

# CRONICA DRAMATICA

## ÎN CAPITALĂ

### TEATRUL NAȚIONAL

## HAGI TUDOSE

de Barbu Ștefănescu  
Delavrancea

Un spectacol \* care continuă să trăiască și după ce acela care i-a dat viață pînă în ultima clipă, însușindu-l cu personalitatea sa unică și cu tragismul său tulburător chipul eroului titular, a trecut nedrept în neființă — neuitatul Constantin Răuțchi.

Noul interpret care preia sarcina intruchipării acestui personaj, aproape unic în dramaturgia românească și atît de original prin fanatismul său, e Constantin Dinulescu, creatorul unor compoziții de prestigiu pe scenă și în film, analist fin și subtil al stărilor psihologice și al jocului expresiv al nuanțelor. În ordine cronologică, e al patrulea interpret al rolului pe scena Teatrului Național, după C. I. Nottara (1912), Nicolae Bălțățeanu (1950), Constantin Răuțchi (1980).

Dacă din rolurile anterioare am putut reține o anumită particularitate compozițională a actorului, mai marcată sau mai mascată, după caz, de data aceasta e predominantă identificarea cu stările personajului, spontaneitatea reacțiilor, firescul cu care redă o natură anaclonică, devitalizată. Chipul scenic e de o memorabilă sugestivitate — barbă patriarhală, ochi care se deschid imens și prepuelnic asupra lumii, buze care mestecă ironic sau aferat fraze, înainte de a le rosti. Perso-

najul e funcționalmente refractar, universul din jur nu găsește o porțiță pe unde să-și strecoare un însemn, un ecou, în minuscula cetățuie ferecată, din care un ins incredibil pîndește și răstoarnă logica lucrurilor. Forța lui e taina de toți bănuată, de nimeni știută. Ascendentalul lui — artistic, evident, pentru că cel moral nu intră în discuție — e intangibilitatea convingerilor și chiar faptul că le posedă, într-un mediu mai văduvit din acest punct de vedere. În general, Constantin Dinulescu nu joacă fanatismul, ci condiția organică a personajului, rațiunea lui de a fi așa, oricît de caraghios s-ar dovedi. Nici zbuciumul ultimelor clipe nu-i clatină această rațiune, ea se frînge odată cu înfringerea fizică, numai atunci cînd singurul gest nemalstăpînit al personajului dezvăluie brusc absurdul tăinei, absurdul patimii; monezile se risipesc pe jos, însoțindu-l căderea. Consecvent față de această linie, lui Constantin Dinulescu i se poate reproșa doar faptul de a fi prea egal în raport cu ea în joc, diminuînd ceva din forța de sugestie a personajului în acea parte a acțiunii unde cercurile se închid și se relevă drama. Aici, în dramă, în confruntare cu sine însuși, se simt parcă efectele elaborării, jocul nu mai are acele admirabile radiații stranii, nici scîlpiri de gheață.

E de spus că factura concentrată a noii interpretări nu-și găsește întotdeauna sincronizarea cu reacțiile partenerilor, mai lejeri și oarecum detașați în timp. Ei joacă la un ton mai jos, ce-i drept, fără a denatura nimic, dar pe laturile exterioare și cam teatrale, tocmai în fața unui protagonist care impune prin echilibrul organic. A cîștigat în adevăr artistic cuplul tinerilor — Radu Ițcuș joacă simpu și cu convingere dragostea lui Culai, Viviana Alivizache vibrează ca un spic în lumina soarelui, iradiind prospețime, gravitate și bunătate.

Constantin PARASCHIVESCU

\* Vezi „Teatrul” nr 10/1980

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## TOT CE AVEM MAI SFÎNT

de Ion Druță

Data premierii: 12 martie 1985.  
Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia: VASILE BUZ.

Distribuția: NAE GH. MAZILU (Călin Ababel); TANIA FILIP (Maria); TUDOREL PETRESCU (Sandu); PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Mihai Gruia); GEORGETA LUCHIAN (Secretara); SMARAGDA OLTEANU (Secretara I); EUGENIA CHIOREANU-JIGA (Secretara II); ELENA GHEORGHIU (Secretara III); MARIA CIOCHINĂ-GOANȚĂ (Secretara IV); IOSEFINA STOIA (Femeia cu bată alb); VALER DELLAKEZA (Căpitanul); PAVEL CÎȘU (Un colhoznic); EMIL BOROGHINĂ, EMIL BOZDOGESCU, MIRCEA VĂZARU (Participanți la ședință).

Despre oricare dintre piesele lui Ion Druță ai încerca să scrii, e greu, e aproape imposibil să nu te încerce, să nu-ți dea tîrcoale, un acut și stăruitor sentiment de vinovăție. Sentimentul că, fără să vrei, nu faci totuși decât și mereu să simplifici. Că, fără să vrei, explici tocmai ceea ce era clar pentru toată lumea și nu necesita nici un fel de explicație sau că, dimpotrivă, căutînd să pătrunzi în ceea ce și este realmente profund și tulburător — prin semnificațiile reverberante ale unor motive și teme care-și răspund și care se întrepătrund rămînînd totuși „distincte”, ca într-o piesă muzicală preclasică — te întorci mai rău decât cu mîna goală, adică doar cu cîteva „coji”, cu cîteva învelișuri parcă neimportante, ce s-au lăsat deslușite tocmai pentru ca sensurile pe care le adăposteau să poată coborî, mai nestîngerite ca înainte, în adîncurile lor de mirare și taină.

Nu e desigur prea greu să observi că piesele lui Ion Druță — sau, dacă vrei, povestirile, nuvelele, ori romanele sale, care capătă statut teatral — sînt „puse în pagină” (gîndite pentru a fi aduse pe scenă) fără nici o dorință de a epata prin artificii de construcție dramatică și al loviturilor de teatru, ci, dimpotrivă, cu o superbă, nobilă și aproape austeră simplitate (ce nu exclude umorul), cu o neînmurită încredere în puterea faptelor de a se povesti singure, fiecare faptă cu semnificația ei și toate la un loc cu nolanul lor de semnificații, configurînd un tîlc mai adînc, abia el cu adevărat definitoriu pentru incomparabila forță a *ethos*-ului acestui scriitor. Dar e infinit mai greu, odată observate toate aceste lucruri, odată epulzate toate considerațiile — atît de bogate! — ce se pot face despre limba și stilul autorului, să-ți găsești „calea de acces”, propria cale, spre tîlcurile ultime ale operei, spre acel *ethos* singular care le însufletește și le explică.

Oare cui își datorează personajele șocanta lor forță de simbolizare? Dar faptele narate și situațiile scenice, create ca atare, cui își datorează propria lor forță de simbolizare? Nu cumva aceluiasi *ethos*, determinînd, în ultimă instanță, o extraordinară concomitanță a semnificațiilor, aptă să ne vorbească deopotrivă și la aproape același regim de intensitate atît de soarta unor locuri anume și a unor oameni al acelor locuri, cît și de soarta noastră, a tuturor, indiferent de locul în care ne-am afla? Pe cît de specifică în conflictualitatea spațiului spiritual care a generat-o, opera lui Druță este pe atît de universală în conflictualitatea spațiului spiritual către care accede.

Dincolo de social și de accidentele lui, dincolo chiar de geografie sau de istorie, și de accidentele lor, „meseria” de scriitor a lui Ion Druță îl face să fie preocupat în primul rînd — și în toate împrejurările — de „meseria” de a fi om, în orice împrejurare. De a fi om: cu alte cuvinte, de a nu te umili, umilîndu-i pe ceilalți, de a nu te batjocori, batjocorînd ceilalți, de a nu te degrada pe tine însuți, siluînd natura, de a nu te usca, pustilîndu-ți rădăcinile sufletești ale ființei, de a nu uita — mai ales de a nu uita! — că ești permanent dator și responsabil față de tot ceea ce viețuiește pe acest pămînt. Pentru ca noi înșine să avem un sens — par să ne spună piesele lui Ion Druță — trebuie să respectăm și chiar să iubim sensul vieții fiecărei ființe vii. Omul lui Druță nu e o trestie doar gîn-



**Nae Gh. Mazilu și Petre Gheorghiu-Dolj**

ditoare, ci și purtătoare de suflet, deci, cu atât mai mult, responsabil de destinul tuturor celorlalte ființe vii.

