simplismul lor funciar, în comparație cu respectabilitatea găunasă și demagogică a celor dintîi. Tribulațiile acestor două grupuri se înnoadă neconținut, sporind hazul fabulei, perturbîndu-i desfășurarea, altfel prea ușor previzibilă. Cu o excepție, de talie însă: scena nejustificat dilată a spitalului (descinsă parcă mai mult din Ilf și Petrov), în care comicul de situație este căzînt, forțat, sporind prea puțin procesul

de analiză și demascare a specimenelor incriminate.

Spectacolul regizat de același Valeriu Paraschiv este, la rîndul său, notabil prin invenție și precizie analitică. Fiecare portret este compus din nenumărate detalii care își au — toate — încărcătura lor de adevăr și ironie, contribuția lor la încheierea unui tablou veridic, nu o dată de un umor savuros. Antologice sînt figurile celor doi hoți, așa cum au fost ele creionate de Șerban Ionescu (Alioșka) și Florin Anton (Steopka); caraghioși și neajutorăți, amestec întortocheat de cutezanțe mici și lășități mari, primul, în registrul de prezumțiozitate și aroganță al șefului, al doilea, pe tonul de chițibușar și circoș al veșnicului subaltern. Cuplul lor este absolut memorabil, una dintre „găselnițele” cele mai inspirate ale acestui spectacol. După cum, foarte bine gîndită și înfățișată este prezența în scenă, aproape continuă, a Martorului (Dan Tufaru). El nu participă activ la evenimentele propriu-zise ale piesei, nu le determină în nici un fel desfășurarea, dar le aparține în permanență, așa cum picătura aparține valului — cantitate neînsemnată dar indispensabilă. Dan Tufaru oscilează, conform unei logici subtile, între abulie al-

„Cîrlițele” pe scena Teatrului de Comedie — un tablou veridic, nu o dată de un umor savuros



coolică și excentricități de dandy ratat, între rățoiala mahmură și șiretenia ploconită a chilipirgiului. Alături de acești piloni comici al spectacolului, prezența celorlalți interpreți este benefică, completând cu pete de culoare distincte peisajul distorsionat al acestor grupucule larvare, excrescențe periferice ale unei societăți aflate încă în convulsie, în uriașul ei efort spre mai bine. Eugen Racoti (Gorbușkin) este versatil și prăpăstios, plin de ifose infantile și anacronice, sfidând condiția sa *de facto* de om de paie. Gheorghe Dănilă (Bananov) — adevăratul „maestru al combinațiilor” din măruntă cîrdășie cooperatistă — are colțoseșenia pragmatică a lichelei puse pe căpătuală din orice, pentru care nici cel mai mărunt firfirie nu este de prisos, de neglijat. Daniel Tomescu (Ivanici) construiește un caracter incert, la granița dintre obediiența impersonală și starea de complicitate acceptată de bună voie (dacă nu și rivnită !). Jucînd mai apăsător duplicitatea, chiar și în rarele lui izbucniri de civism, actorul ar fi conferit o tușă mai convingătoare personajului său. Constantin Băltărețu ar fi trebuit să fie Molmîșkin ; din păcate, nu putem consemna decît ultima lui înscriere într-un program de sală, în dreptul rolului pe care urma să-l interpreteze acest special și înimitabil actor... Rolul său a fost preluat de Șerban Celea, care a compus încă o variantă a speciei escrocilor, parcă mai blindă în raport cu ceilalți, mai puțin ahtiată după ciștiguri cu orice preț, tipul „coțcarului moderat”. Julieta Strîmbeanu-Weigel (Antonina Vasilevna) conturează una din versiunile feminine ale escrocilor, într-o tonalitate mai ponderată (poate chiar prea ponderată), în care pe primul loc trec avaturile sentimentale, nu mai puțin situate, și ele, sub semnul relativismului și conjuncturismului. Magda Catone (Gusea), scilofită și capricioasă, este singura care nu trăiește cu obsesia rigorilor legii, ci doar cu teroarea propriilor ei minciuni. Ceea ce îi dă o oarecare independență în haosul celor care o înconjoară, independență pe care acțița o joacă în *fortissimo*, cu accente ce amintesc uneori de rolul ei din **Concurs de frumusețe**. Violeta Berbiuc (Sonicika) este o apariție pasageră, care-și punctează cu gesturi puține apartenența implicită la lumea vituperată de autor.

