

# CRONICA DRAMATICA

---

PIESA ORIGINALĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

---



Mirela Cioabă și Ilie Gheorghe

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

## PAZNICUL DE LA DEPOZITUL DE NISIP

de D. R. Popescu

Data premierei : 11 ianuarie 1985.  
Regia : MIHAI MANOLESCU.  
Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.

Distribuția : MIRELA CIOABA  
(Dora) ; ILIE GHEORGHE (Hari-  
ton) ; IANCU GOANȚA (Haralam-  
bie).

Relative sînt celebrele legi ale acțiunii dramatice ! În piesa asupra căreia ne-am oprit, se află în scenă de la bun început o pușcă, și cu pușca se va trage — și încă de mai multe ori —, dar nu împușcăturile vor duce mai departe acțiunea și nici nu vor clarifica cine știe ce dramă... Desigur, acest lucru e de natură să-l dezamăgească nițel pe Cehov !

Am fi tentați să scriem că din altă parte va țîșni „glonțul dramatic“, numai că nu va țîșni deloc, ci drama, reală de-altminteri, se va naște prin acumulări lente, va crește încet dar implacabil, ca o naștere adevărată, adică a ceva viu. Și mai precis, nu o naștere, ci două renasteri. Doi oameni se nasc din nou, re-

nasc ca oameni morali și virtuosi. Doi oameni, un bărbat și o femeie, se trezesc față în față, în imensitatea mirifică a Deltei. Aproape jumătate din piesă, bărbatul și femeia își oferă reciproc și cu asupra de măsură biografii fictive, joacă teatru, joacă — deseori — „tare”, pentru a se impresiona care pe care. Replicile curg, vorbele se ridică trufașe în aerul înțelepte Delte. Ea s-ar putea să se numească Dora, s-ar putea să fie tinăra călugăriță suedeză cu ascendență olteană (!), dacă nu e cumva vânzătoare de răcoritoare, s-ar putea să fie o imorală „femeie electrică”, dar parcă e fată cumsecade. El s-ar putea să fie un simplu paznic, s-ar putea să fie un matur bărbat blazat și cumsecade, dacă, la fel de bine, n-ar fi un ucigaș din gelozie. Sau...

Cei doi se incriminează reciproc, atacă, se retrag, obosesc, își dau tircoale, într-un fel de preludiu de rut... verbal. Încet, încet, printre frazele biografiilor inventate se insinuează câte un cuvânt adevărat apoi mai multe, istețimea vorbei superficiale face loc patosului, sincerității. Pe nesimțite, Dora și Hariton își dezvăluie identitățile funciare, de năpăstuiți ai vieții, autoexilați pe pământul friabil, dar regenerator al Deltei. În povestea de dragoste înfiripată între cei doi intervine, de data aceasta pe neașteptate, moartea. Grav atinsă de boală, Dora este salvată de la moarte, printr-un efort care-i va ruina viața, de către Hariton, care-și expiază astfel păcatul uciderii unui om. Uriașă, vie, misterioasă, Delta este martoră acestei povești omenești. Dar este mult mai mult. Este un cadru-personaj; Delta — triumfi cu câte o latură pentru fiecare dintre stările prin care trec personajele: ispășire, purificare, regăsire.

Referitor la tehnica de construcție a piesei, aș spune că ea se conformează modelului cosmic (al Deltei): drama se naște printr-o aglutinare, prin aluvionile sentimentelor care-i animă pe eroi.

Fără doar și poate, o sarcină dificilă pentru regie și pentru interpreți. Fiindcă la suprafața piesei nu există lovitură „ca la teatru”, situații-limită, întimplări neașteptate, ci drama este insinuată în replici, uneori sufocată în verbiage. Adevăratele stări ale personajelor trebuiau intuite, apoi orînduite într-un crescendo. Dacă personajele mistifică, sarcina lui Mihai Manolescu era de a de-mistifica actele eroilor, de a deconspira spectato-

rilor — cu măsură și în creștere — jocul dintre esență și aparență personajelor. Decantate de către regizor, nucleele dramatice capătă o relevanță puternică, pot fi desprinse și apoi orînduite astfel cunoașterea, dragostea, conviețuirea, lupta, sacrificiul și moartea.

Cu obiectivitate, regizorul luminează aceste teme pe rînd, fără a defavoriza vreuna dintre ele. Astfel, spectacolul capătă bogăție și măreția unui fenomen complex, viabil. Poate că s-ar mai fi putut renunța la unele replici de la început — pe infinita temă a lui „între a fi și a avea” — dar este remarcabil că spectacolul rămîne coerent și logic.

Paznicul de la depozitul de nisip se constituie într-o frumoasă demonstrație de pertinență regizorală și într-un tur de forță actoricesc. În rolul Dorei, tinăra actriță Mirela Cioabă pune în lumină un talent excepțional, în care sensibilitatea și forța de întrupare se complinesc neobosit, de la un capăt la altul al spectacolului. Adevăratul recital al actriței începe după prima treime a piesei, cînd tonalitatea dureros-patetică precede delirul și febra îmbolnăvirii. Treccerile de la luciditate la delir, revenirea și căderea în halucinații cosmoteice (cum ar spune Blaga) sînt mostre de actorie de cea mai bună calitate. Registrele vocale se diversifică chiar în cadrul aceleiași perioade (fraze).

La premieră, Ilie Gheorghe în rolul lui Hariton mi s-a părut ușor crispat, reținut, accentuînd curios unele cuvinte. Revăzînd spectacolul, constat că personajul a devenit mai suplu, mai atent, mai cald, mai adevărat. Mă bucură această putere de re-creare permanentă a rolului care certifică profesionalismul recunoscut al lui Ilie Gheorghe.

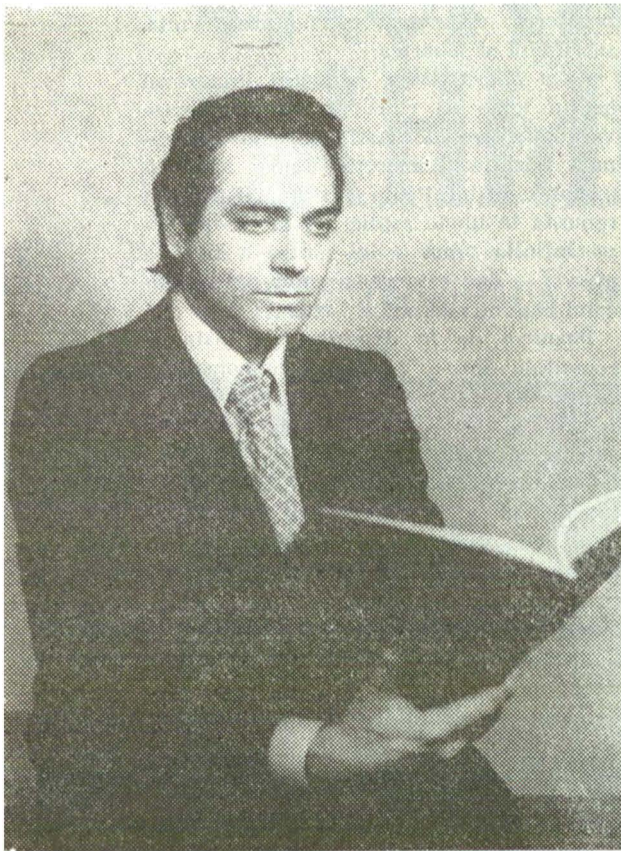
Să remarc și probitatea cu care Iancu Goanță creionează un personaj episodic.

O deltă frumoasă realizează scenograful Viorel Penișoară-Stegaru; remarcabilă, plasticitatea decorului, dar aș fi tentat să cred că o doză de mister cosmic nu i-ar fi prisosit.

Maestrul de lumini Vadim Levinschi, prin clareobscururile pe care le naște arta sa, ne-a încîntat — ca de aștepta ori.

