

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „BULANDRA“

TRENURILE MELE

de Tudor Mușatescu

Data premierei : 15 octombrie 1985.

Regia : PETRE POPESCU. Scenografia : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : MIHAI MEREUȚĂ (Manole Dragu); ZOE MUSCAN (Eleonora); VALERIA OGĂȘANU, MIHAELA GAGIU (Maria); BOGDAN GHITULESCU (Gogu); DAN DAMIAN (Răză); GHEORGHE OPRINA (Eftimie Nacu); MIHAI CAFRIȚA, MARIAN LEPADATU (Puiu Nacu); OVIDIU SCHUMACHER (Anghel Morărescu-Tarapana); EMIL REISENAUER (Ion Albu); RODICA TAPALAGĂ (Miss Tulcea); SIMION HETEA (Dumitru); MIHAI BADIU (Nălcă de la bodegă).

Tudor Mușatescu a rămas, pentru cei mai mulți, autorul unei singure piese — *Titanic Vals*; la rigoare, ne mai amintim, eventual, „Escu sau Visul unei nopți de iarnă”. E o „fatalitate” care i-a urmărit și pe alți scriitori, de la noi sau de aiurea. Uneori, pe nedrept. Nu însă și în cazul de față, căci *Trenurile mele* este, în bună parte, o replică estompată — ca virulența satirică, relief al caracterelor și invenție dramatică — a capodoperei dramaturgului. Principalele date ale *Titanicului* sint transferate, nu fără unele stângăcii de limbaj, în epoca de început a noii orânduiri, cam după 1947 (piesa e scrisă în 1949). Enoul comediei, Manole Dragu, este un Spirache Necșu-

lescu în o nouă ipostază (fost mecanic de locomotivă și prozator din plăcere), care, după presupusa cîștigare a „lozului cel mare”, se vede adulat cu ipocrizie interesată de unii, și repudiat de alții — o energetică și destul de hrăpăreată consoartă, un prieten din copilărie, episodice ziarist și constant adept al lui Bacchus, un tovarăș de muncă, altfel bine intenționat, în sfîrșit, o fiică altminteri devotată și încrezătoare în talentul literar al tatălui. Toți îi reproșează zgîrcenia și, pe rînd, îl părăsesc. Dar, după o serie de peripeții, adevărul — acela că bietul om abia o ducea, de fapt, de azi pe mîine — iese la iveală și foștii denigratori se întorc spășiți lingă Manole, care, pe deasupra, intră efectiv în posesia mult invocatelor milioane. După cum se vede, textul nu se ilustrează prin originalitate. Ceea ce se reține din el este scripirea stilului, inconfundabilul stil al „mușatismelor”, în care ironia și lirismul fuzionează în „poantă” de cea mai bună calitate; se reține, de asemenea, finețea observației psihologice, concretizată în mici bijuterii de o savoare lingvistică singulară — de pildă, conversația lui Manole cu puștiiul a căruia voce se aude din culise, ori senia de răvașe pe care le primește falsul milionar. (Dealtfel, „epistolele vesele” au fost, să nu uităm, o altă „specialitate” mușatistă.)

Piese de acest tip — solid construite, cu roluri generoase și dialog spumos —, piesele „bine scrise”, se pun, cum se zice, singure în scenă; bineînțeles, nu e de dorit ca asta chiar să se și întîmple. La „Bulandra”, din păcate, s-a întîmplat. Regizorul Petre Popescu s-a mărginit la o mizanscenă strict „filologică”, lăsînd, adică, textul să „curgă”, fără alte intervenții decît minime precizări în caracterizarea vizuală a personajelor. În consecință, în cadrul scenografic exact ca atmosferă, conceput de Mihai Mădescu, spectacolul se desfășoară cînd mai lent,



Zoe Muscan și Valeria Ogășanu (stinga); Mihai Mereuță și Rodica Tapalagă, în două momente din spectacol



TEATRUL „NOTTARA“

BRĂȚARA FALSĂ

de Paul Everac

Data premierii : 25 septembrie 1985.