Să recunoaștem că puțini scriitori, în acest imprevizibil dar atât de stressant sfârșit de mileniu, mai au răgazul și puterea suflătească să se întoarcă la „tot ce avem mai sfânt”, la sentimentul comunității noastre cu natura înconjurătoare și spațiul spiritual căruia îi aparținem. Ion Druță nu e numai printre aceștia, ci și printre cei mai importanți ai epocii sale, tocmai prin înaltele valori morale ale operei, prin excepționala putere de iradiere și urgență a **ethos-ului intrupat în istorie**.

În **Sfînta sfîntelor** (piesă jucată la noi cu titlul, ușor deviat ca semnificație, **Tot ce avem mai sfînt**), trei personaje își iau pe umerii lor sarcina de a înfrunghia destinul unei anume etnii, care, în ciuda tuturor vicisitudinilor istoriei sale, a știut să nu-și piardă ancestrala ei **omenie**, tocmai pentru că a reușit să-și conserve și să-și perpetueze o adevărată matrice spirituală, transmisă de la suflet la suflet și de la om la om, pe cale orală, prin povestire. Altfel, de ce i-ar mai povesti toate câte i le povestește Călin Ababei, copilului mai mic al Mariei, Sandu? Doar pentru că autorului nu i-a stat la îndemînă o altă tehnică narativă, mai sofisticată? Sau pentru că povestirea aceasta, atât de nevinovată, implică transmiterea unei atitudini specifice și a unor deprinderi morale în fața vieții? Inițierea lui Sandu,

pătrunderea semnificațiilor ultime ale străvechilor obiceiuri de înmormîntare mioritice, coincide în fapt cu moartea lui Călin, care, și din acest punct de vedere — al transmiterii unei continuități spirituale specifice, ca pe „tot ce avem mai sfînt” —, și-a făcut pe deplin datoria lui de simplu soldat. Nu-i oare aceasta principala datorie a lui Călin față de copilul Mariei și față de tot ceea ce ea simbolizează în piesă? Și oare nu de Marla se îndepărtează Mihai Grula, spre a-și înlesni propria-i ascensiune social-politică, pentru ca mai apoi, la chemarea ei, a Mariei, să-și abandoneze totuși **malul** fotoliu ministerial, care nu-l putuse total înstrăina de ai săi și de el însuși, în fața morții? Cu ce altceva e dator în primul rînd acest personaj, dacă nu cu neultarea, cu care înșine sîntem datori? Sînt întrebări care n-au neapărată nevoie de un răspuns, de vreme ce piesa și-a făcut datoria să ni le pună. Și nu sînt singurele.

Exprimînd o zonă de spiritualitate mioritică, piesa aceasta a fost pusă în scenă, la noi, mai întîi de Hunyadi András la Teatrul Național din Tîrgu Mureș (Mihai Gîngulescu avînd o remarcabilă interpretare în rolul lui Mihai Grula), apoi de Nicolae Scarlat la Naționalul din Iași (prilejuindu-i o excepțională creație lui Dionisie Vitcu în rolul lui Călin Ababei) și e montată acum, pentru a treia oară, la Naționalul craiovean, de către Mircea Cornișteanu.

Noul spectacol nu e neapărat mai bun, dar nu-i nici mai rău decât celelalte două, care fuseseră, fiecare în felul său, meritorii. Regizorul l-a reușit de astă dată mai bine transpunerea tonului baladesc al piesei, dar reprezentația a căpătat, din păcate, ca ritm de desfășurare, o serie de lentori supărătoare, mai ales în prima ei parte. I-a reușit, de asemenea poate mai bine decât confrăților săi, o sugestivă și poetică echivalență scenică a acelei esențiale, austere, simplități a lucrării, care-i dă un farmec aparte. A fost însă prea mult cenzurat și estompat umorul ei robust și consubstanțial, definitoriu nu doar stilistic, ci pentru însăși configurația universului spiritual evocat. S-a pierdut cam mult și din savoarea specială a limbii lui Druță, care sună parcă prea sec în varianta ei literară oltească, dar s-a obținut, în locul pitorescului care ar fi fost poate mai la îndemână, o mai mare disponibilitate la reflecție, la îngîndurare în fața faptului că lucrurile, ca și oamenii, sînt totuși așa cum sînt, chiar dacă nu trebuie să ne resemnăm că ar putea să rămîna așa pentru totdeauna.

De o certă profesionalitate în toate compartimentele sale — cu o mențiune specială pentru haloul poetic și sugestivitatea soluțiilor scenografice imaginate de Vasile Buz —, reprezentația craioveană e totuși mai importantă prin ce spune decât prin felul cum spune, într-un parcă volt dar discutabil deficit de artisticitate, nu doar de podoabă teatrală.

Pregnant conturat, în acest spectacol, e în primul rînd Mihai Grula, singura speranță a Mariel și singurul intermitent apărător al prietenului din copilărie, Călin Ababei. Personajul — a cărui voință de deznădăcinare se află pe direcția principală de observație a lui Druță! — capătă în interpretarea lui Petre Gheorghiu-Dolj o siguranță de sine subtil revelatoare: pentru ceea ce se străduiește să afirme și să exteriorizeze întreaga sa ascensiune socială, ca și pentru ceea ce ar vrea să nege, dar nu poate să uite, în interioritatea ființei sale. Excelent, momentul actoricesc din final: regăsirea sufletească a Mariel îi dă personajului forța să se desprindă de fotoliul funcției sale, ca de propriul său mormînt. Și chiar dacă Mihai Grula se află el însuși într-o împăcată, mioritică așteptare a morții, această desprindere are în ea iluminarea unei reînvieri a speranței.

Călin Ababei e mai nesigur și nedecis portretizat de Nae Gh. Mazilu: la intensitatea arderii sufletești a personajului, numai tradițional domoală nu poate să mai fie firea lui! Actorul e convingător de multe ori prin substanța sufletească neexteriorizată, ci conținută, a jocului său, dar tocmai acest joc este, totuși, surprinzător de cumpătat pentru temperamentul

actorului, în realitate mult mai apropiat de acela al personajului său. Distribuția tinerei și talentatei actrițe Tanla Filip în dificilul rol al Mariei nu acoperă toate datele personajului, în special pe acelea simbolice, chiar dacă jocului ei nu i se poate reproșa în sine aproape nimic: sinceritatea trăirilor e desigur emoționantă — efigia convinge însă mai puțin.

Distribuind un actor matur (Tudorel Petrescu) în rolul copilului Sandu, care e la vîrsta cînd se joacă cu un băț drept pușcă, regizorul a uitat proverbul „leneșul mai mult aleargă și scumpul mai mult păgubește”, scenele dintre Călin Ababei și Sandu (atît de importante în fond!) căzînd în reprezentație sub semnul derizoriului! Iosefina Stola „se vede” într-un rol episodic (Femela cu batîc alb), Valer Dellakeza dezamăgește în altul (Căpitănul), aparițiile corecte dar cam fără haz ale secretarelor nu mai sînt jucate de aceeași actriță, ci de mai multe (Georgeta Luchian, Smaragda Olteanu, Eugenia Chioresanu-Jiga, Elena Gheorghiu, Maria Clochină-Goanță).

Ce-i lipsește totuși acestei montări sau ce-i prisosește, că nu ne dă satisfacția pe care am fi așteptat-o? Dacă ne reamintim imaginarele dar atît de emoționantele întîlniri ale lui Călin cu Mihai, rezolvate în spectacol surprinzător de emfatic — printr-un decupaj panoramic, în profunzimea scenei, pe *play-back*! — am fi tentați să credem că, totuși, prisosul venea mai curînd de la meșteșug, în timp ce era de lipsă o anumită înflorare sufletească, pe cît se pare intraductibilă.