**Patrel BERCEANU**





**Alexandru Repan — o prezență elegantă și sobră**

Actualul spectacol de la Teatrul „Nottara” este de fapt o reluare a montării realizate de același performer, Alexandru Repan (în compania scenografului Sică Ruseșcu), în urmă cu șapte ani, montare care își apropiase cota de spectacole încă din timpul seriei inițiale. Și dacă astăzi, totuși, nu scriu despre Craii lui Repan la rubrica „reprezentarea nr...” (ar fi fost a 101-a), lucrul nu se întâmplă numai pentru că atunci, la vremea potrivită, nu am avut ocazia să scriu, ci și pentru că am avut din nou sentimentul că particip la un eveniment cultural (aniversăm în acest an și centenarul nașterii scriitorului) și artistic, un eveniment care merită să fie discutat ca atare.

Cutezind să semnez aproape în întregime spectacolul (scenariul — mai bine

**TEATRUL „NOTTARA”**

## **CRAII DE CURTEA VECHĂ**

**de Mateiu I. Caragiale**

**Data premierei : 6 aprilie 1985.  
Spectacol realizat de ALEXANDRU REPAN. Scenografia : SICA RUSESCU.**

zis, „decupaj” din cartea lui Mateiu, regia și interpretarea), Alexandru Repan și-a asumat o responsabilitate împovărată. Căci tagma „mateinilor” este impresionantă (și în creștere se pare), iar o astfel de întreprindere era evident că va suscita controverse inevitabile. Ceea ce s-a și întâmplat. În cronică „primei premiere” (dacă se poate spune așa), unul dintre condeiele cele mai autorizate în materie, Radu Albala, formula obiecții întemeiate privitoare la înțelegerea cutărui pasaj din text (mergind cu minuția — sau pedanteria — până la descifrarea unor sintagme). La „noua premieră” (**horribile dictu**, cer din nou scuze), un alt distins critic, Al. Paleologu, acordându-i stîmna sa lui Repan, folosea prilejul pentru a redeschide unul dintre dosarele interpretărilor mafeine, despre așa-zisul caracter „poematic” al romanului, pe care-l contestă, reclamîndu-l puritatea sa de roman social (și intrînd în polemică, implicit, printre alții, cu Romanus Vulpescu). Și așa mai departe, cum este și firesc.

Însă cred că interesează mai puțin, acum, toate aceste dispute. (dealtfel, deloc lipsite de finețe și avînd — de fiecare parte — îndreptățirile lor). Ca un detaliu anecdotic, semnalez că, prin 1965, lucrînd eu însumi la o cercetare despre Mateiu I. Caragiale, am numărat — în bibliografia completă consacrată autorului pînă în acel moment — nu mai puțin de ... 127 de nume, mai mult sau mai puțin ilustre, de la Saint-Simon la Barbey d'Aureville, invocate de diverși comentatori pentru a explica descendența literară a lui Mateiu I. Caragiale; ceea ce nu m-a împiedicat să-l consider, cum îl con-

sider și astăzi, drept unul dintre cei mai originali scriitori ai literaturii universale.

Interesează în schimb foarte mult faptul artistic care se produce pe scenă, prin intermediul persoanei aceluiași Alexandru Repan. Fapt artistic pe care, incontestabil, publicul îl validează cu însușirea. Succesul acestui spectacol pornește mai întâi de la „decupajul” (cum spuneam) inteligent pe care Repan a știut să-l facă în textul *Crailor...*, ferindu-se de tentația versiunii exhaustive (și așa, spectacolul durează două ore, fără pauză; dar două ore petrecute „cu sufletul la gură”, cum rareori se întâmplă în producțiile de veritabil suspans). Apoi, actorul Repan degajă, din prezența sa elegantă și sobră, din tonalitățile sale învăluitoare, ca acel „vals unduitor și trist” evocat de autor, din privirea sa cu o luminozitate specială, din surisul său discret, ușor obosit, din toate detaliile comportamentului său scenic. acea inefabilă magie, care — singura — putea să echivaleze, sub reflecție, magia înaltă a literei lui Mateiu, vraja ei inconfundabilă, Alexandru Repan și-a propus un miracol, și îl reușește, căci din cuvântul lui se înfiripă siluetele fugare, desenate în peniță subțire sau, din contră, violent colorate, ale lui Pașadia, Pantazi, Pirgu, ale Penei Corcodușa și Sultanei Negoianu (ce păcat că s-a văzut nevoit să renunțe la Rașelica Nachmanson) și — mai presus de toate — a autorului însuși.

La premiera de acum șapte ani, trecerea lui Repan prin scenă mi-l amintea mai ales pe Pașadia; astăzi, întrevăd în ea mai mult umbra lui Pantazi, și presimt în spatele ei și cel de „al patrulea hagialic”, la care se referă și actorul, în cele câteva fraze pe care le-a risipit în programul de sală...

Dinu KIVU

# OMUL CU MÎRȚOAGA

de G. Ciprian  
pe două scene

■ TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CLUJ-NAPOCA

*Omul cu mîrtoaga* este, înainte de toate, o inteligentă și superioară prelucrare a unei scheme de vodevil. „Triun-

ghiul” clasic Chirică-Ana-Nichita, al cărui destin ocupă o bună parte din intrigă piesei, nu mai este tratat cu lejeritatea specifică vodevilului, ci este problematizat în sprijinul ideii de martiraj al personajului principal. Simplificînd lucrurile, piesa *Omul cu mîrtoaga* este a unui singur personaj, Chirică, acest păgubos de geniu, transformat, din nevoi de demonstrație, în martir triumfător. George Ciprian propune prin Chirică un ideal polemic de umanitate. Polemic și în aceeași măsură utopic, pentru că eroul lui Ciprian este un fel de Iov, modern, care suportă ceea ce nu poate fi suportat, fără ca umilințele să-i știrbească omenia blajină ce-l laureolează. În colecția de umilințe și ultragii cu care autorul probează forța morală a eroului său nu există limite. Nu este vorba numai de adulterul brutal al soției lui Chirică, Ana, care îl părăsește pentru himera iubirii lui Nichita, nici de trădarea celui mai bun prieten al său, același Nichita, ci și de toată defilarea aceea de personaje secundare, de la Proprietăreasa casei la Inspectorul general, avînd rostul de a împinge la ultimele consecințe martirajul lui Chirică. Cre-

**Data premierei : 21 martie 1985.**

**Regia : MIHAI MĂNIUȚIU. Scenografia : TEODOR TH. CIUPE.**

**Distribuția : ANTON TAUF (Chirică) ; PETRE BĂCIOIU (Varlam) ; MARIUS BODOCHI (Alexandru Nichita) ; MIRIAM CUIBUȘ (Ana) ; EUGEN NAGY (Inspectorul general) ; GELU BOGDAN IVĂȘCU (Omul cu idei și Delegatul) ; OCTAVIAN COSMUTĂ (Stăpînul calului) ; ION MARIAN (Provincia-lul) ; MARIA MUNTEANU (Fra) ; MELANIA URSU (Proprietăreasa casei) ; ION TUDORICĂ (Directorul școlii) ; VICTOR NICOLAE (Ajutorul de arhivar) ; GHEORGHE JURCĂ (Un aprod, Un slujbas) ; VERA MĂRGINEANU (O femeie bătrînă).**

dința lui într-o cauză pierdută, chiar dacă este vorba de șansele unui cal de curse depreciaț, rămîne, în ciuda aspectului comic al chestiunii, foarte dramatică. George Ciprian ne invită să citim mai adînc parabola statorniciei în propriile credințe, pe care o figurează arhivarul Chirică și calul său Faraon, pentru a desluși înțelesurile unei drame a devoțiunii. Prin luciditatea cu care își asumă toate inconvenientele sociale și morale ale credinței sale, Chirică devine un fel de sfînt. Poate mai tîrziu decît





**Petre Băciolul, Melania Ursu, Maria Munteanu și Anton Tauf**

s-ar fi cuvenit pentru a asigura simetria compoziției, autorul sugerează cu discreție o beatificare a eroului său, căruia, în ipostaza finală de învingător, i se atribuie însușiri profetice. Cu adevărat nou în piesa lui Ciprian este amestecul inseparabil între ridicol și sublim, între comic și dramatic, în structura personajului principal, parcă anume alcătuit pentru a ilustra ideea că de la sublim la ridicol nu e decât un singur pas. Aceasta este și procesul esențial pe care îl trăiește Chirică în piesa lui George Ciprian: o evoluție netă de la ridicol la sublim. Spre paguba ei, piesa este plină de episoade absurd-pitorești colaterale, uneori pur și simplu gratuite. O scenă nu lipsită de semnificații în context, cum este aceea a Inspectorului general, se lungeste peste măsură doar de plăcerea jocului, de plăcerea „epătării burghezului“, ce va deveni atotcuprinzătoare în *Capul de rățoi*.