Scenografia lui Puiu Antemir, sobră și eficientă, are aparența unei vaste fresce, în care personajele se plasează firesc, izvorite dintr-o aceeași paletă coloristică.

Dinu KIVU

TEATRUL FOARTE MIC

ATENȚIE, SE FILMEAZĂ !

de Ghenadi Mamlin

Data premierei : 22 februarie 1985.
Regia : LIUDMILA SZÉKELY
ANTON. Scenografia : PUIU ANTE-
MIR. Traducerea : DENISA FEJEȘ.
Distribuția : MAGDA POPOVICI
(Vera Petrovna) ; NICOLAE ILI-
ESCU (Serghei Konstantinovici
Hmarov).

Din tradiția Teatrului Foarte Mic, aflat la a șasea stagiune, fac parte, alături de experimente, monodramele și piesele în două personaje, spectacole care dau posibilitatea actorilor trupei — renumită pentru montările de mare amploare — să-și încerce forțele și în partituri de factură intimistă.

Piesa lui Ghenadi Mamlin — dramaturg sovietic din noua generație — se înscrie în categoria banalelor drame ale cotidianului ; nimic spectaculos nu intervine în relațiile dintre personaje, deși acțiunea se petrece în lumea filmului. O înfilmare mai mult sau mai puțin întâmplătoare, o idilă mai mult sau mai puțin obișnuită schimbă cursul existenței unei femei. Ocazia nesperată de a-și putea relua cariera artistică (un accident grav o obligase să renunțe la profesia de balerină), chiar dacă pornind pe o cale cu totul nouă, ca actriță, ea nu o va rata, dorind să profite din plin de șansa pe care soarta i-o oferă. Va ști să nu-și trădeze nici căsnicia (medicul care îi salvase viața i-a devenit soț), dar nici dragostea incipientă, rod al unei generoase colaborări cu cel ce i-a deschis calea spre împlinire. Prețul a mare, propria sănătate sacrificată într-o dăruire absolută, fără rețineri și fără regrete. O frumoasă și tandră poveste despre dragoste, dragostea pentru aproapele tău, dar mai ales pentru munca făcută, cu pasiune... În artă ca și-n iubire, în bucurie ca și-n suferință, omul trebuie să înțeleagă că este mereu singur, chiar dacă pentru o clipă a simțit alături umărul semenului său...

Tinăra regizoare Liudmila Székely Anton a construit discursul scenic în această perspectivă, dozînd atent efectele, supraveghînd pînă și volumul vocilor și deplasarea în spațiul plurifuncțional, sugerînd diferite ambianțe ce gravitează în



Magda Popovici și Nicolae Iliescu

jurul unui miniatural platou de filmare. Dar s-ar părea că nemijlocitul contact cu publicul în perimetrul restrâns al sălii din Bulevardul Republicii i-a stinjenit într-o anumită măsură pe actori. Și dacă Nicolae Iliescu — obligat aproape la un contre-emploi, intrucit are de interpretat un ins insolent, tipul de regizor ce arbo-rează aplombul ca pe o formă de bravadă și chiar ca stil de viață — s-a mobilizat făcînd eforturi să susțină cit mai veridic exaltarea continuă a personajului printr-o serie de cabotinerii dintr-un presupus arsenal al așa-zisilor creatori damnați, în schimb Magda Popovici s-a limitat la naturaletea dezarmantă a eroinei, rămînînd la postura de soție-model, fără să se pre-ocupe să facă vizibilă treptata modificare interioară, arderea pe altarul creației dramatice.

Ar trebui să fascineze și să emoționeze întrîmpătrunderea dintre planul realității și cel al ficțiunii elaborate la vedere; jocul

dublu de-a viața și de-a arta, delicatele tatonări ale eroilor antrenați în repetate dezvăluiri niciodată duse pînă la capăt, subjugati unui același crez ce are pentru fiecare altă semnificație, altă importanță dramatica inversare a raporturilor dintre femeia doar în aparență naivă și fragilă, de fapt deșteaptă, curajoasă, puternică, și bărbatul orgolios și autoritar, dar în fond încrezut și egoist... Dacă deocamdată nu s-a atins acea intensitate a trăirii esențială în redarea „sufletului slav“, iar în spectacol nu transpar toate nuanțele de adevăr profund uman virtual conținute de text, montarea merită a fi urmărită în evoluție, pentru că e posibil ca într-o viitoare reprezentație să se înregistreze creșterea tensiunii, un spor de încărcătură sensibilă. Performanța optimă la care se referă și titlul original printr-un termen specific artei a 7-a, „Ultima dublă“