Victor PARHON

## TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

# ■ DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR

de Tudor Popescu

Comedie a micilor năravuri, *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* de Tudor Popescu se cantonează în zona domesticului, pe care îl tulbură fantezist printr-un fel de noapte a încurcăturilor. Des-



Virginia Itta Marcu, Dan Săndulescu și Maria Rucsandra Dobre

Data premierei : 22 septembrie 1984.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : ION CRISTODULO.

Distribuția : DAN SĂNDULESCU (Dinu) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Ioana) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Sibila) ; GABRIEL SĂNDULESCU (Paul) ; LUMINIȚA BLANARU (Otilla) ; ANDREI RALEA (Ofițerul).

fășurarea cinematografică ne duce cu gândul la tehnica neorealismului italian, verva comică, la teatrul ușor și ușurat de franțuzesc. Scriitorul însuși e conștient de locul și rolul piesei în creația proprie și în cimpul dramaturgiei contemporane, declarând-o în caletul-program drept o „comedie în adevăratul înțeles al cuvântului”, care își propune „să dezlănțuie risul spectatorului tracasat de zecile de

griji (sic) ale cotidianului”. Ce înțelege Tudor Popescu prin comedie „în adevăratul sens al cuvântului” ne-o spune mai la vale : „E vorba, mi se pare, de un raport, care, uneori, poate să incline în favoarea umorului, fără a neglija, desigur, satira”. Definiția este justă. Ironia ne înstrăinează de lumea comică, desfigurînd-o prin caricatură și șarjă, umorul ne conciliază cu lumea comică, îngăduindu-ne să ne recunoaștem în ea simpatetic. Erol comedilor nu sînt niște excesivi, ca acela al satirelor, ci mai degrabă niște excedați. Excedați de situații, excedați de propriile automatisme comportamentale. Ei ne prezintă tare psihologice, iar nu morale. Într-un sens general, Harpagon este lacom ca și Falstaff ; dar cîtă uscăciune în lăcomia lui Harpagon, și cîtă indigestură (abundență), în aceea a lui Falstaff ! Lăcomia lui Harpagon este un exces al rațiunii sale de a fi, Falstaff este excedat de propriul său trup.

În comedia lui Tudor Popescu, un soț este excedat de dădăceala soției sale. Ar dori să răsufle, măcar pe timpul concediului acesteia. Drept care simulează invaliditatea pentru a rămîne acasă, unde constată cu stupefacție prezența instrucțiunilor soției în cele mai nebănuite și nedemne locuri. Urmează o seamă de peripeții, autorul urmărind cu orice preț comicul de situație, cu orice preț spun, căci prețul este de multe ori minor. Totul lasă impresia de improvizatie, cu un singur scop de a descoperi frunțile, dar trebuie să-l recunoaștem autorului sprinte-neala spiritului și ingeniozitate. La urma urmei, ca o consecință a neobositel anatemizării a comedilor ușoare din partea „spiritelor serioase”, în teatrul românesc o secetă care se resimte. Astfel că Tudor Popescu, cu *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur*, vine să umple un loc gol. Prin comedia sa, el ne reamintește că nu trebuie să ridem neapărat și numai de cineva, ci să și ridem pur și simplu, chiar dacă asta contrariază sus-numitele spirite, care nu pot accepta actul fără scop.

Regizorul Mircea Marin a înțeles precis că un lucru gratuit trebuie să aibă calitatea lucrului gratuit, adică să se prezinte în totală sa exuberanță, și nu altfel a fost lucrat spectacolul de la Brașov. Personajele nu au, prin replici, individualitate, nici nu se încearcă așadar o individualizare, dar mișcarea lor este vie, uneori frenetică ; cu dexteritate și ușurință, actorii se mișcă parcă într-un teatru de umbre. Spectacolul dă pe deplin impresia libertății de joc, pe o precisă canava de gaguri legate acrobatic. Din componente statice ale decorului, obiectele din scenă devin accesorii de joc, în ele se ascund neașteptat, surpriza.

În rolul principal, al bărbatului ipocrit și matur, Dan Săndulescu ne uimește cu

disponibilitățile sale debordant comice. Personajul său atinge, în unele momente, enormul. Nu l-am cunoscut actorului această interesantă valență, după cite știu, puțin exploatată în teatrul în care lucrează. El rămîne cu adevărat pivotul spectacolului și, literalmente, umple scena.

Dealtfel, întreaga trupă vădește poftă de joc. Și Maria Rucsandra Dobre, și Virginia Itta Marcu, cu intrările lor interpestive, și Gabriel Săndulescu, în rolul unui prieten holtei cu naive uimiri, și Luminița Blănaru în Otilia, fata surprinsă și surprinzătoare, și, în fine, Andrei Rălea, singurul liniștit și cuminte, în uniformă de ofițer de miliție, care, doar ea, sperie — contrast care generează un comic discret. În rest... Se rîde mult la spectacolul brașovean și, ca la filmele din epoca de aur a comediei mute, te întrebi de ce ?

Constantin RADU-MARIA

## ■ VINOVAȚI FĂRĂ VINĂ

de A.N. Ostrovski



Maya Indrieș, Costache Babil și  
Ioan Georgescu

Data premierei : 7 martie 1985.  
Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : DOINA ANTEMIR.

Distribuția : MAYA INDRIEȘ (Otradina, Krucinina) ; MELANIA NICULESCU (Șelavina) ; DAN SĂNDULESCU (Murov) ; GETA GRAPĂ (Galcia) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Korinkina) ; NICOLAE C. NICOLAE (Dudkin) ; COSTACHE BABII (Șmaga) ; IOAN GEORGESCU (Neznamov) ; ION JUGUREANU (Milovzorov) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Ivan) ; DOREL BUGA (Un regizor de culise) ; HORIA DUMITRU CARAȘCA (Un chelner).

Prin subiect, **Vinovați fără vină** de A. N. Ostrovski se înscrie în categoria largă a melodramaticului. (Pune o femeie într-o situație imposibilă și vei avea o melodramă, se spune.) Liubov Ivanovna Otradina, părăsită de Grigori Lvovici Murov, bărbat superficial și laș, pierzindu-și

și copilul — fructul dragostei sale cu Murov —, îmbrățișează, sub alt nume, Elena Ivanovna Krucinina, cariera de actriță. Schimbarea numelui indică și o schimbare a personalității, un refuz al trecutului în substanța eului — lucru imposibil, în condiții de existență normale. De aceea, Otradina își alege noua meserie ca pe una care îi va oferi tehnicile înstrăinării de sine. Dacă scriitorul ar fi insistat asupra procesului de modificare a caracterului, am fi avut o interesantă dramă a psihologiei eșecului în desprinderea de sine. Dar autorul rămîne la zona superficială a povestirii. În plin succes al carierei, actrița își va regăsi fiul pierdut, actor și el, atras misterios de personalitatea acestei străine singuratice, despre care se spune că și-ar fi părăsit copilul. Intriga e colaterală definirii caracterului personajului principal. Nemotivată rămîne apariția lui Murov în casa lui Dudkin, moșierul rus care, de plictiseală, se înconjoară de actori, dînd serate în cinstea

acostora. Însimplarea funcționează în dauna necesității, drept urmare unele scene nu contribuie la adâncirea trăsăturilor de caracter ale personajelor, care rămân oarecum sumare schițate.

Piesa conține însă și un filon viabil, izvorât din cunoașterea mediului artistic. Așa încît, prin ideea sa dominantă, **Vino-vați fără vină** este o dramă a celor ce dau viață dramelor, explorînd într-un chip mai profund condiția actorului, într-o societate incapabilă să-l prețuiască arta. Fără îndoială, chipul lui Șmaga, autor ratat și bețiv, dar cinstit și spiritual, e memorabil chiar și neținînd seama de interpretarea lui Costache Babli. Cu atît mai virtuos, cînd ai prilejul să vezi compoziția acestui actor complex. Nu-l cunosc sursa de inspirație, dar mi s-a părut că actorul a avut în vedere o persoană reală ce l-a rămas în amintire și căreia i-a îngroșat în mod expresionist trăsăturile. Desenul e vîguros, masiv. Șmaga al lui Costache Babli arborează o dignitate solemnă; pardesiul jerpelit e purtat cu un aer sacerdotal, iar cel nou, cu degajată neglijență. De sub borul rupt al pălăriei, ochiul îl fulgeră pe interlocutor, iar pe deasupra fularului lung de mătase, buzele i se string într-un rictus de sceptică ironie.