Regia : EUGEN TODORAN. Scenografia : TUDOR GHIMES.

Distribuția : DORIN VARGA (Eduard Bartali); MIRCEA ANGHELESCU (Alec Iacobovici); ION SIMINIE (Timon Barg); TONY ZAHARIAN (Ignățiu Golian); CONSTANTIN GURIȚĂ (Georg Donat); DORIN MOGA (Clement Dolinar); ȘTEFAN SILEANU (Anibal Donga); ȘERBAN CANTACUZINO (Sergiu Stanoev); MIHNEA MOISESCU (Nic Zapran); VAL SANDULESCU, ION PORSILĂ (Dr. Liptac); VASILE LUPU (Iani Boșneag); CATRINEL PARASCHIVESCU (Astrid Mundellus); DIANA LUPESCU (Adelaida Zotter); LUCIA MUREȘAN, CRISTINA TACOI (Emilia Bartali); CAMELIA ZORLESCU (Sorella Daner); VICTORIA DOBRE TIMONU (Edmea Albion); RUXANDRA SIRETEANU (Angelica Dux).

cind mai vioi, în funcție de temperamentul și dispoziția interpreților, practic, fiecare face cum crede că e mai bine, după puteri și inspirație. Evident, la gradul de profesionalism al trupei de la „Bulandra“, erorile grave sînt excluse. Nu e mai puțin adevărat însă că neomogenizarea manierelor de joc — majoritatea, impecabile în sine — este supărătoare. De pildă, tonul sfătos, umorul miolcom și patosul discret ale lui Mihai Mereuță, identificat pe deplin cu personajul său, Manole Dragu, nu are nimic a face cu ironia de nuanță grotescă și poza vădit persiflantă ale lui Mihai Căfrița, care evoluează cu totală distanțare de eroul lui, junele amorezat Puiu Nacu. La fel, schița de portret a unei fanate, dar teribil-temperamentale miss (miss Tulcea, în speță), realizată în culori tari (poate, cam prea tari) de Rodica Tapalagă se poate greu alia cu desenul monocrom, din linii puține (poate, cam prea puține) al suavei Mania, executat de Valeria Ogășanu. E drept, volubilitatea irepresibilă și coțșoșenia foarte terestră ale nevastei „tradiționale“ întrerupate de Zoe Muscan distonează mai puțin cu echilibrul precar și rostirea „îngălătă“ (cum spune Caragiale) pe care Dan Damian i le atribuie veșnic amatorului de libăți-uni Raită, cu onctuozitatea și prefăcuta naivitate ale abilului negustor creionat de Ovidiu Schumacher, ori cu găunoșenia împănată de ifose a fostului „explozator“ Nacu, încarnat de Gheorghe Oprina, dar impresia globală rămîne una de neînchegare și dezordine deloc „artistică“.

Or, de la Teatrul „Bulandra“, așteptăm (în continuare) cu totul altceva.

Alice GEORGESCU

Brățara falsă — lansată în premieră absolută de Teatrul „Nottara“ — se înscrie pe linia unor continuități ale creației lui Paul Everac, incontestabil un