În decorul „rebusistic“ al lui Teodor Th. Ciupe (în centrul scenei, o groapă cu nisip cu o simbolistică difuză, în fundal, o platformă pe care sînt izolate uneori personajele), Mihai Măniuțiu realizează un spectacol ce refuză comentariul personal asupra textului, preferînd accentuarea ideilor pe secvențe și pe personaje, astfel încît unele scene sînt investite cu semnificații suplimentare, altele rămînînd la mesajul original; la fel ca și personajele, dintre care unele dobîndesc semnificații noi, neașteptate, în timp ce altele sînt păstrate în accepția tradițională. Este remarcabilă opera-

țiunea de restructurare filigranată, mai exact de potențare a semnificațiilor unor personaje ale piesei, începînd cu Chirică și sfîrșind cu un personaj secundar cum ar fi Provincialul; dar, transformată în procedeu, soluția atribuirii de sensuri unor personaje riscă să transforme spectacolul într-o paradă de subtilitate a reorganizării tipologice.

Lucrarea regizorului se exercită în primul rînd asupra personajului principal, care devine (desigur, și prin distribuirea „neconformistă“ a lui Anton Tauf) un fel de filosof blajin și taciturn, care își consumă dramele în liniște, acompaniat mereu de un block-fluție, ca un fahir indian. Mihai Măniuțiu este exact și penetrant în lectura perspicace pe care o dă raportului dintre Chirică și Nichita. Nichita devine un termen inalienabil al demonstrației. În timp ce Chirică este de un altruism absolut, fiind cu religiozitate cel ce îi înțelege și îi iubește pe alții, suprimîndu-și sinele, Nichita este de un egocentrism absolut, jerfindu-i pe alții din adorație pentru sine. Scena ogîndirii nevrotice a lui Nichita în capacul tabacherei este, din această perspectivă, cît se poate de elocventă. Anton Tauf, pentru care înțînirea cu rolul lui Chirică pare a fi începutul unui alt drum, este aproape placid, interiorizat pînă la ștergerea oricărui relief, un geniu al lipsei de personalitate în sensul zgomotos al termenului, dar devastat lăuntric de drame ale căror proporții le ține doar pentru sine. Un excelent final, în care regizo-

cul accentuează itinerariul lui Chirică de la ridicol la sublim, îl situează pe acesta în ipostaza unui martiraj, ipostază pe care el o refuză cu înțelepciune și modestie. Rolul Anei este însă păstrat în datele tradiționale, și Miriam Cuibuș, în prima sa apariție concludentă pe scena clujeană, reușește mai bine în tonurile provocatoare decât în elanurile patetice, când nu poate cenzura totdeauna efectele stridente. Intact a rămas și rolul devotatului Varlam, prieten la bine și la rău al lui Chirică, nostim și comun în interpretarea lui Petre Băcioiu, ca dealtfel și Alexandru Nichita, rol în care Marius Bodochi pune distincție și dezinvoltură, dar mai puțină forță.

Foarte atent au fost elaborate regizoral câteva personaje secundare (Inspectorul general, Provincialul, Omul cu idei, Ajutorul de arhivar, Directorul școlii), ce se disting prin calitatea caricaturii, apariții bizare prin intermediul cărora regizorul apropie textul lui Ciprian de sensibilitatea critică actuală, care îl pune în contact cu plâsmuirile absurde ale lui Urmuz. În acest sens, cea mai concludentă apariție este aceea a lui Gelu Bogdan Ivașcu în Omul cu idei, rol pe care actorul îl joacă într-o mobilitate frenetică, de un haz enorm. Victor Nicolae (Ajutorul de arhivar) își confecționează și el un portret nostim, care îl scoate din inerția anterioarelor sale apariții. Ion Marian este savuros în turisul din provincie, care colecționează curiozități și minuni, iar Eugen Nagy se străduiește să aibă umor în Inspectorul general. Iar Ion Tudorică este remarcabil în caricatura Directorului școlii. Trebuie spus că o bună parte din aerul „urmuzian” cu care sînt investite personajele enumerate mai sus (ca dealtfel și Chirică însuși, care intră în scenă echipat cu o colecție de obiecte bizare, între care și un hurlan) este de natură scenografică, ele fiind expresive în primul rînd prin costume. Melania Ursu are aplomb în genul „cucoanei” de periferie în scurta sa apariție. Maria Munteanu este exactă într-un spațiu realist, în rolul servitoarei de la țară, care devine orășencă.

Spectacolul are și inadvertențe stilistice. Dacă o parte dintre personaje sînt atrase spre comicul absurd, spre caricatura funambulescă (vezi Omul cu idei), altele rămîn într-un sistem de referință realist și ilustrativ (Proprietara casei, Fira ș.a.). Un prolog cu o ceată de copii agresivi rămîne suspendat între semnificații incerte. Cu toate acestea, spectacolul este antrenant și nu lipsit de merite în evaluarea din perspectivă modernă a dramaturgiei lui G. Ciprian.

**Mircea GHIȚULESCU**

## ■ TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

**Data premierei: 2 aprilie 1985.**  
**Regia: DAN STOICA. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU.**

**Distribuția: DIONISIE VITCU (Chirică); PETRU CIUBOTARU (Varlam); DAN WERNER (Alexandru Nichita); VIOLETA POPESCU (Ana); ADRIAN TUCA (Inspectorul general); PUIU VASILIU (Omul cu idei); FLORIN MIRCEA (Stăpînul calului); GHEORGHE MARINCA (Provincialul, Un slujbaş); GEORGE MACOVEI (Proprietarul casei); VIRGILIU COSTIN (Directorul școlii); CONSTANȚA LERCA (Fira); GELU ZAHARIA (Un delegat); ANTOANETA GLODEANU (O femeie sârmană); VALERIU BOBU (Un aprod); și copiii OZANA ȘTEFANA CIUBOTARU, DRAGOȘ LERCA.**

Aproape șaiszeci de ani au trecut de la premiera cu *Omul cu mîrtoaga*, piesă ce a cunoscut o frumoasă carieră în pericada interbelică, nu numai la noi dar și peste hotare; s-a bucurat, pe deasupra, și de aprecierile mai mult decât favorabile ale — în alte dăți — atît de exigentului G. Călinescu: doar spectatorul superficial, spune criticul în *Istoria literaturii române*, consideră *Omul cu mîrtoaga* drept o comedie, piesa fiind de fapt un „mister”. Și, chiar dacă „privită cu lupa, comedia *Omul cu mîrtoaga* este un mozaic de toate variațiile teatrale cîte au putut intra în experiența unui actor (Ibsen, Strindberg, Pirandello)”, piesa, adaugă G. Călinescu, „rămîne de un efect extraordinar” căci „sudura pietricelilor este (...) trainică”. Cum apare, astăzi, *Omul cu mîrtoaga*? Am recitit-o după ce am văzut spectacolul Naționalului ieșean, iar impresia pe care mi-o sugerase reprezentația s-a confirmat și la lectură: trecerea anilor a lăsat urme, ridurile pieței se văd cu ochiul liber. E curios că G. Călinescu, atît de dispus să detecteze posibilele influențe, nu a insistat asupra prezenței, evidente, a elementelor care amintesc de teatrul „de bulevard” dintre cele două războaie; prezență care este, dealtfel, și firească și explicabilă. Ciprian s-a format și s-a afirmat ca actor într-un mediu teatral de neimaginat în afara „bulevardului”, iar *Omul cu mîrtoaga* releva, dintr-o dată, un bun meseriaș, construind abil intriga, minuind dezinvolt replica și capabil să anticipeze și să provoace reacțiile publicului. Că