O compoziție sensibil apropiată, ca valoare, de a lui Costache Babli face și Geta Grapă în cerșetoarea Galciha. Și aici ne izbesc pregnanța expresionistă, a portretizării, monumentalitatea concepției. Freamătul făpturii abrutizate, cu mintea ruinată, are ceva neliniștitor și tragic. Ochii strălucesc animalic la vederea pungii cu bani. Cu atît mai puternic este efectul momentului de omenie, cînd Galciha se incurcă în minciuna sa pioasă.

Aceste două interpretări se diferențiază net de ansamblu prin forța lor de individualizare. În rest, spectacolul se desfașoară alert, dar banal. Maya Indrieș, în rolul principal, al Krucinei, rol oarecum ingrat, nu a putut să-l umple cu substanță sufletească golurile, și poate din dorința de a-l salva din melodramatic l-a „liniștit” pînă la estompă. Melodramaticul este o recucerire naturalistă a romanticului minor. Mișcarea sufletească trebuie să se facă, așadar, cu discreție, dar cu continuitate; dacă genului îi sînt străine demnitatea clasică și tumultul romantic, nervozitatea nu-i lipsește. Această nervozitate devine combustia sufletească a lui Ioan Georgescu în Grișa Neznamov, fiul pierdut și regăsit. Actorul întuiește just, și își rezolvă — chiar dacă nu pe deplin — personajul făcut din exaltări romantice și bîntuit de sentimente contrarii. Nu pe deplin, spun, pentru că atitudinile sale nu sînt întotdeauna potrivite situațiilor. De pildă, nu mi se pare motivat îndeajuns gestul gîturii lui Milovzorov, intrigantul laș, căruia Ion Jugureanu l-a acordat un

aer oarecum benign, intrînd astfel într-un bun tandem cu Virginia Itta Marcu, a cărei Korinkina, inițiativa intrigii, nu e mai mult decît o actriță geloasă pe succesul colegel sale. În fine, în rolul moșierului Dudukin, neimplicat în vreun fel în intrigă, amfitrionul Nicolae C. Nicolae, dezinvolt și sigur pe sine; în Murov, Dan Săndulescu nu reușește să transfigureze. Compoziții șterse fac Melania Niculescu (Șelavina) și Flavius Constantinescu (Ivan).

În întregul său, spectacolul este interesant și convingător, dar nu îl situăm la o cotă valorică prea înaltă în bogata activitate reglzoră a lui Eugen Mercus.

C. R.-M.

## TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

# ORI-ORI

de Mehes György

Data premierii: 15 martie 1985.  
Regia: FARKÁS ISTVÁN. Scenografia: VIOARA BARA.

Distribuția: BÁNYAI IRÉN (Anna); FÁBIAN ENIKŐ (Barbara); ACS TIBOR (Lőrinc); MISKE ÁSZÓ (Cibulás); MOLNÁR JULIA (Brigi); KÖRÖSI CSABA (Dugesz); LÁSZLÓ ATTILA (Dzngisz); FÖLDES KATI (Kati).

Unul dintre cei mai cunoscuți dramaturgi maghiari din România, Méhes György, revine în actualitate prin premiera absolută **Ori-Ori**, la secția maghiară a teatrului orădean, care, de altfel, a mai asigurat pînă acum punerea în scenă a altor opt titluri din creația autorului.

**Ori-Ori** e o poveste cu bucurii și nea-zuri, cu un accident ce întrerupe defini-

tiv activitatea competițională a sportivului Fodor Lőrinc, provocându-l o derută psihică și profesională, cu o rătăcire sentimentală a protagonistului, pus în situația de a alege între soțiile și frumoasa profesoară de muzică Barbara, toate rezolvate prin intervenția salvatoare și plină de bun-simț a maestrului Cibulás, care reușește să aducă lucrurile pe făgașul normal, poveste asezată cu umor de replică și de situație, cuprinzând personaje pitorești. Rezultatul este o comedie fără prea mari pretenții, ce nu-și disimulează tenta didactică, în general acceptată de public, care în timpul primului act zîmbește, iar pe parcursul celui de-al doilea chiar rîde cu poftă. Unele episoade sînt cam expediate, altele suferă de excesivă comprimare, astfel încît evoluția mentalităților este insuficient clarificată.

Regizorul Farkás István urmează sinușoia valorică a textului, cîntîndu-l în cheile realiste; el propune un ritm antrenant, în continuă accelerare, mizează pe îngroșarea comicalului, pune accentul pe mijloacele șarjei satirice, creînd un spectacol coerent, corect, care se păstrează, pe toată durata lui, la o altitudine medie.

Cadrul scenografic propus de Viorea Bara reduce arbitrar, cu aproximativ o treime, spațiul util de joc, impune concentrarea acțiunii în centrul scenei, nu utilizează lateralele. Micșorat astfel, interiorul imaginat de tinăra scenografă stînjenește mișcările actorilor. Costumele sînt strident colorate, uneori în flagrantă discordanță cu structura personajului.

Interpretările actricești se înscriu într-un arc destul de larg, spectacolul apărîndu-ne și din acest punct de vedere mozaicat. Ács Tibor, bine distribuit în rolul Lőrinc, sesizează deriva personajului, momentele sale de criză, evoluează sigur, în primul act, oarecum ezitant, în cel de-al doilea. Vorbăreț și expresiv, simpatîc, spiritual și ironic atunci cînd e cazul, maestrul Cibulás își găsește în Miske László un interpret rafinat. Bányaí Irén recurge la mijloace exterioare, la o poză acuzat teatrală, inadecvată psihologiei personajului, în vreme ce Fáblian Enikő se achită onorabil de sarcinile actricești pe care le implică rolul frumoasei, neconsolatei și frivolei Barbara. Meritoriu ni se pare debutul pe o scenă profesionistă al tinerei artiste amatoare Földes Kati. Molnár Iulia reușește să aducă necesara culoare în spectacol printr-un joc îngrijit, atent individualizat. Caricaturizate cu pastă groasă, în datele textului, sînt ipostazele scenice în care ni se înfățișează actorii Körösi Csaba — cu o mare expresivitate corporală, inventiv, stăpînînd spațiul de joc — și László Attila.

Mircea Em. MORARIU



Miske László, Fáblian Enikő și Ács Tibor

Molnár Iulia, Földes Kati, Körösi Csaba și László Attila



# DOMNIȘOARA IULIA

de August Strindberg

Data premierei : 26 martie 1985.

Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.

Scenografia : VITTORIO HOLTIER.

Traducerea : VALERIU MUNTEANU. Muzica : ANDREI ROȘIANU.

Distribuția : RALUCA ZAMFI-RESCU (Domnișoara Iulia); MARIAN RĂLEA (Jean); DANA BOLLINTINEANU (Kristin).