Irina COROIU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

**TEATRUL DE STAT
DIN ORADEA**

■ PORȚILE (SĂPTĂMÎNA LUMINATĂ)

**de Mihai Săulescu
adaptare de Alexandru Darie**

**Data premierei : 5 decembrie
1984.**

**Adaptarea și regia : ALEXAN-
DRU DARIE. Scenografia : MA-
RIA MIU.**

**Distribuția : NICOLAE TOMA,
MARIANA VASILE, CRISTIAN
SOFRON, EMIL SAUCIUC.**

Prezentîndu-l la „simbolisti“ și sesi-zînd anxietatea, nostalgia universurilor inedite și presimțirea morții, ce caracte-rizează universul poeziei lui M. Său-lescu, G. Călinescu, în monumentală-i istorie, avea să treacă surprinzător de ușor peste singura piesă a poetului, cu-

noscută la acea dată „**Săptămîna luminată**”, dramă într-un act, e apăsătoare de aceeași ceață sinistă, plină de sugestie. Eroii au, expresionistic, nume generice: Bolnavul, Femeia, Bătrîna, Paznicul. Bolnavul are multe crime pe cuget și e credința că cine moare în săptămîna luminată se iartă de păcate. Și cum la miezul nopții săptămîna se termină, Femeia, ca să salveze duhul muribundului, îl înăbușe cu perna”.

Pentru înțelegerea exactă a subiectului piesei ar mai fi poate de adăugat că Femeia e chiar mama Bolnavului. Bătrîna fiind cea care o instigă la crimă.

Pentru înțelegerea valorii și a importanței piesei lui Mihai Săulescu sînt însă de adăugat mai multe. Departele de a fi de interes strict documentar, cum sugerează prezentarea marelui critic, **Săptămîna luminată** este o veritabilă capodoperă a teatrului scurt, neputînd să lipsească din nici o antologie serioasă a genului. Prin conciziunea eliptică a replicii și profunzimea investigației psihologice, prin ipostazierea arhetipală a personajelor și dramatismul situației-limită imaginate, **Săptămîna luminată** e de o perfecțiune clasică și oferă chiar un model de construcție a piesei într-un act, care nu are „timp” să „expună” și să „înfățișeze” conflicte, urmărind mai curînd deznodămîntul acestora, într-o progresie geometrică a tensiunii dramatice.

În piesă, mișcările de învăliure, din ce în ce mai strînse, pe care o desfășoară Bătrîna în jurul Femeii-mame îi corespunde o aproape vizibilă însușire a crimei în conștiința acesteia, torturată între nădejdea salvării fizice a fiului și cea a pretenției lui salvării sufletești, ambele la fel de iluzorii, la fel de imposibile în ordinea vitală și în cea morală a lumii din care fac parte. De abia „inutilitatea” săvîrșirii crimei proiectează cuvenita lumină asupra „puterii sacrificiului matern”, sugerînd amploarea dimensiunii tragice reverberante a unui îndepărtat hybris.

Dacă puternicul fior emoțional al lucrării, păstrînd proporțiile cuvenite, poate fi asociat celui al teatrului antic, frustețea ei conflictuală, alimentîndu-se din repetiția aproape ritualică a sintagmelor obsesive, îi conferă resursele unei expresivități teatrale neașteptate de moderne. Cu **Săptămîna luminată**, Mihai Săulescu dă astfel literaturii dramatice românești, în 1913, la numai 25 de ani, o tulburătoare imagine — în nuce — a disponibilităților lui creatoare, într-o modalitate de ridicare a specificului național la universalitate, prea puțin valorificată de evoluția ulterioară a dramaturgiei noastre. Iată de ce credem că, pentru istoria literaturii dramatice naționale, mai ales prin extraordinara concentrare a expresiei specific teatrale, lo-

cul lui Mihai Săulescu poate fi încă acela al unui deschizător de drumuri.

Nu s-ar putea spune că spectacolul orădean al atît de tinărului și talentatului regizor Alexandru Darie n-a intuit, de la început, generozitatea ofertei scenice virtuale a textului. Montarea sa are un remarcabil fior tragic și un patetism esențializat al expresiei scenice, vădînd totodată un simț plastic puțin obișnuit și o vocație compozițională a cadrului rar întîlnită. Din păcate însă, întregul eșafodaj regizoral e subminat, în substanța sa, prin libertățile nejustificate pe care și le ia regizorul în calitatea sa de „adaptator” al textului, jucat acum cu titlul **Porțile**.