**Violeta Popescu, Dan Werner și Dionisie Vițcu**

„bun meseriaș” implică îndeobște, și c-a nume fecunditate, că Ciprian nu numai că nu a fost un autor fecund dar nici măcar nu a reușit să se apropie de succesul primei sale piese — asta e o altă (și nu prea limpede) poveste. Scot din discuție, firește, **Capul de rățoi**, piesă inclassabilă, strălucitoare prin vervă și inteligență, a cărei modernitate a fost convingător confirmată de acea memorabilă montare de la Teatrul de Comedie și care, totuși, nu a deschis apetitul regizorilor de a valorifica, într-un spirit înnoitor, **Omul cu mirșoaga** sau de-a dreptul uitatele **Un lup mincat de oale** și **Nae Niculae** (pe aceasta din urmă Ciprian considerând-o cea mai bună piesă a sa). Merită amintit și modul în care autorul comentează (în cartea de amintiri cu argezeanul titlu **Măscărilor și mizgălici**) spectacolul de la Paris cu **Omul cu mirșoaga** realizat de Georges Pitoëff — nemulțumit de regie, nemulțumit de unii interpreți (prea reci, fără umor), nemulțumit de decoruri (sărăcăcioase și stilizate), Ciprian își îngădui să dea câteva sugestii lui Pitoëff, mai ales în sensul accentuării notei „realiste”, la care „maestrul” replică „Ah, non ! Ça c'est du boulevard !”. Drept urmare, conchide dezolat Ciprian, „din pricina goanei după

nou, spectacolul a ieșit un soi de talmeș-balmeș, un amestec straniu de melodramă, vodevil și comedie sentimentală !” Nu știu cum va fi arătat spectacolul lui Pitoëff (pe care în alt loc dramaturgul îl califică, fără alte explicații, drept „suprarealist”), dar ne putem face o idee despre felul cum autorul își gîndea piesa (nu doar ca autor ci și ca regizor potențial) din observațiile sale și mai ales din răspunsul înțat al lui Pitoëff. Nici propunerea lansată de un critic literar acum două decenii (atunci cînd se reeditaseră scrierile lui Ciprian), anume de a scoate **Omul cu mirșoaga** de sub tutela interpretării realiste și stanislavskiene și de a încerca fie o vizlune brechtiană, mizînd pe efectul de distanțare, fie una care să imbine pateticul cu grotescul, în spiritul „noului teatru”, nu pare să fi avut ecou. Una peste alta, s-ar zice că pe cînd **Capul de rățoi** e aptă să stimuleze inițiativele regizorilor, **Omul cu mirșoaga** e condamnată să le perpetueze inerțiile. Rețeta e simplă și infailibilă : realism în prima parte, ceva mai multă poezie în a doua, la care se adaugă, în actul ultim, un dram de grotesc și, după gust și după posibilitățile actorilor, ceva caricatură. Cum replicile sînt, nu o dată, de efect sigur, cum istoria lui Chirică e

și amuzantă și — în plan fantasmatic — plauzibilă, cum: **happy-end-ul** e, desigur, reconfortant, a nu avea succes de public înseamnă pur și simplu a fi urmărit de ghinion.

De ghinion, nici Dan Stoica nu are a se plinge. Regizorul și-a luat măsurile de prevedere, n-a forțat nimic, spectacolul se desfășoară fără surprize. Dar nu și fără stângăcii și inadvertențe. Printre gazetele aflate pe masa lui Chirică și care îl ridiculizează pe Pharaon al V-lea identificăm cu uimire un exemplar din „...Moftul român” (?). Când vine să ceară chiria și după ce Chirică îl servește — conform obiceiului pământului — cu „ceva dulce”, Proprietarul este pus de regizor să-și infunde literalmente toate buzunarele cu prăjituri (la insistențele lui Chirică, ce ar urmări, vezi bine, să-i cîștige bunăvoința). Directorul școlii execută un pas de defilare pe cit de țepăpân pe atît de fără sens; delegații care îl omagiază pe

Chirică par descinși, după figuri, costume și pălării, din **Nașul** lui Coppola, iar valeții (în indicațiile de scenă ale autorului „doi zăplani îmbrăcați în haine roșii, cu nasturi de metal”) poartă li-vrele rămase probabil de la vreo montare a unei piese de Molière (deși nici acolo — dar, în fine...). Scenografia, previzibilă, e fără personalitate. Oarecum mai unitar în prima lui jumătate, în cea de-a doua spectacolul e de fapt o suită de scheciuri, condimentate de gag-uri de o calitate, adesea, îndoielnică și cu momente de pură melodramă. E drept însă că majoritatea interpreților mențin o anume sobrietate a interpretării, nelăsîndu-se tentați de soluții facile. E prea puțin și prea neconcluent.

**Al. CĂLINESCU**

## ALTE PREMIERE

**TEATRUL NAȚIONAL  
DIN TÎRGU MUREȘ**

### INTRIGĂ ȘI IUBIRE

de Friedrich Schiller

**Data premierei : 7 aprilie 1985.**

**Regia : KINCSES ELEMÉR. Scenografia : ROMULUS FENEȘ.**

**Distribuția : CONSTANTIN DOLJAN (von Walter); VLAD RĂDESCU (Ferdinand); DAN CIOBANU (von Kalb); CRISTINA PAR-DANSCHI (Lady Milford); CORNEL RĂILEANU (Wurm); AUREL ȘTEFĂNESCU (Miller); LIVIA DOLJAN (Soția lui Miller); MONICA RISTEA (Luise); DOINA PREDĂ (Sophie).**

Dragostea și gelozia lui Ferdinand sînt de proporțiile orbirii lui Othello, cuplul Luise-Ferdinand are puritatea cuplului Romeo-Julietta și este, ca și acesta supus fatalității, există și un Iago burghez, care

se numește Wurm, încît **Intrigă și iubire** pare un conglomerat shakesperean contaminat de elanurile sociale specifice lui Schiller, ca reprezentanț tipic pentru mișcarea „Sturm und Drang”. Replicile și simțămintele piesei sînt cu adevărat „furtunoase” și „avîntate”, ideologia **rousseau-istă** a egalității dintre oameni este ilustrată conștiincios prin situarea conflictului în zona afectivității, unde inegalitatea socială dintre doi îndrăgostiți apare în toată absurditatea. Cursivitatea receptării tragediei este, spre final, tulburată de inabilități de construcție (Schiller scria **Intrigă și iubire** la vîrsta de 25 de ani), cum ar fi și acea obstinație a Luisei în a-i mărturisi lui Ferdinand farsa josnică a scrisorii de dragoste către mareșalul von Kalb. Este un fel de a face tragedie cu tot dinadinsul dintr-o simplă neînțelegere, dar frenezia versului și noblețea soluțiilor sînt valori artistice indiscutabile.