dramaturg exponențial al contemporaneității. Mai întâi, o continuitate idealică. Moralist intransigent și justițiar, seismograf sensibil al unei lumi în care s-au produs falii grave, adesea devastatoare, între adevăr și putere, între politic și etic, între lege și implementarea ei în viața colectivității, Everac întreprinsese radiografii relevante pentru dezacordurile flagrante dintre aparențele și esențele lumii construite pe înecităși sociale, în **Un fluture pe lampă** și **Acord** — în aceste piese examinând, pe sistemul polarităților, diferențele de substanță dintre socialism și societățile de consum — sau în **Salonul**, incriminare violentă a fenomenului degradării umanului prin sacrificarea valorilor spiritului în favoarea acumulării de bunuri materiale. Toposul este reluat în recenta piesă, autorul investigând, însă, cu o mai mare inversurare, manipularea mecanismelor derivate ale justiției de către forțe ce întretin abjecția și crima, pentru care logica și sistemele instituționale aferente sînt doar mijloacele pentru desfășurarea nestingerii a afacerilor crapuloase. Pornind de la un caz de banală delincvență — o brățară falsă fusese oferită drept una autentică — judecătorul Eduard Bartali descoperă pe parcursul instrucției o rețea cu vaste fasculații ce se ocupa nu numai cu trafic de stupefianțe sau cu alte operații frauduloase ci era implicată în înșeși desfășurările politice ale lumii. Spectatorului i se dezvăluie treptat textura complicată a unor relații în care funcționarii de stat — de la baza pînă la vârful piramidei justiției — sînt simpli pioni ai unei rețele cu radicații internaționale. Evident, problema abordată nu este inedită, imagini ale articulațiilor sale cancerizate regăsim-du-se în numeroase romane sau filme. Meritul lui Everac constă în a fi îmbogățit dosarul acuzației cu noi testimonii, întreprinzînd prospecții spre etiologia răului social, menținînd în atenție grave și endemice procese ale contemporaneității, avertizînd asupra funestelor lor repercusiuni.

Brățara falsă se înscrie pe o direcție de continuitate și în ceea ce privește principiul construcției dramatice. Scriitor polyvalent, Everac nu se cantonează într-o singură formulă artistică, frecventînd, alături de piesa cu construcție clasică, atît drama care dilată evenimentele, matrice de semnificații, cît și drama în care peripețiile sînt supuse unei drastice reducții, accentul fiind așezat pe pregnanța și dramaticitatea discuției. **Brățara falsă** se înscrie în ultima modalitate, privilegiată, îndeosebi, de drama de idei, experimentată de autor în **Ape și oglinzi** sau în **Acord**, în care discuția, din element integrat, devine element integrator. Materia dramatică a **Brățării false** nu

trebuie căutată, așadar, în cascada evenimentelor obiective, ci în acțiunile conștiinței, în coliziunea ideilor și concepțiilor, delimitînd abitudini și ipostaze existențiale. Piesa se înscrie în categoria așa-zisului „teatru satiric”, întemeiat programatic pe dinamica internă a conștiințelor și ideilor, formulă validată artistic, în dramaturgia națională și străină, cum se știe, de opere de primă mărime.

Consecvent este Everac și unei alte preocupări: de esențializare a personajului, de stilizare a acestuia într-o viziune expresionistă, personajul și acțiunea sa fiind protecțiile dramatice ale unei idei și ale unui crez moral. Afinitățile lui Bartali cu Timotei (**Ape și oglinzi**) și Ioviță (**Cartea lui Ioviță**) sînt indiscutabile. Și el este un personaj configurat pe o idee cardinală, aceea de justiție inflexibilă — ocupînd „o poziție de excepție într-o lume oarecum uniformă” prin devotamentul său incoruptibil față de propria condiție morală și intelectuală —, angajat într-un conflict cu valențe arhetipale. Bartali mărturisește, de altfel, că se află în „război”, prin intermediul împrejurărilor concrete parcurse, „cu răul”, una dintre ipostazele adversative cu care omul s-a confruntat dintotdeauna, în apărarea ordinii morale a individului și a societății. Valențele tragice ale personajului — din categoria arhetipului „eroului civilizator” — sînt frapante: transformînd vulnerabilitatea în energie spirituală, trăind cu ardoare într-o convingere, el vizează absolutul, conștient că în acest act de afirmare a umanului tentează imposibilul și acceptă lucid previzibilul sacrificiu spre a face să triumfe omenescul și ideea de dreptate.