Locul Bătrînei bigote, păstrătoare a unor tainice eresuri, va fi luat de o tinără haină preotească (!?!), acesteia revenindu-i acum nici mai mult nici mai puțin decît instigarea la crimă, care dă curs nu spiritului creștin, ci credințelor populare legate de închiderea vămilor văzduhului în **Săptămîna luminată**! Schimbînd total identitatea personajului, fără să-i modifice funcția în desfășurarea dramei, regizorul nu sesizează repercusiunile grave ale gestului său în plan ideatic și nici îndepărtarea astronomică de zona eresurilor și a specificității naționale a credințelor populare, pe care o va produce disproporționată dezvoltare a planului coșmaresc al reprezentației, într-o altă cheie de spiritualitate, astfel încît, în teatrala aparanta, dar stilistic improprie, derulare a viziunilor regizorale, ne va fi imposibil să mai recunoaștem imaginea unei piese „foarte românești”, pe care să ne-o putem revendica în esența sa.

În consens cu erorile concepției regizorale, scenografia Mariei Mișu — de al cărei talent, în sine, iarăși nu avem motive a ne îndoii! — extinde sugestia vizuală în planuri stilistice eterogene, fără să se preocupe cîtusi de puțin de adecvarea acestora la specificitatea atît de puternic marcată a textului.

Așa cum e, spectacolul atrage totuși atenția asupra textului și a disponibilităților realizatorilor reprezentației. Bune evoluții, din punct de vedere strict actoricesc, au Mariana Vasile, în rolul Femeii, Nicolae Toma, în acela al Paznicului, și chiar Cristian Sofron, în neavenitul Preot al adaptării. Mai larg dar nu mai bine cunoscut după această reprezentație, Mihai Săulescu e nedreptățit tocmai prin excesul de zel al unor oameni de talent, care doriseră să-l „redescopere”.

Victor PĂRHON

Data premierei : 5 decembrie 1984.
Regia : VICTOR IOAN FRUNZĂ.
Scenografia : ADRIANA GRAND.
Distribuția : DANIEL VULCU
(X); NICOLAE BAROSAN (Y);
DAN BĂDĂRĂU (Z); ROBI BOR-
DAȘ (Copilul).

Printre puținii dramaturgi contemporani care își mai aduc aminte că piesa într-un act (sau „teatru scurt”, cum i se mai spune, fără a fi însă, întotdeauna, același lucru !) se scrie cu gândul nu doar la numărul de pagini, ci și la exigențele proprii acestei specii a literaturii dramatice, se află și Dumitru Solomon. Cu rare excepții — nelipsite nici ele de o străvezie intenție generalizatoare — lucrările lui Dumitru Solomon sînt, așa cum s-a observat, parabile dramatice contemporane, de o dureros de durabilă actualitate, fie că autorul se complăce în a le „data” în antichitate (ca în piesele, de amplă respirație filozofică, *Socrate*, *Platon* și *Diogene ciniele*), fie că „datarea” lor se prevalează doar de anumite procedee ale teatrului absurdului, căpătînd însă „conținuturi” sau „accepții” ale acestora, înconfundabil particularizate (ca în piesele scurte *Apa*, *Focul* și *Superba, nevăzuta cămilă*).

Cu nimic mai prejos decît piesele mari, deși mult mai puțin cunoscute, piesele scurte pe care le-am amintit aparțin **structural** uneia și aceleiași **arte poetice**, uneia și aceleiași **atitudinii existențiale**, astfel încît importanța lor nu e cîtuși de puțin neglijabilă, în definirea atît a registrului dramatic, cît și a valorii de ansamblu a acestei dramaturgii, ce își lasă cu bună știință concurată violența accentelor polemice de o fină ironie difuză.