Raluca Zamfirescu și Marian Rălea

Alegind, dintre multiplele puncte de vedere asupra textului, pe acela care i s-a părut mai aproape de mentalitatea spectatorului de azi — amara ironie la adresa „indiferenței morale” care va triumfa la un moment dat —, regizorul Dragoș Galgoțiu a procedat așa cum sugerează de fapt și autorul în prefața piesei. Deși fiecare epocă își are optica ei, problema relativității adevărului legat de normalitate continuă să se pună, așa cum continuă să intereseze problema ascensiunii și a declinului în viața socială, răsturnarea sistemului de valori, „lumea pe dos” fiind un motiv obsesiv al ultimului veac. Ca de obicei, echipa s-a lăsat cucerită de novatoarea lectură și s-a străduit să-i confere valabilitate scenică. Gîndit în spiritul „teatrului intim” propice „magiei dramatice”, decorul lui Vittorio Holtier a păstrat doar cîteva dintre elementele realiste indicate, dezvoltînd în schimb metafora plastică a unui subsol al genului: tavanul înclinat care strîvește, reflex sumbru al unei naturi în descompunere, sugestie posibilă a unei bolii a infernului în pragul căreia se desfășoară aceste „dansuri ale morții”; două chepenguri permit accesul de sus în jos și de jos spre mai jos; liniile de fugă converg spre infinit, un viitor previzibil; obiect inutil, masa de toaletă încorporează aproape insesizabil miniaturala machetă a castelului în ruină, iar tăblișorul patului ce domină scena reprezintă tradiționalul capital al domului, un semn alegoric: pe ruinele unei lumi se clădesc alte subrede temelii. În întreaga scenografie asimetria e folosită ca indice al descentrării psihice, dar și ca stimul al fanteziei compensatorii ce trebuie să su-

plinească „absența”. Dansul și pantomima au dispărut din economia acestei riguroase și strict delimitate demonstrații ce și-a propus nu atât explicarea în termeni naturaliști a unui „caz semnificativ”, cît susținerea pe coordonate expresioniste a unei teze ce figurează și totodată certifică, denunță și avertizează asupra unei inevitabile, precipitate involuții pe scara devenirii umane. Acordurile de vioară sînt singurele elemente pure păstrate dintr-o presupusă, cîndva, existență „normală”. Strindberg însuși nu se arăta interesat de caractere, ci de tipuri sociale surprinse în perspectivă istorică și psihologică. În această modernă versiune, aparențele au fost abolite, iar personajele au devenit entități fantomatice ale unui univers coșmaresc, ceea ce le justifică comportamentul abulic. Analizate și dincolo de acel „război al sexelor” (teoretizat de un declarat misogin ca Strindberg), care disimulează cu un antagonism : „mari”/„mici”, „tari”/„slabi”

personajele apar, în primă instanță, complementare. În natura suflătească a lui Jean se regăsesc date ale personalității complicate și contradictorii a autorului: melancolie și depresie, apatie și frênezie. Iar Jean este un personaj pe numele căruia scriitorul suedez își va scrie toată literatura autobiografică. Relația dintre cei doi, tinăra contesă și nu mai puțin jumele valet, e schițată pe schema raportului dintre „debitor”/„creditor” (enunțat într-o altă piesă), care limitează posibilitatea unei minime comunicări, în funcție de această balanță oscilând și sentimentele, acele „instrumente de gîndire rudimentare și nesigure”, astfel că atracției îi corespunde repulsia, iar ipotezei iubirii, o autentică ură. În ambianța unei false, amăgitoare libertăți absolute (în epocă începuse să circule doctrina emancipării femeii), eroina e la început însuflețită de o firească nevoie de împlinire. Dar, incapabilă să reia legăturile normale cu cel din preajmă, orbită și de orgoliul de castă, ea nu va reuși să evadeze din realitatea apăsătoare, din lumea condamnată la pieire, decît recurgînd la gesturi hazarde, la soluții aberante, sortite unui eșec lamentabil. În interpretarea Raluței Zamfirescu, domnișoara Iulia stă sub semnul eredității minate de tare fundamentale, un halou de morbiditate o înconjoară. Epurîndu-și personajul de orice pornire senzuală (doar brațul gol și desșos-urile sîngerii amintesc de natura crudă a „vivisechilor” lui Strindberg), actrița gradează bine momentele succesive de spălmă, dezgust și dezolare, dezvoltînd mecanica atracției răului, a erorii ireparabile, a compromisului categoric; ochii îi strălucesc de o febră interioară ce anunță sfîrșitul, palpitul existențial al acestei flinte care suferă de viciul ascuns al devitalizării păstrează încă vibrațiile unei hipersensibilități anxioase, o teamă îngrozitoare, teama de necunoscut, teama de singurătate, o mîcină continuu. Jean, așa cum îl înfățișează Marian Rălea, nu are nici o clipă morga presupusă la un valet stilat în hotelurile Elveției (lucru în mare măsură deconcertant, dacă nu se ține cont de propunerea inițială a jocului fără mască). Actorul își prezintă personajul în toată urîșenia lui, într-o permanentă exhibare: lipsit de scrupule ca și de prejudecăți, încercînd mereu să se delimiteze de propriul său mediu, pe cît de bătăran pe atît de ager la minte; cu toată buimăceala alcoolică care-l stăpînește, de la început apare ca virtual învingător în acea „bătălie a creierelor” ce va furniza o nouă așa-zisă aristocrație. Nuanțînd sadismul și insolenta, actorul are o evoluție monocordă și totuși nu monotună. Dezgustat de victoria prea ușor dobîndită, după ce cîntărește la rece avantajele și

dezavantajele, preferă să recadă în expectativă. Sinuciderea fetei apare ca o rezolvare firească, fiind obsesia familiei, soluția îl implică însă prea puțin și Jean o acceptă cu satisfacție. *Raisonneur* deghizat în bucătăreasă (după cum precizează și dramaturgul), Kristin are obligația de a furniza argumentele moralei convenționale în vigoare, care refuză să accepte pe față că viciul și virtutea se înrudesc. Martor fără să știe, ea doarme imposibilă cît se consumă drama, păstrînd inerția gesturilor și a reacțiilor obtuze. În propunerea Danei Bolintineanu, personajul are o grosieră ingenuitate ce e depășită de o tenace siguranță de sine, o frustră asprime suflătească caracteristică indivizilor călțiți de greutatea reală ale vieții...

Conștiință zbuciumată a timpului său, Strindberg a focalizat ca apoi să disperseze influențe diverse, cooperînd domeniile înrudite ale filozofiei și psihologiei, sociologiei și literaturii, prelînd idei descoperite la Rousseau și Kant, Kierkegaard sau Marx, Buckle și Nordau, Tolstoi și Zola, Hartmann (Eduard von) sau Swedenborg; fiind rînd pe rînd nietzschean și freudian, ateu și teozof, a cristallizat concepții ce vor avea ecou în operele lui Pirandello sau Kafka, O'Neill și Beckett, anticipînd expresionismul și chiar suprarealismul, și continuă să se mențină în actualitate. O dovadă spectacolul piolesțean...

Irina COROIU

## TEATRUL DE STAT DIN TURDA

# ■ UN SUFLET ROMANTIC

## de Tudor Popescu

Un suflet romantic de Tudor Popescu — „replică dintr-o actualitate nesofisticată la piesa lui Mihail Sebastian (*Jocul de-a vacanța*) — este o dramă de atmosferă finalizată imprevizibil într-o comedie sentimentală”.

Și, ca veritabilă replică ce este, piesa dezvoltă premisele aceluia joc ce nu mai este „de-a vacanța”, ci „de-a viața”, dorită autentică, joc ce nu poate fi încercat decît în răgazul febril al concediului.

O tinărie, Ghighi, vrea să apară drept frivolă, fatală, devastată de spleenul luxului și opulenței etc., în singurul loc unde are acces și unde schema premeditată a conduitei ei poate avea succes: o casă de odihnă, cu locuri procurate prin sindicat. Izbuțește să provoace stupoare, chiar să-l tulbure pe „colegii” de concediu, dar atât. Prezența în vilă a unui profesor, pe nume Tudor, îi zădărnicește tentativa, teribilistă și disperată în fondul ei, și o face pe Ghighi să eșueze în sinceritate și patetic, îndrăgostindu-se tot mai de acest profesor.