În spectacolul său de la secția română a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, regizorul Kincses Elemér a redus consistent textul, propunîndu-și ca obiectiv principal „să arate” un Schiller pe gustul timpului nostru. În acest scop, a purificat în mare parte textul de efectele retorice, dar ceea ce a obținut prin condensarea scenariului a pus la loc prin procedeele teatrale, astfel că spectacolul său este captivant la modul, am spune, co-



mercial. Oricum, Kincses Elemer vrea să demonstreze, împotriva unor păreri curente, că Schiller nu ne poate plictisi, și nu ezită să folosească în sprijinul acestei teze orice mijloace. Spectacolul este unul de efecte retorice, de la decorul în stil de operă cu sugestii de grandoare până la patetismul actoricesc, al cărui campion rămîne (prin natura partiturii) Vlad Rădescu, interpretul lui Ferdinand. Este păstrată intactă finalitatea socială a intrigii, nu numai în planul central al destinului celor doi tineri, ci și în planul auxiliar reprezentat de Lady Milford, care va opta pentru o exigență liberă și demnă, renunțînd la situația confortabilă dar precară de întreținută a prințului. Un final indecis, lung, cu prea multe replici rostite în agonie, ca în montările de operă, în care protagoniștii morcîntînd, dezechilibrează un spectacol notabil prin energia și operativitatea construcției. Ideea regizorului de a-și pune eroii să poarte ochelari ni s-a părut, însă, copilărească, oricare ar fi argumentele sale, oricît ar fi de clar pentru toată lumea că iubirea lui Ferdinand și a Luisei este o miopie socială. Actorii, cînd au fost bine distribuiți, au jucat cu profesionalism și pasiune. Vlad Rădescu în Ferdinand shakespearizează în stilul școlii engleze, dar o face foarte bine. Frazarea netă și expresivă, mobilitatea, cutezanța și naivitatea juvenilă, aureolate de întransigență romantică pe care o pune actorul în mișcare și rostire (minus unele precipitări și impurități de dicție) fac o creație remarcabilă. Mai puțin plauzibilă a fost Monica Ristea în rolul Luisei. Poate că nu are nici prezența scenică așteptată. Este blajină, credulă, îndrăgostită, dar cu totul lipsită de incandescență tragică. Constantin Doljan se mișcă lejer în rolul lui von Walter, nici el ferit însă de efecte retorice (hohote, poze etc.). Cu excepția unor momente de joc exterior, Cristina Pardanschi interpretează nervos, cu temperament, rolul Lady-ei Milford. Aurel Ștefănescu este exact (cu tînguiri inoportune în final) în rolul muzicianului Miller, iar Dan Ciobanu compune cu un umor aparte un ramolit inofensiv în von Kalb. O bună compoziție (cînd obsecvios, cînd malefic, cînd periculos, cînd las) realizează Cornel Răileanu în intrigantul Wurm. O echipă de interpreți de valoare, cu unele erori de distribuire, dintre care cea mai vizibilă rămîne Monica Ristea în Luise. Prin capacitatea de a imagina acțiuni scenice menite să dea un suport teatral textului (scena



**Monica Ristea și Vlad Rădescu**

lecticii lui von Walter rămîne un elocvent exemplu de dinamism), Kincses Elemer restituie un Schiller pasionant și furabil.

**Mircea GHIȚULESCU**

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

## **DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII**

**de Frank Wedekind**

**Deșteptarea primăverii**, în viziunea dramaturgului, este dorința adolescenței de a-și căpăta conștiința de sine, și, a-

**Data premierel: 17 februarie 1985.**

**Regia: CRISTINA IOVIȚĂ. Traducerea: SIMION DANILĂ.**

**Distribuția: MIOARA IFRIM (Wendla); BOGDAN GHEORGHIU (Melchior); CRISTIAN ROTARU (Moritz); ADI CARAULEANU (Hänschen Rlow, Un profesor); CARMEN TĂNASE (Doamna Gabor); ADA GĂRȚOMAN (Doamna Bergmann); PUȘA DARIE (Ilse); MARINA ȘTEFANACHE (Martha, servitoarea); CONSTANTIN FLOREA (Domnul mascat, Un profesor); ADRIAN PĂDURARU (Domnul Gabor, Ernst, Un profesor).**

ceasta, în hățișul prejudecăților, laburilor și somațiilor punitive emise de ceea ce psihanaliza numește inconștientul colectiv. „Conflictul și tragedia se nasc în această piesă din ciocnirea dramatică dintre natura umană și convențiile sociale” afirmă caietul-program al spectacolului.

Textul abundă în subtilități analitice, în nuanțe și gradualități apte să declanșeze un labirint de sugestii și de posibile interpretări: totul depinde de pasiunea „arheologică” cu care regizorul — crezând patetic în text — întreprinde reconstituirea aceluia climat și statut psihologic pretinse de „cioburile” de ipoteze și teze aflate, din belșug, în piesă. Acel regizor este Cristina Ioviță, pătimașă și gravă partizană a acestor opere „prote-zate”, în substanța ei idealică, de concepția științistă numită psihanaliză.

Însuși faptul opțiunii pentru un asemenea text atestă că regizoarea are vocația asumării unor mari dificultăți și riscuri greu de depășit din punct de vedere artistic. Căci montarea presupune nu numai ridicarea pe scenă a relațiilor, conflictelor și, prin ele, a unor acuzatoare semne de întrebare, ci, concomitent, și provocarea interesului, în public, față de acele probleme și întrebări, deoarece în zilele noastre taina și faptul procreării nu mai constituie — așa cum se întâmplă în piesa lui Wedekind — proprietatea și dreptul „societății de adulți” și, deci, nu mai terorizează promoțiile de adolescenți.

Deci, ceea ce acum multe decenii constituia un prilej de mistificare a realității, un miraj interzis și un pretext de exercitare a „sfintelor” convenții sociale, azi apare a fi de simplitatea poveștii cu „oul lui Columb”. Din acest punct de vedere, lipsește motivația socială a montării piesei.

Iar Cristina Ioviță nici nu ironizează, nici nu persiflează textul lui Wedekind; ea pornește în a cerceta abisul ce se

naște în puber din starea de puritate absolută, în care preceptele morale nu s-au cristalizat încă, atunci când aceea stare este subminată simultan și de propriile senzații și pulsii cărora nu le știe explicația, și de normele sociale care îi interzic și răspunsul și soluția.

Neexistând nici un fel de represiune, interdicție ori indiferență în sensul celor spuse mai sus, care să sensibilizeze publicul la partea anecdotică, la povestea propriu-zisă a piesei, singurul „obiect” de interes este spectacolul deturnării stării de puritate a adolescentului spre stări psihice morbide, deviate, alienante.

Scenografia spectacolului a imaginat toată tragedia ca desfășurându-se pe suprafața unui grilaj printre ale cărui scinduri, străbat din când în când, de undeva din adâncuri, vergile de lumină ale unui tărâm la fel de fascinant — în compensație — ca și cel al libidoului; pentru personajele adolescente, moartea pare mai lesne de realizat, de „împlinit”, decât rostul și scopul pulsațiilor ce-i friso-nează, îi înspăimintă și-i abandonează inhibițiilor. Aceste momente au seninătatea amenințătoare a fatalității dezarmat acceptate.

Două forme, insolite ca prezență și funcționare — o piramidă și un cilindru acoperit de o calotă emisferică — au o abia perceptibilă mișcare de ridicare și coborîre prin două trape laterale ale scenei. Mișcarea aceasta, erectivă și retractilă, o consider a fi conotație — în planul figurării scenografice și în cel al percepției vizuale — la apariția și stingerrea tulburărilor puberale, curiozității și fabulărilor ingenuie și dezorientate ale tinerilor față de impasul alternativelor: eros ori thanatos. Între adolescenți și cele două obiecte se creează o tensiune aproape halucinatorie: spaimele, tentația aneantizării, surescitarea, febrilitatea, dez-nădejdea, defularea prin cuvinte trăite de puberi își regăsesc zădărnicia în misterul și agresivitatea faptului și ritmului ridicării și coborîrii acelor obiecte. Prin acest cuplu de elemente scenografice în spectacol se instituie cel mai înalt nivel de figurare a „spațiului psihic” „nivel de gradul trei”.