Într-un interviu acordat revistei *Teatrul*, în 1983, autorul mărturisea : „Există pentru mine o idee morală-mamă, care se traduce foarte simplu a fi om în orice împrejurare, în ciuda și împotriva unor conjuncturi, în ciuda și împotriva unor presiuni...” *Aceste* „conjuncturi” și „presiuni” inundă devastator enclava socială din *Apa*, punînd sub semnul întrebării însăși existența noastră ca specie. Iar personajele piesei, torturate mai mult de găsirea unei soluții teoretice, decît de posibilitatea ieșirii practice din impas, par să-și merite soarta, în aceasta și constînd puternica valoare avertizatoare a parabolei dra-

matice. Personajele ei, X, Y și Z, nici nu se diferențiază altfel decît prin particularitățile reacțiilor lor la aceste „conjuncturi” și „presiuni”, care le inundă existența, obligîndu-le astfel să se definească. Cum ar putea-o face altfel decît conștientizîndu-ne, indirect, asupra pericolului „rinocerizărilor”, într-o lume care n-a înțeles mai nimic din primul război mondial și nu dă semne să fi înțeles destul nici din al doilea...

Necruțător cu această vinovată amărălă de spectator la tot ce se întîmplă, spectacolul lui Victor Ioan Frunză înțelege să fie șocant din prima pînă în ultima clipă, destelenînd bătătorile tărimuri ale receptivității noastre artistice, dar refuzîndu-ne dreptul la o speranță iluzorie și factice, cită vreme doar meditația gravă și responsabilă ne mai poate purifica spiritele de contingenta eroirii. E motivul pentru care finalul nu vrea să „dea” o soluție, obligîndu-ne să reluăm pe cont propriu căutarea ei, poate ciclică.

Ca și în alte spectacole ale lui Victor Ioan Frunză — nu se poate să nu ne amintim că palmaresul său regizoral începe cu acel tulburător revcîm al *Dragonului de Svarț*, de la Piatra Neamț ! — scenografia joacă și aici un rol esențial, constitutiv, de funcționalitatea ei matriceală depinzînd nu doar ritmurile și sensurile unor secvențe, ci și semnificațiile de ansamblu ale reprezentăției. Spre meritul ei, scenografia semnată de Adriana Grand — nume de care, cu siguranță, vom mai auzi ! — este la înălțimea viziunii regizorale, conferind materialității spectacolului atît de necesara ei dimensiune simbolică. Valorile plastice deosebite ale reprezentației îi datorează mult, cum datorează de altfel și expresivității corporale excepționale a actorilor Daniel Vulcu (X), Nicolae Barosan (Y) și Dan Bădărău (Z), primul distingîndu-se și printr-o remarcabilă forță de transfigurare a ideii.

Transferînd costumației personajelor limbile roșii și negre ale focului elementar, capabil să se opună tăvălugului „apelor”, regizorul radicalizează termenii conflictuali ai parabolei, într-o ordine a conflictualităților primordiale. Nu mai e vorba de simple „opțiuni”, ci de o confruntare cutremurătoare, pînă antrena, prin „acomodări” succesive, însăși modificarea structurilor genetice ale speciei. O extraordinară percutanță vizuală traduce neliniștitul spectrul de spaimă al unui sfîrșit de mileniu.

Există, ce-l drept, și o redundantă a vizualizării, care riscă în unele momente să se dezvolte în sine și pentru sine, poate și datorită unui aleatorism mai general al soluțiilor regizorale, care devine evident în „finalurile” reprezentației, chiar dacă nu lipsite, fiecare, de o

semnificație distinctă. Dotat cu o imaginație puternică, exprimându-se în viziuni plastice doritoare a-și augmenta mereu semnificațiile, regizorul știe să compună ingenios, în modalitatea unui neo-expresionism baroc, fiindu-i deocamdată mai greu să renunțe la ceea ce devine totuși de prisos demonstrației sale artistice, odată efectuate. Observații care nu ne împiedică să vedem în continuare, în Victor Ioan Frunză, pe unul dintre cei mai înzestrați artiști ai tinerei generații de regizori de azi, din România. Fără îndoială, un mai susținut ritm al producțiilor sale scenice ar fi de natură a-l impune la adevărata sa valoare artistică.

V. P.

■ FATA MORGANA

de Dumitru Solomon

Data premierei : 26 februarie 1985.
Regia : VICTOR IOAN FRUNZĂ.
Scenografia : ADRIANA GRAND.
Distribuția : DAN BĂDĂRĂU (Fifi) ; ILEANA IURCIUC-VĂLENAȘ (Teo) ; MARCEL POPA (Cantemir) ; SIMONA CONSTANTINESCU (Soția) ; NICOLAE BAROSAN (Directorul) ; DANIEL VULCU (Castor și Polux) ; MARIANA NEAGU (Lucreția Borgia) ; NICOLAE TOMA (Pscpsc) ; MARIANA VASILE (Diana) ; ION RUȘCUT (Sportivul) ; FLORENȚA MANEA (Voci).