**Data premierii : 9 februarie 1985.**  
**Regia : ANDREI MIHALACHE.**  
**Scenografia : GHEORGHE MATEI.**  
**Distribuția : SERGIU IVA (Călin) ;**  
**GABRIEL CHIREA (Valerian) ;**  
**GABRIEL COSTEA (Laurențiu) ;**  
**AURELIAN GEORGESCU (Tudor) ;**  
**LILIANA GHIȚĂ (Ghichi) ;**  
**VASILE IUȘAN (Duda).**

Textul are incontestabile virtuți, fructificabile în spectacol ; în plus îmi pare că Tudor Popescu și-a construit personajele pornind de la o observație sociologică de acut interes : „populația” piesei se împarte în două categorii, evident marcate de obiectul muncii lor ; prima categorie, majoritară, are ca obiect al muncii materia prin excelență — metalul și variantele sale tehnologizate ; a doua, reprezentată doar de profesorul Tudor, lucrează cu și asupra „materiei insufleteite” — copiii.

Cei din prima categorie, Călin, Valerian, Laurențiu și, prin extensie, Duda, dominați de „pasiunii mici și supradimensionate”, sînt trăitorii „cele mai triste nefericiri — nefericirea plină de satisfacții” a gălăgioaselor și absurdelor controverse asupra detaliilor din desfășurarea unor meciuri de fotbal. Iată de ce sînt amuzant în capabil să priceapă travestiul moral al extravagantei nou venite Ghichi : existența redusă la așteptarea unui meci este de o sărăcie alienantă. Iată și de ce profesorul Tudor pare o ființă specială, un singuratic sociabil, un „aerian” inofensiv, și ajunge unicul confesor al fetei.

Dar în spectacolul turdean semnat de tînărul regizor Andrei Mihalache textul a fost descifrat numai pe jumătate : cei trei „microbiști” — Călin (Sergiu Iva), Valerian (Gabriel Chirea) și Laurențiu (Gabriel Costea) — își trăiesc și-și dezvoltă „pasiunea lor mică și supradimensionată” cu fervoare și dezinvoltură pe durata întregului spectacol, fără ca unica lor preocupare să fie pusă în vreun fel sub semnul lipsei de sens. Ba, mai mult :

actorii, interpretîndu-și excelent rolurile, așază într-o lumină ușor ridicolă atât pledoaria lui Tudor, cât și opțiunea sentimentală finală a lui Ghichi.

Căci, din păcate, în acest spectacol, stridentă nu este obtuzitatea celor trei, ci intrarea în scenă a zbuciumatei Ghichi. Manevrată înalbil, prezența ei „trăsnitoare” eșuează în patetism clovnesc ; în loc să apară în ochii spectatorilor drept o fată care se travestește doar pentru a se convinge că poate fi și altceva decît o obligă viața să fie, Ghichi rămîne o ființă ridicolă, incapabilă să se poarte cum crede ea că-l stă bine. Motiv pentru care disperarea, plînsul, zbuciumul ei par că ar fi de ciudă și nu pentru că și-ar fi dat seama de inconsistența soluției la care a recurs. La această configurare a personajului Ghichi participă și personajul Tudor, așa cum a fost văzut de actorul Aurelian Georgescu, care, printr-o rostire bonom bătrîneasă, antipatic de meticuloasă și de didactică, prin așezarea în poză — mereu aceeași —, prin obiceiul de a se adresa publicului, și nu personajului cu care se află în relație, își obligă partenera să se simtă simplu pretext pentru vorbe spuse în vînt.

Iar interpretarea Liliane Ghiță se resimte acut de pe urma atât a inexactei puneri în ecuația dramei, cât și a „jocului de unul singur” practicat de Aurelian Georgescu. Eforturile ei actoricești sînt zădărnice de falsă postură la care i-a fost condamnat personajul.

Descifrat numai în jumătatea sa expozitivă și în planul amănuntului pitoresc, textul își pierde mesajul. Spectacolul lui Andrei Mihalache dă cîștig de cauză existențelor „microbiște”, problemele lui Tudor și ale lui Ghichi devenind un sol de ciudățenie care nici nu merită a fi luată în seamă.

Scenografia semnată de Gheorghe Matei este plăcută la privit : cu minimum de mijloace a fost realizată imaginea „clasică”, de carte poștală trimisă de la odihnă. Iar prin abila așezare în scenă a recuzitelor de „splendori vacanțiere”, a fost realizată o ingenioasă rețea de trasee care oferă o varietate de intrări, ieșiri și parcursuri în spațiul de joc.

Decorul și distribuția — cu excepția interpretului lui Tudor — ar fi îngăduit materializarea în spectacol și a delicatului și generosului „îndemn spre o existență spirituală, în care frumosul să joace un rol fundamental” — cum autorul însuși mărturisește a fi intenționat.

**Paul Cornel CHITIC**

# ■ STEAUA FĂRĂ NUME

de Mihail Sebastian

**Data premierel:** 27 noiembrie 1984.

**Regia:** ANDREI MIHALACHE.  
**Scenografia:** CLARA LABANCZ.

**Distribuția:** GEORGE BOSSUN (Șeful găril); IOAN DAN (Un țăran); STELIAN STANCU (Profesorul); GABRIEL CHIREA (Ichim); MARIANA MARINESCU (Domnișoara Cucu); NINA ANTONOV (O elevă); VASILE IUȘAN (Pascu); GINUC VINTILĂ CRIȘAN (Conducătorul); ADRIANA GĂDĂLEAN (Necunoscuta); SIMON SALCĂ (Udrea); MIRCEA COSMA (Grig).

O prudență leneșă marchează punerea în scenă a acestei piese: spectacolul se desfășoară, pe toată durata sa, fără să sugereze motivația, mobilul estetic al opțiunii regizorale, și nici nu trădează plăcerea, simplă și fără pretenții, de a parcurge textul; dar, de la un act la altul, regizorul pare furat mereu de câte altceva din cele ce se întâmplă în text; ca, după numai câteva semne ale unei posibile ipoteze de interpretare, să se grăbească să renunțe, redevenind neutru.

În primul act începe să se contureze o vagă atmosferă caragială; apoi se lasă bănuț o tensiune a placidului, ca în Cehov, dar nici asta pentru mult timp; și tot așa, pe rând, ceva din șarja groasă a filmului mut, un pic din caraghioșenia diluată a romantismului de operetă, intenții de inovație în dezvăluirea psihologicului — anonima din tren se răstește ca la piață, în timp ce Miroiu vorbește murmurat, ca pentru postscriptum — etc.

De pe urma unei atare „indiferențe” programatice, mereu întreruptă de timide tentații, cel mai mult suferă personajele: Profesorul, Domnișoara Cucu și Necunoscuta. Primul este interpretat de Stelian Stancu parcă pentru un film-serial, unde spațiul și tehnicile camerei de

luat vederi permit o infinitate de nuanțe și tăceri. Necunoscuta (Adriana Gădălean), rumenă, zdravănă și sănătoasă, schițează cu un aer îndecis deruta, panica, plictisul, capriciul, nedumerirea, accentele ironiilor și ale autoironizării; treptele împăimîntării pe tărîmul „exoticului”, interesul pentru cer și stele sînt expuse în notă de comic roz și chiar buf. Iar Domnișoara Cucu (Mariana Marinescu), în mod paradoxal, ajunge un personaj aproape inutil în economia piesei.

Un incident tehnic a făcut ca între actele II și III pauza să se prelungească cu două-trei minute; spectacolul parcă se terminase. Ultimul act chiar mi-a părut a fi o altă piesă. Chiar și această autonomizare a fiecărui act, dacă ar fi fost susținută din punct de vedere regizoral, putea constitui expresia unei viziuni scenice cu reale temeiuri în însăși construcția piesei. Dar amintitele nuanțe, climate, „peisaje umane” au fost lăsate să apară și să se stingă la voia întâmplării.

Admit și existența unor așa-zise „spectacole de serviciu”, dar expectativa față de ceea ce se încropește — ca mai apoi să se instituie — pe scenă trădează mai degrabă o timiditate față de text. Cred că tineretea regizorului — dacă afirmația mea nu sună a prejudecată — se putea manifesta altfel decît s-a manifestat; adică prin oricare altă atitudine, de pe urma căreia să fie sesizabilă, dacă nu o concepție, dacă nu o viziune regizorală, măcar opțiunea pentru un anumit fel de a face teatru.