În ordine coboritoare, al doilea nivel de figurare scenografică este cel realizat de amintitul podiș-grilaj: necrotropit de obiectele de recuzită, acestea aflându-se în adâncimile unor trape mereu deschise și închise; obligate să se aplece mult din șale, cel mai adesea să îngenuncheze pentru a-și lua obiectele de care au nevoie, personajele adulte sînt obligate să renunțe la severa verticalitate și să producă o intimidare a prezenței lor, ceea ce îi tulbură și mai mult pe

puberi. Absența Absenței recuzitei permite și o ironie ridiculizatoare față de „societatea adulților“, care, în aberantele ei pretenții, ignoră că obiectul în jurul căruia sînt rostite sentințele la adresa adolescenților este un imens pat aflat în mijlocul fizic al scenei și în centrul moral al tragediei.

În fine, primul nivel de figurare îl constituie costumele (care exprimă, cu o strălucitoare concizie, toate datele sociale ale tragediei: uniforme de școală ale tinerilor, vestimentația părinților, manie și tați, au în ele un grețos iz de uniformă cazonă, de neîndulcit cu toate artificile mondene practice de femei).

Am luat în discuție cele trei niveluri de figurare în ordine coboritoare, încercînd, prin aceasta, să respect prioritățile hotărîte de regizoare în montarea textului, dar să și subliniez înalta dificultate pe care regizorarea însăși și-a propus să o depășească în montarea acestui text.

Chiar indiferent fiind față de tema regizorală, cele două elemente scenografice descrise mai sus, a căror simbolică conține întrucîtva sensul întregului spectacol, te obligă să recunoști cutezanța și importanța realizării regizorale seminate de Cristina Ioviță.

Ceca ce tulbură și bruiază, pe aiocuri, „retorica“ spectacolului este înversunata dorință a regizoarei de a-și duce pînă la presupusa ultimă consecință premisele tragediei care, și așa cum este, apare pentru noi, cei de azi, aproape de neconcepuit.

Cîteva dintre momentele cutremurătorului impas în care alunecă personajele adolescente sînt înalte — și de nedeslușit — prin trimiteri la tragedia oedipiană, (relația doamna Gabor-fiul ei), sau prin utilizarea unor simboluri — să le numim „de rang patru“ — care rămîn pentru spectator obscure: în scena întîlnirii dintre Hănschen și un coleg al său, primul se tolănește sub un ciorchine de strugure. Numai cunoașterea de către public a gesturilor și ritualurilor lubrice din perioada postelenistică ar fi făcut posibil ca această scenă să fie înțeleasă drept alunecare a tînărului Hănschen spre viciu și desfrîu. În lipsa unor astfel de cunoștințe inițiatice, scena este derutant de inexpressivă. Dar dacă, în anume momente — ca acesta de mai sus —, cheia este complicată, în altele (consiliul profesoral) construcția este simplistă, caricaturală și ruptă de context.

Dincolo de acest mod de a duce „pînă în pinzele albe“ propriile sale principii extratextuale, regizorarea izbutește să realizeze un spectacol de vervă polemică și demonstrativă în care se păstrează în-

taote febrilitate imaginativă, temeritatea și dezarmanta voluptate a teoretizării proprii climatului din I.A.T.C.

Toate aceste date, ca și fervearea de a contracta, de a converti toate elementele literare la aceeași diateză, desemnează spectacolul **Deșteptarea...** ca fiind încă studentesc.

Cristina Ioviță dovedește o reală profunzime în cercetarea, în analiza textului dramatic. Flocvența teoretică, în acest spectacol, îi strunește, dar se și substituie intuițiilor și spontaneității. Oare cum vor fi celelalte montări ale sale?

Prin acest spectacol, trupa ieșeană de la Suceava se dovedește a fi, indiscutabil, strălucitoare. Mioara Ifrim (Wendla) fascinează prin dezinvoltura cu care exprimă, sonor și vizibil, cele mai neașteptate vibrații afective. Bogdan Gheorghiu (Melchior) are un calm, o cumpătare și o siguranță de sine ce denotă capacitatea de a-și înțelege partitura în datele sale dinamice și care îl ferește de poză. Cristian Rotaru (Moritz) a avut rolul cel mai greu, cu accente periculoase de lirism în partitură. A izbutit să fie pur și simplu emoționant, obligîndu-te să-i urmărești fiecare cuvînt rostit, fiecare pas coborîtor pe treptele disperării și resemnării. Adi Caraleanu (Hänschen Rilow; Un profesor) pare a-și fi găsit echipa în care să-și dezvolte calitățile semnalate cu prilejul celorlalte spectacole. Ada Gîrțoman (doamna Bergmann) are o incredibilă știință de a simula nefericite accidente, dar, dincolo de aceste virtuți pantomimice, capacitatea sa de a „suspenda timpul“, adică de a transforma rostirea, expresia și tăcerea în tensiuni neliniștitoare și corozive, o destinează rolurilor de compoziție. Aceași virtute o dovedește și Constantin Florea, a cărui dibăcie în a-și construi rolurile cu răceală, cu distanțare, îl hărăzește și comediei dell'arte, și teatrului brechtian. Carmen Tănase și Adrian Păduraru, din pricina dificultății de a juca rolul unor prea mature persoane, au avut mai puține șanse de a se evidenția în acest spectacol. Pușa Darie (Ilse) izbutește, într-un rol mic, să realizeze o ființă umană nevrotică și instinctiv iritată de statutul său social jalnic.

Marina Ștefanache (Martha), conturîndu-și personajul ca pe o adolescentă greoaie, resemnată în fața destinului, a părut a fi și incomodată și incomodă față de un anume ritm ce se năștea în desfășurarea confruntărilor dintre personaje.

**Paul Cornel CHITIC**



# UN LOC ORIGINAL

de Csurka István

Data premierii 10 mai 1985.

Regia: **VARGA VILMOS**. Decorul și costumele: **ADRIANA GRAND**.

Distribuția: **SZABÓ LAJOS** (Regizorul **SZENTMIKLÓSI JÓZSEF** (Szerdehelyi)); **KISS TÖRÉK ILDIKÓ** (Cuscra I); **HALASI ERZSÉBET** (Cuscra II); **HAJDU GÉZA** (Cuscra I); **BELÉNYI FERENC** (Cuscra II); **FÁBIAN ENIKŐ** (Logodnica); **LÁSZLÓ ATTILA** (Logodnicul); **GÁBOR JÓZSEF** (Bőröczker); **ÁCS TIBOR** (Directorul de producție); **G. BATHÓ IDA** (Proprietăreasa casei); **MELEG VILMOS** (Proprietarul casei); **KÖRÖSI CSABA** (Asistentul); **FEKETE KÁROLY** (Operatorul); **BORSOS BARNA** (Mecanicul de cameră).

Un loc original de Csurka István, cunoscut autor budapestan, este un eseu care se referă atât la chinurile procesului de creație, cât și la relația dificilă, contradictorie dintre actori și regizori. În aparență avem de-a face cu un conflict între generații un mai vîrstnic regizor de film, cu un stil de lucru meșteșugăresc, va fi înlocuit de asistentul său, tînăr, entuziast, energic, plin de idei, preferat de interpreți și acceptat și de un abil producător. Treptat se dezvăluie nu numai nevoia actorilor de a ști de ce și pentru ce lucrează, ci și relațiile lor cu regizorul: dreptul de a decide în ceea ce privește propria creație, refuzul de a fi simple instrumente, sau, din contră, supunerea oarbă. Dilema rămîne deschisă, deoarece tînărui asistent este partizanul unei conlucrări loiale doar atîta timp cît se află în conflict cu bătrînul său confrate, devenind, la rîndul său, autoritar și categoric în momentul cînd preia răspunderea unui film.