Sub alura pseudopolitiștă și în spatele replicilor șampanizate ale piesei *Fata Morgana* (Examenul de bacalaureat) se ascunde o anchetă morală într-o lume intelectualicește precară, a cărei pernicioasă vitalitate se hrănește din impostură, tupeu, șmecherie agresivă ; totodată, e și o comedie a destrămării iluziilor, atât ale celor doi tineri aflați la începutul carierei, care visează „cazuri” complicate, cât și ale celor infirmi din punct de vedere moral și intelectual (Directorul, Sportivul, Castor și Polux, Pscpsc), ce ticluiesc un „aranjament discret și onorabil”.

Alăturarea dintre poezia visurilor pure și prozaismul realității, dintre mijloacele moderne ale literaturii absurdului și cele superverificate ale comediei de situații — în care la loc de cînte se află *qui pro quo*-ul, travesti-ul, calamburul —, bruste schimbări de registru, percutanța replicilor sînt atributele acestei piese bine ritmate, reprezentată în premieră absolută în 1971, la Teatrul de Comedie.

Montarea pe care o propune, la Teatrul de Stat din Oradea, Victor Ioan Frunză acordă importanța cuvenită observării satirice a tipurilor, fără a ignora rapida înlănuire a faptelor și schimbărilor de situație. Tînărul regizor accentuează dimensiunea absurdului din text, utilizînd elemente de mișcare ce amintesc de comedia cinematografică mută, iar prin efectele speciale, de lumea desenului animat, toate în dorința de a sublinia convenția teatrală și caracterul de pseudofarsă. Exploatate însă excesiv, ele riscă să-l obosească pe spectator, iar efectul-surpriză este cvasianulat.

Victor Ioan Frunză construiește o structură deschisă, care lasă cîmp larg inventivității actoricești. Interpreții intră în joc cu o bucurie contagioasă, dar cad și ei pradă exagerării, îngroșînd replica, introducînd „cîrlige”, iar efectul este contrar celui scontat. Prin repetare, unele gesturi se demonetizează, iar impresia este cu atît mai accentuată cu cît, uneori, sînt reluate fără a fi duse pînă la capăt, și asta fără vreo semnificație anume.

După un debut sub semnul fastului în *Satul blestemat*, Dan Bădărău convinge și de astă dată prin temperament și flexibilitate scenică, prin firesc și concentrare, demonstrînd că poate ataca partituri de mari dimensiuni și de diverse facturi stilistice. Ileana Iurciuc-Vălenaș joacă dinamic, cu o participare inteligent strunită, rolul tinerei Teo ; i s-ar cere însă un plus de atenție la frazare. Nicolae Toma compune cu profesionalism chipul omului „cu relații” Simona Constantinescu se remarcă prin precizia nuanțării. Construită cu siguranță, mizînd pe amplificarea efectelor comice, amintînd uneori de mimica lui Jerry Lewis, contribuția lui Daniel Vulcu în dublul rol al gemenilor Castor și Polux este de calitate, chiar dacă în unele momente actorul se cam răsfață. Corecte și în datele textului sînt evoluțiile actorilor Mariana Vasile, Marcel Popa, Ion Rușcut, Mariana Neagu. Dacă la început Nicolae Barosan surprinde prin inventivitatea deghizării, el practică apoi un joc inconsecvent, destul de puțin atent la semnificația gesturilor. O notă aparte pentru efectele vocale datorate Florenței Manea.

Scenografia Adrianei Grand servește adecvat intențiile spectacolului, delimitînd funcțional spațiile de joc.

Criticul literar Mircea Iorgulescu scrie că Dumitru Solomon este autorul unui „teatru ingenios, în care predomină resursele inteligenței, (care) place fără să zguduie, ține trează atenția, răsplătînd interesul prin crearea unui climat de confortabilă stabilitate”. Or, stabilitatea este expresia echilibrului, element care, din păcate, lipsește uneori montării. În rest, un spectacol agreabil, care bine-dispune publicul.

Mircea Em. MORARIU

■ DRESOAREA DE FANTOME

de Ion Băieșu

Data premierei : 18 aprilie 1984.
Regia : SZENTMIKLÓSI JÓZSEF.
Scenografia : CAMELIA MICU. Tra-
ducerea NAGY BÉLA.