Ultimele promoții de regizori m-au obișnuit — și nu numai pe mine — cu spectacole în care, în ciuda stingherității lipse de experiență și a inabilităților, puteau fi ușor deslușite programe intelectuale și teatrale, a căror validare se va petrece, după caz, în timp sau niciodată. Totuși, e posibil ca lui Andrei Mihalache — căruia i-am văzut două spectacole — să-i fie caracteristică acea lentoare lăuntrică ce lasă speranța apariției, într-un spectacol viitor, și a programului său estetic, și a viziunii sale regizorale.

P. C. C.

TEATRUL „ION CREANGA”

## CENUȘĂREASA

de Ion Lucian  
și Virgil Puicea  
după Perrault

Data premierei: 6 noiembrie 1984.

Regia: ION LUCIAN. Scenografia: IRINA BOROVSKI. Muzica: DUMITRU CAPOIANU.

Distribuția: CORNELIA OSECIUC (Cenușăreasa); FLORINA LUICAN (Mama vitregă); ANDRA TEODORESCU-ION (Județul); ANCA ZAMFIRESCU (Edel); MARIOARA STERIAN (Zina); MARIAN LEPĂDATU (Prințul); GABRIEL IENCEC (Ministrul); DUMITRU ANGHEL (Valetul).

Nici textul nu este după Charles Perrault, nici spectacolul nu este un musical. Basmul a fost contrafăcut după toate rigorile sociologismului vulgar și transformat într-o piesă în care important nu este (ca în basme) triumful adevărului și al frumuseții, ci demascarea apartenenței de clasă a... curții de care e înconjurat prințul. Iar această demascare o face chiar prințul, care, bineînțeles, nu abdică și nu renunță la palat pentru a locui într-o colibă, ci o transformă pe Cenușăreasă în prințesă.

Pentru a face un scurt și convingător rezumat al istoriei idellor progresiste — căci asta pare să fi vrut libretistii — nu e nici necesar și nici eficient să fie luat drept pretext un basm. Tvetan Todorov, Jakobson, Călinescu etc., analizând structura basmului, au descoperit în el alte scheme, soluții, mijloace, procedee prin care gândirea colectivă a popoarelor și-a mărturisit convingerea în triumful idellor umaniste și progresiste.

În mod evident, textul jucat intră în conflict cu definiția POVEȘTII pe care

Teatrul „Ion Creangă” o publică în foaia-program de sală, definiție care spune că POVEȘTEA este o „specie a prozei populare, trecută și în epica cultă, în care se relatează întâmplări imaginare”... Deci, întâmplări imaginare, nu destine și mecanisme sociale, al căror cadru legic obiectiv nu poate fi bagatelizat, minimalizat, dar mai ales luat în zeflemea prin intervenția unor forțe ori flințe miraculoase: zine, duhuri ale naturii, animale cu minți și gral omenesc, puteri fizice nemaiîntâlnite etc. Este limpede că imaginarul colectivităților umane este tentativa de survolare a imposibilității istorice imediate, de a evada din cușca constrângătoarelor norme sociale. Faptul că mai toate poveștile și basmele (aventuri supranaturale) se termină în pragul unei nunți, deci sub zodia estetică a unui ritual, a unei ceremonii aducătoare de veselie și lipsă de griji, este semnul cert că în povești și basme nu stă ascuns proiectul unei lumi ideale. Soluția refugului în miraculos este o supapă pentru colectivitățile încă lipsite de o conștiință critică.

A „împănă” cu tâlăsoase considerații critice „la adresa „societății” un basm în care toate se rezolvă prin miraculos și puteri supranaturale nici nu-l înnobiează, nici nu-l modernizează, ci pur și simplu discreditează atât necesitatea cât și valoarea actului critic. Aceasta este observația pe care o fac libretului. În ceea ce privește musicalul, ca specie de spectacol, el pretinde că din rostirea unor cuvinte, din succesiunea unor gesturi, din sunetele onomatopelice ori din expresia unor stări efective se nasc ritmuri, sunete, melodii etc., într-un cuvânt, muzică. Fișorul muzicii ca enunț, ca rezultat ori ca rezonanță a ceea ce, în mod obișnuit, se întâmplă pe scena teatrului de proză mi se pare a fi condiția apariției și a evoluției musicalului.

Cenușăreasa nu este însă un musical partitural care actorilor întreruperea, modificarea sau înlocuirea gesturilor și ritmului de rostire prozastică și-l determină să apeleze la cele proprii operei și chiar operei (în aceasta din urmă, substanța dramatică nu se află în partitură, textul fiind un însoțitor obedient și aproape insignifiant; nimeni nu ascultă o operă pentru textul rostit).

Partitura este greoaie, uneori stridentă, pretențioasă și greu de memorat. Visul oricărui musical mi se pare că trebuie să fie acela de a propune, măcar câteva secvențe ca viltătoare șlagăre. Ceea ce nu se întâmplă.

Dar acest spectacol, care și-a pus singur piedici în calea succesului fișor, este un dificil examen pentru trupă. Celor enumerate li se adaugă faptul că publi-



...un dificil examen pentru trupă...

cul-destinatar e alcătuit din copii și tineret. Așadar, efortul îl depășește pe cel pretins de o montare pentru adulți.

Actorii și-au scos la iveală toate mijloacele pentru a fi hazlii, simpatici și prezenți în scenă de la giumbuşlucurile lui Dumitru Anghel la poza lui Marian Lepădatu, de la comicul căutat al lui Gabriel Iencac la naturaleţea și frumuseţea Marioarei Sterian. Eforturi vizibile de a portretiza distinct fac Andra Teodorescu-Ion și Anca Zamfirescu. Cornelia Oseciuc mizează pe efectul asociației dintre puținătatea gesturilor și paloarea naturală a chipului ei. Florina Luican aduce, și în alcătuirea acestui personaj, o forță de

expresie, o capacitate de a domina asupra căroră îmi pare că nici ea nu este pe deplin edificată. Plăcerea de a juca, bucuria de a fi pe scenă atrag atenția asupra ei chiar și în momentele cînd ar trebui să fie o prezență neutră.

Este cert că Teatrul „Ion Creangă” caută în continuare performanța artistică. Ceea ce, dată fiind situația parțial sugerată mai sus, consider că este un lucru admirabil; acest teatru se află în preajma momentului și a punctului de start spre acele realizări teatrale care să-i defluească înconfundabil existența.

**Paul Cornel CHITIC**

## CARNET I.A.T.C.

### ■ ANCHETĂ ASUPRA UNUI TÎNĂR CARE N-A FĂCUT NIMIC

de **Adrian Dohotaru**

Cu fața spre spectatori, personajele pieșei ascultă zgomotul roților de tren oprit brusc de un semnal de alarmă. Semnal de alarmă care nu corespunde vreunei primejdii sau amenințări pur și simplu,

cineva a avut chef să se joace, sau altcineva a vrut să coboare într-un loc în care trenul nu oprește. Nu cumva abuzăm de semnalele de alarmă? O întrebare pe care autorii spectacolului (prof. univ. Dem Rădulescu, asistent Dragoș Galgoțiu) ne-o pun din capul locului, un avertisment sub semnul căruia capătă juste dimensiuni și povestea personajului principal — Patriciu Mateescu, tînărul care n-a făcut nimic.

Reportajul dramatizat compus de Adrian Dohotaru depășește astfel semnificația unei „istorii adevărate”, contribuind la înțelegerea adevărului unei ființe, la descifrarea a ceea ce deosebește un om de altul, la cîntărirea dreptului la diferență. Patriciu Mateescu se adaptează cu greu la convențiile simțului comun, dar

trebuie el să-i plătească criza de creștere — fie ea și întârziată — cu eșecul? Pe urmele pieșel, spectacolul refuză detaliul psihologic și coerența comportamentului — se descriu într-un ritm dramatic situații, reacții, se face arheologie sentimentală, fără a se căuta cu tot dinadinsul motivațiile. Dialogul cu publicul se realizează prin mijloace simple, dar nu primitive, încordarea cu care se caută adevărul interior al ființei morale conferă un sobru patetism acestui spectacol serios în intențiile și în izbînzile sale.