Presărată cu întîmplări obișnuite dintr-o zi de filmare, cu încurcături în jurul casei închiriate — „locul original” despre care li se vorbește tot timpul proprietarilor, uluiți de noua lor condiție de gazde ale unor artiști —, acțiunea se desfășoară alert, discuțiile estetice interferîndu-se cu banalitățile cotidiene și cu vorbe de duh.

**László Attila, Hajdu Géza, Kiss Tórek Ildikó și Szentmiklósi József**



Sesizînd cu finețe și valoarea, dar și capcanele piesei, regizorul Varga Vilmos s-a ferit să pună un accent prea apăsător pe discuțiile specializate, subliniînd elementele cu putere de generalizare. Fără să exagereze, el a lăsat vizibile și datele pitorești ale locului și ale înîmplărilor (un traveling, aparatul de filmat), echipa cu toți componenții ei — directorul de producție, jucat cu ironică distanțare de către Acs Tibor, operatorul plictisit, care începe să tricoteze în așteptarea filmării (Fekete Károly), intervențiile hazlii și întotdeauna în contratiimp ale proprietarilor deveniți bufetieri de ocazie (Bathó Ida și Meleg Vilmos). Avînd în vedere transformările făcute pentru filmarea unei nunți, scenografa Adriana Grand a așezat și doi pereți transparenți, în spatele cărora se văd din cînd în cînd scenele de afară, ca niște proiecții deformate și supradimensionate.

Aceste pete de culoare nu sînt însă decît suportul tensionatului conflict dintre vedeta trupei, interpreta Cuscreei I din film, jucată cu susținută ardere lăuntrică de Kiss Török Ildikó, și Regizorul vîrstnic, realizat cu fine nuanțe de către Szabó Lajos. Conflictul lor este de principiu și nu personal, expresie a problemelor relației actor-regizor nevoia arzătoare a celui dintîi de a fi recunoscut ca un creator și a celui de-al doilea de a-și afirma autoritatea.

Încetul cu încetul se alătură poziției susținute de actriță și ceilalți interpreți, caracterizați prin diferențieri temperamentale și profesionale de către Halasi Erzsébet (Cuscra II), Hajdu Géza (Cuscra I) și Belényi Ferenc (Cuscra II). Actorii cer cu încăpăținare revenirea pe platoul de filmare a tînărului asistent de regie Szerdeheli, înlăturat cu abilitate de către bătrînul regizor. Sosirea la lo-

cul de filmare a lui Böröczker, directorul casei de filme, nume evocat pînă atunci ca un sprijin categoric al bătrînului regizor, pare a arunca zarurile de partea acestuia; dar directorul este prea abil ca să nu înțeleagă că readucerea lui Szerdeheli înseamnă reușita filmului programat pentru un festival; astfel, scontata victorie a bătrînului se transformă în înfrîngere.

În prezentarea lui Böröczker, personaj ușor satirizat, se vădește măiestria dramaturgului, aceea a regizorului spectacolului, Varga Vilmos, și a interpretului Gábor József, actor cu reală prestație, capabil să treacă cu ușurință de la condiția unui personaj ridiculizat la aceea a unui om sigur de el.

Partea a II-a a spectacolului are un ritm alert, viu; tînărul Szerdeheli (jucat cu juvenil entuziasm de către Szentmiklosi József) conduce cu dezinvoltură activitatea echipei. Indicațiile lui sînt precise, actorii, bucurîndu-se, intră în roluri, dar... și acest dar reprezintă cheia piesei: nici tînărul, odată devenit stăpîn pe situație, regizor „plin”, nu mai poate fi prea amabil cu interpretii, noua sa condiție obligîndu-l să fie autoritar. Finalul, în bună parte închis, cu reveniri la relația inițială, cu plecarea nostalgică a bătrînului, nu este o „închidere” existențială, ci „profesională”, raporturile tensionate dintre actori și regizori tîinînd de însuși procesul de creație în arta spectacolului.

Fără a fi o piesă „mare”, lucrarea lui Csúrka István dezvăluie multe adevăruri despre ceea ce se petrece dincolo de cortină, spectacolul pus în scenă de Varga Vilmos relucînd cu finețe ceea ce este general valabil și omenește în viața creatorilor scenei.

**Ileana BERLOGEA**

---

## MUSICAL

---

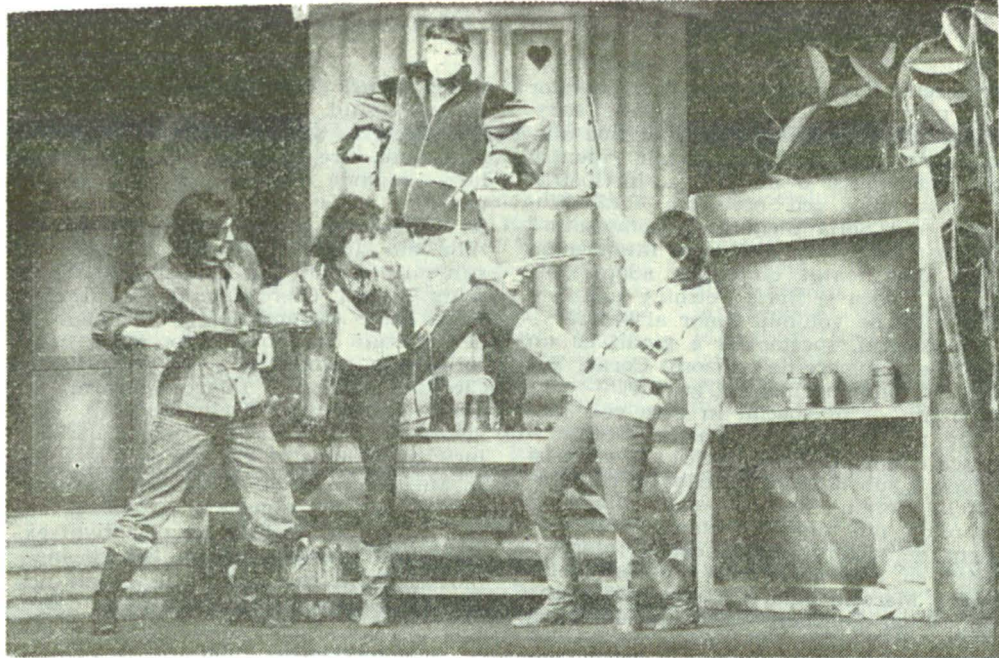
**TEATRUL „ION CREANGĂ”**

### MUZICANȚII VESELI

**de Dimităr Dimitrov  
după Frații Grimm**

După **Mary Poppins**, un spectacol muzical de ingenioasă fantezie și grație artistică, trupa acestui teatru pentru copii are inspirația să includă în repertoriu o lucrare ceva mai pretențioasă din punctul de vedere al partiturii, jucată — după cum ne informează o notiță din programul-afiș al spectacolului — pe multe scene din Europa și Japonia, de proveniență bulgară: **Muzicanții veseli** de Dimităr Dimitrov, după frații Grimm, cu muzica de Aleksandr Vladigherov. Muzica, îndeosebi, a recoltat numeroase distincții pentru compozitorul bulgar, după





O mișcare expresivă, dinamică...

Data premierii: 23 aprilie 1985.  
Regia: CORNEL TODA. Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU. Coregrafia: SERGIU ANGHEL.