Distribuția : BANYAI IREN (Dre-
soarea) ; LACZO GUSZTAV (Paz-
nicul).

Un tânăr actor, cu certă vocație de regizor — l-am numit pe Szentmiklósi József — dar nu încă și cu destulă experiență în această direcție, și-a asumat dificila sarcină de a pune în scenă **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu, comedie de structură și instrumentar tipice pentru dramaturgia absurdului, vizând spre o polivalență a sensurilor, stimulatoare și generoasă. Colaborând cu doi excelenți actori ai secției maghiare — Bányai Irén și Laczó Gusztáv — și cu talentata scenografă Camelia Micu, tânărul regizor a transpus acțiunea comediei în registrul grotesc-fantastic al unui spectacol de groază și suspans. În atmosfera de spaimă creată cu mijloace teatrale variate — muzică „hot”, lumini ce agrează publicul, uși trîntite, vuetate de furtună etc. —, „dresoarea” își impune cu energie preferința, acționând când asupra paznicului pierit de frică, dar și străbătut de mici licăriri de violențe (foarte bun, Laczó Gusztáv în compoziția sa), când asupra publicului, pe care și-l ia de la început drept partener de dialog și din rîndul căruia își descoperă „fantomele”, obiectele dresurii ei. Actrița Bányai Irén, pe care am apreciat-o acum cîțiva ani pentru interpretarea poetică a rolului Irinei din **Matca** de Marin Sorescu, desfășoară aici un bogat arsenal de mijloace, cu o inepuizabilă forță și maleabilitate, într-un joc ce atinge momente paroxistice bine realizate, dar cu prea puțin umor pentru a mai da publicului posibilitatea de a reflecta. Dealtfel, simțul umorului — mai ales al umorului specific comediei lui Băieșu — i-a lipsit regizorului însuși, care a îngroșat elementele de grotesc exterior, dezvăluindu-și prea direct intențiile în fața publicului, împiedicîndu-i, din această pricină, bucuria participării.

Margareta BARBUȚA

■ MEDEEA MODERNĂ

de Göncz Árpád

Data premierei : 30 mai 1984.
Regia : SZENTMIKLÓSI JÓZSEF.
Interpretă : F. BATHÓ IDA.

Din familia, din ce în ce mai numeroasă, a pieselor care încearcă — cu mai mult sau mai puțin succes — să reinterpreteze sau să reediteze miturile și legendele antice, tezaur peren al culturii umanității, **Medeea modernă** a dramaturgului maghiar Göncz Árpád își propune o dublă performanță : de a transfera în zilele noastre tragedia fiicei regelui din Colchida și, totodată, de a o concentra într-o monodramă, dînd astfel posibilitatea unei actrițe să-și valorifice variatele fațete ale talentului. Rezultatul artistic apare destul de modest, din complexa alcătuire a eroinei antice autorul reținînd doar drama domestică a iubirii înșelate, încheiată cu un divorț — care deschide, de fapt, și-rul retrăirilor autobiografice ale eroinei de azi —, actul vindicativ-justițiar al Medeei legendare fiind înlocuit cu o nouă lovitură a destinului ; fiul Medeei moderne moare într-un accident de automobil, ca urmare a unui nesăbuit act de desperare. Fără raportarea pretențioasă la mitul antic, monodrama lui Göncz Árpád se înfățișează ca o construcție onestă, a unui caz cu implicații etice, nu lipsit de interes. Alterranța de introspecție prezentă și retrospectivă revelatoare a dat reale posibilități actriței F. Bathó Ida să se transpună într-o mare diversitate de stări și ipostaze, să parcurgă cu ușurință vîrstele, situațiile, sentimentele eroinei. Excesul de mișcare, de gesticulație largă, de semne exterioare violente ale pasiunii — trîntiri pe pat, zvîrcoliri, țipete — a împiedicat însă concentrarea actriței asupra mișcărilor lăuntrice ale eroinei, reducîndu-i capacitatea de comunicare emoțională, vizibilă pe alocuri. Excesele s-au datorat, probabil, și îndrumării tînărului actor-regizor Szentmiklósi József, care, prins în capcana titlului, a încercat să dea dimensiuni teatrale de tragedie antică unei melodrame de cameră, folosind mijloace disproportionale față de spațiul mic al studioului.

M. B.