Cu candori adolescente și revolte vătuite în ironie, Dan Puric rezolvă personajul în aparență fără efort, cu acel „fîresc” care dă tuturor spectatorilor impresia că se pot uita oricînd pe scenă și deveni actori. Dar în spatele acestor aparente simplități se transmite permanenta tensiune a implicării, uimirea în fața răutății, disprețul față de duplicitate, atașamentul față de certitudinile dobîndite prin proprie experiență, solidaritatea cu toți cei care nu și-au pierdut capacitatea de a iubi. La un prim examen în fața publicului, Dan Puric nu etalează mijloace actoricești, ueză nu de abilitatea de a-i fermeca pe ceilalți, ci de puterea de a se stăpîni pe sine.

În rolul mamei, Maria Roxana Ionescu nu încearcă, și credem că bine face, o compoziție de vîrstă. Ea construiește un personaj-sentiment, o femeie care iubește și care e tristă cînd în sfîrșit înțelege că iubirea nu numai că nu poate salva omenirea, dar nu-l poate ajuta nici pe omul, pe bărbatul în care s-a transformat copilul ei.

Reporterul, interpretat de Noni Schwartz, este în alcătuirea acestui spectacol un aliat al lui Patriciu. El au un aer comun nu numai pentru că sînt aproximativ de aceeași vîrstă, ci și pentru că Patriciu spune ceea ce Reporterul gîndește. Tristețea „omului de la ziar” pricinuită de neputința sa în fața unui caz care depășește rutina este sugerată cu discreție, dar în unele momente starea de jenă pe care personajul o încearcă în contact cu viața intimă a unei familii complet străine este tratată cu crispăre. Precis și pregnant își construiește Maia Morgenstern personajul: Adriana, sora lui Patriciu, acrită de meserie, își „joacă” drama și între cei patru pereți ai casei, ultragiată de rolul secundar care i se acordă în piesa vieții. În amalgamul de egolism acaparant și extrovertire necesară, interpreta găsește adevărul unor atitudini și impulsuri care țin mai mult de tipologie decît de identitate. Pe aceeași linie a unei compoziții „de gen”, caracterizînd agresivitatea timpă și suficiența personajului, obține un cert succes Olimpia Niculescu. În conformitate cu concepția spectacolului, apăsător vulgară

— Georgeta Burdujan, vulnerabil sub masca ironiei superioare — Constantin Cotimanis, ostentativ, indiferent — Mircea rusu, util ingenuă — Iuliana Ciugulea, construiesc fondul de argumente care susțin dramatismul dezbaterii. Teodor Corban își epulzează eforturile încercînd să confere maturitate și greutate personajului Tatălui — diminuîndu-l însă substanța personalității.

Prezența pe scenă a profesorului universitar Ion Cojar, alături de studenți, dincolo de farmecul episodului respectiv, conferă valoare simbolică solidarității colectivelor I.A.T.C., în lunga călătorie care începe pe un drum în care semnalele de alarmă — trufia și observațiile nejustificate, îndolala de sine și lauda nemeritată, probabil, nu vor lipsi.

**Magdalena BOIANGIU**

## ■ DRAGOSTEA PUSĂ LA ÎNCERCARE

**scenariu de Sandu Mihai  
Gruia**

Nimic mai fîresc decît includerea unui spectacol de commedia dell'arte în repertoriul Institutului: nu doar pentru că reprezintă un important capitol în istoria artei scenice, ci și pentru că, sau poate în special pentru că oferă interpreților posibilitatea de a măsura delicia și capcanele libertății de a juca, de a cînta, de a dansa, de a improviza pornind nu de la un text, ci de la un scenariu. Nimic mai fîresc decît faptul că nu s-a căutat o aproximativă reconstituire istorică; ci s-a încercat introducerea în tiparele cunoscute a semnelor contemporaneității, peripețiile măștilor desfășurîndu-se într-un limbaj accesibil spectatorului de azi, cu trimiteri comice la experiența colectivă a publicului. În acest sens, ca intenție, experiența studentului Sandu Gruia, autorul scenariului, este întru totul stimabilă. Ea nu este întru totul concludentă sub raportul rezultatelor: combinarea schemelor păstrate de tradiția istorică e coerentă din punct de vedere cultural, dar contribuția originală e lipsită de consistență și de o fermă opțiune stilistică.

În programul tipărit scrie așa: „Regia artistică: lector universitar Sergiu Dan

Pop, în colaborare cu Catedra de arta actorului și regizorul de teatru, sub îndrumarea profesorului universitar Ion Cojar". E ori prea mult, ori prea puțin. E prea mult, pentru că în spectacol se văd diverse concepții despre comic care nu alcătuiesc o structură, gaguri lipsite de justificare, amintiri din alte spectacole, soluții întâmplătoare. E puțin, pentru că intenția de a oferi studenților un spațiu al libertății de acțiune scenică e complet abandonată și multipla îndrumare regizorală nu a izbutit să impună rigoarea, ci doar disciplina.

Probabil singurul domeniu în care intențiile regizorale s-au realizat plenar este cel muzical (lector univ. Sergiu Dan Pop): alternanța și varietatea ritmurilor caracterizează personajele, le dau ocazia să se manifeste ironic față de materialul dramatic propus spre interpretare și oferă o corectă imagine despre pregătirea muzicală a interpreților. Coregrafia (lector univ. Sandina Pop), fără să țină seama de performanța și spectaculosul în sine, este adecvată ritmului spectacolului și posibilităților inegale ale studenților.

Din distribuția care reunește studenți din anii II și IV — deci cu un bagaj teoretic, dar în special practic diferențiat — se remarcă în primul rând Mariana Irmia Babol (anul II), temperament artistic ieșit din comun, cu o energie comică deosebită. În rolul lui Graziano, Sandu Mihai Grula conferă viață ticurilor măștii, construind un personaj dulce-ridicol în stupiditatea sa mercantilă. Petre Panait — Perdrollino, sluga din Bergam — propune o variantă interesantă a acestui tip de obicei vital și combinatoriu, aici abulic și mereu depășit de evenimente, pe care în cele din urmă izbuște să le dirijeze doar pentru că ceilalți sînt într-o stare de confuzie absolută. Îl completează cu expresivă energie Georgeta Burdujan (Franceschina), han-gița isteată care trăiește cu dăruire momentul, în perspectiva darurilor pe care i le va oferi viitorul. Lui Noni Schwartz în rolul Căpitanului îi lipsește dezinvoltura fanfaronadel, interpretul joacă un om serios care „s-a pus la mîntea” unor copii șăgalnici. Crispat și monoton este cuplul „nobililor îndrăgostiți” — Florin Chirlac (anul II) și Iuliana Clugulea Andrei. Conștiincios în rigiditatea lui lipsită de fantezie, Claudiu Stănescu (anul II), în Pantalone. Un cuplu comic care funcționează cu precizie și farmec este alcătuit din falsa văduvă — Natașa Raab Guțul (anul II), și fiica ei — o năprasnică ingenuă — Cristina Oprean.

Măsura a ceea ce ar fi putut fi acest spectacol o dă scena finală, a regăsirilor și recunoașterilor — ritmată trecere de la convenția realistă la jocul de-a absurdul, în care veselie controlată și orga-



**„Anchetă asupra unui tînar care n-a făcut nimic” — un spectacol serios în intențiile și izbînzile sale!**



**O experiență stimabilă: „Dragostea pusă la-ncercare”**

nizată scenic transmite spectatorului starea de sărbătoare propusă inițial. Căci la început, în decorul luminos și subordonat actorilor semnat de Cătălin I. Arbore, apare întreaga trupă, îmbrăcată în maiourile cărora nu li s-au adăugat încă semnele personajelor, și în sunetele serafice ale muzicii actorii se desprind de sforile legate la pod, marcînd astfel trecerea de la condiția de marionete la cea de interpreți creatori. Din păcate, sforile rămîn prezente chiar și după ce au dispărut din scenă.

**M. B.**