Distribuția: CICERONE IONESCU (Marco-Măgarul); BORIS PETROFF (Hero-Cățelul); ANCA ZAMFIRESCU (Galus-Cocoșul); ALEXANDRINA IALIC (Alfons-Motanul); MONICA ROMAN (Stăpina Măgarului); HOREA BENEĂ (Stăpînul Cățelului); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Căpetenia tilhariilor); MARCELA ANDREI (Cris-mărița); CONSTANTIN FUGAȘIN (Scandal); MIHAI CONSTANTINESCU (Chiorul); MARIUS TOMA (Umbra); PAULA FRUNZETTI (Lulu).

cum aflăm din aceeași notiță, și, adăugăm noi, pe bună dreptate, pentru că partea cea mai spectaculoasă și originală e în partitură, partitură care depășește cu mult simpla ilustrare de agrement și devine ceva foarte apropiat de dramaturgia muzicală. Cu ritm și linie melodică, firește, dar mai ales cu un timbru anume și cu un conținut de exprimare anume care o fac preponderentă și dau spectacolului alura unei desfășurări dramatice mai ample, mai ambițioase și mai dificile decât în text. Și decât în poveste.

Povestea fraților Grimm, intitulată *Cin-tăreții din Bremen*, nu abundă în peri-peții și nu rivalizează prin tilc cu alte celebre povești dramatizate și scenarizate,

ca *Albă-ca-zăpada*, *Hănel și Gretel*, *Fru-moasa adormită* sau mereu înduioșătoarea *Cenușăreasă*. „A fost odată un om, și omul ăsta avea un măgar“, începe ea, și pe firul unei expunerii simple ni se relatează cum pătrupedul ia temerara hotărîre de a se duce la Bremen și a se face „muzicant al orașului“, pentru că stăpînul nu mai avea de gînd să sțrîce pe el bunătate de nutret, acum, cînd i se „împușinaseră puterile“, după ce „ani și ani tot cărase la moară saci cu grăun-țe“. Pe drum, urechiatul mai întîlnește „frați întru destîin“, și-i convertește la ideea lui — un cățel, un cocoș și un mo-tan. O colibă în pădure le dă sălas („e un cuib de hoți“, care nu mai îndrăznesc să se întoarcă pe locurile stăpînite acum de făpturi cu ghiare, cu colți și măciuc în copite); simțindu-se foarte bine aici, își aștern liniștite pentru restul zilelor, nemaiambicionînd să ajungă la Bremen. Tilc lîmpește și simplu, pe care textul autorului bulgar îl îmbogățește și cu ideea nînunatei puteri pe care o dă, în sufe-rință, unirea forțelor, și cu aceea a sublimului devotament pe care-l nutresc pentru bunurile oamenilor ființele care i-au slujit o viață, cu răbdare și credin-ță. Tilharii pradă casa stăpînei măgaru-lui și a stăpînului cățelului, dar ele, făp-turile oropsite care și-au luat lumea-n cap, cînd regăsesc, în „crișma“ hoților, obiectele furate, decid să se întoarcă din acest cuib călduț. Așa, privite prin țesă-tura textului, firele sînt simple, împle-tite pe anteeze care vorbesc de la sine. Ingeniozitatea și atractivitatea poveștii e în muzică — acolo se împletesc sonori-tăți sensibile și grave, se înfruntă tonuri



și accente diverse, stările protagonistilor iau proporții, alegoria dobindește rezonanțe filozofice, uneori parcă și fine aluzii contemporane. Zicem „parcă”, pentru că avem totuși o îndoială ... înregistrarea magnetică „cu orchestra Radiodifuziunii din Sofia dirijată de compozitor” nu ne-a permis să distingem întotdeauna prea bine textul cîntecelor adaptat de Cornel Todea și Boris Petroff; audția e stînjinită de volumul sonor al benzii.

În general, spectacolul e gîndit cu un spor de amploare de regizorul Cornel Todea. El compune inspirat grupuri — contrastante — în special în ceea ce-i privește pe tilhari și animalele, creează o mișcare expresivă, dinamică, la care își aduce o substanțială contribuție coregrafia lui Sergiu Anghel. Dansul tilharilor, de pildă, din tabloul circiumii, e un moment de virtuozitate pe care-l interpretează cu apreciazabilă artă Răzvan Ștefănescu, Marcela Andrei, Constantin Fugașin. Mihai Constantinescu, Marius Toma și Paula Frunzetti. Nu de puține ori, incitați de joc, copiii intervin cu exclamații

și îndemnuri din sală, ceea ce înseamnă că spectacolul îi prinde și-i antrenează. Dar decorul, schițat de Elena Simirad-Munteanu, are ceva ce n-are spectacolul — o undă de poezie și fantezie grațioasă, și e inexplicabil cum aripile acestei virtuți nu bat și asupra protagoniștilor din „regnul animal”. stîngheri și stînjeniți de multe ori cînd sînt împreună. Boris Petroff (Hero-Cățelul) și Alexandrina Halic (Alfons-Molanul) compun cu dezinvoltură personajele lor, dînd fiecărui gest o rezonanță și o semnificație. Cicerone Ionescu (Marco-Măgarul) și Anca Zamfirescu (Galus-Cocoșul) evoalează în date corecte, neparticularizate încă într-o imagine care să se fixeze.

„Muzicanții veseli” de la „Ion Creangă” sînt veseli, într-adevăr, și expansivi, dar mai au de supt o linie pe portativul expresivității pentru a fi în ton cu ingenioasele note, care zburdă în sferele primăvăratice ale muzicii.

**Constantin PARASCHIVESCU**

## *reprezentafia nr. . . . reprezentafia nr. . . .*

**... 133**

### **CALIGULA**

**de Albert Camus**

**Teatrul Național  
din București**

**19 mai 1985**

Respectînd o nescrisă obligație profesională, a-această montare, ce face cîinste Naționalului bucureștean, și-a sporit valoarea odată cu trecerea timpului. Cei ce revăd spectacolul lui Horea Popescu, aflat în al cincilea an de la premieră, vor înregistra — fără îndoială — acest lucru cu satisfacție, avînd posibilitatea să-l reconsidere și din perspectiva intențiilor autorilor lui (ale căror mărturii de creație au apărut în paginile revistei „Teatrul”).

Spectacolul, conceput sub semnul preciziei și al

rigorii, păstrează intactă prospețimea textului scris în urmă cu patru decenii. Pusă în valoare de o bună iluminare, scenografia este ireproșabilă, conferind — așa cum a intenționat Paul Bortnovschi — coerență și tensiune plastică întregului, însinuînd sentimentul neliniștitor al unei experiențe absurde, sortite eșecului. Muzica lui Adrian Enescu (pregnantă și prin prezența discretă a personajului mut, cîntărețul — ipotetică identitate lirică a împăratului sfîșiat de propria-i natură duală) însuflă, cu intensitatea ei obsedantă, straniețatea necesară acestei drame existențialiste. Actorii, într-un desăvîrșit spirit de echipă, respectă jaloanele metaforelor antinomice în care a fost gîndită reprezentafia, ca un hieratic ritual al demistificării: teatrul în teatru, lumea ca teatru. Măștile (și costumele) sînt la fel de expresiv realizate (purtate), dictînd

deopotrivă aluzia tipologică și simbolistica distanțării. Astfel, grupul patricienilor nemulțumiți (Constantin Dinulescu, Victor Moldovan, Iulian Necșulescu, George Oancea, Dan Ivănescu, Andrei Ionescu, Alfred Demetriu, Emil Murșan) se agită steril, autodefinindu-și lașitatea, nimicnicia. Scipio — Gabriel Oseciuc păstrează puritatea tînrului naiv. Gheorghe Cozorici — Helicon, diabolic bufon, se detașează în continuare prin agilitate și inteligența frazării. În scepticul Cherea, Radu Beligan impune mesajul potrivit căruia omul cîstit trebuie să se opună aberanțelor abuzive, stupidității agresive. Temperamentală, fermecătoarea Cesonie a Silviei Popovici și-a depășit condiția de posibil alter-ego al protagonistului măcinat de un rău iremediabil, asumîndu-și rolul de martor conștient, dar pasiv, al unor atrocități la care consimte dintr-o obscură devoțiune.