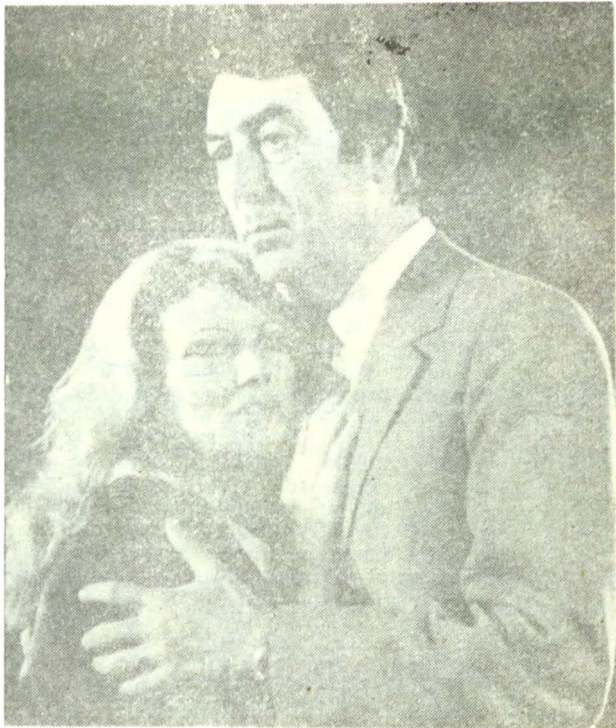
Brățara falsă propune, așadar, o viziune dramatică incitantă, demnă de cel mai mare interes pentru că întretine una dintre tendințele emergente ale dramaturgiei contemporane. Satisfacțiile oferite de premisele viziunii dramaturgice nu se mai regăsesc, totuși, decît parțial în ceea ce privește dezvoltarea lor în concretețea scrierii, ce nu se situează la cotele valorice ale textelor reprezentative pentru autor. Cauza rezidă, credem, în exclusivismul cu care au fost aplicate principiile de construcție dramatică ale piesei-discuție — pîdîrită de mai mari riscuri decît cele ale piesei tradiționale —, necesitînd un mult mai fin acord de imagine. Obsedat de acuitatea dezbaterii de idei, autorul a epurat prea drastic suportul evenimential, indispensabil totuși spre a ridica voltajul conflictului și a favoriza dezvoltarea acțiunii dramatice nu numai pe orizontală, ci și pe verticală. Univocitatea eroului a fost înțeleasă, uneori, ca unilateralitate, schematizîndu-l într-o anumită măsură, iar patosul acestuia, generat de incandescența principiilor etice, adoptă, nu de puține ori, o

factură discursivă, retorică, de pedagogie încrunată. Tratarea în alb și negru a unui tablou ce presupunea o prezentare policromă și o valorizare tonală trădează prea tranșant demersul ideatic; o explorare mai nuanțată a mediului social, ca o varietate în unitate, ar fi fost benefică piesei. Deși caratele **Brătaril false** nu sînt cele obișnuite în creația dramaturgului, piesa suscită un cert interes prin atitudinea polemică față de malformațiile lumii contemporane, prin limpiditatea și generozitatea mesajului iradiant, cit și prin secvențele de înaltă artă, în care l-am regăsit cu încredere pe Everac din marile lui piese.

Spectacolul se desfășoară în decorul propus de Tudor Ghimes, bazat pe ● metaforă caracterizantă o pinză de păianjen acoperă spațiul de joc, sugerînd captivitatea omului în structurile tentaculare. În final, pinza de păianjen dobindește o funcție activă, fiind coborîtă asupra interpreților, dar în semiologia reprezentăției manevra are un caracter redundant, explicitînd didactic sensuri ce percutaseră la spectator.

Direcția de scenă aparține lui Eugen Todorean, care a optat, în general, pentru o regie atentă la înțelesurile textuale, obediență mai puțin față de virtuțile, cit mai ales față de servituțile piesei. Contrariază mai ales propensiunea sa de schematizare a personajelor, îndeosebi a celor tarate, care-și exhibă cinismul sau degradarea, uneori, cu voluptuoasă ostentație, greu de înțeles mai ales în rolurile ce ofereau șansa unei adînciri psihologice și a unui joc de transparențe. Dacă regizorul a înțeles mai exact dominantă personajului axial, el rămîne redvabil prin imaginea puțin convingătoare a mediului social în care se consumă drama.

Sarcina dificilă de a da expresie scenică incoruptibilului judecător Bartali, cel ce își determină existența de parcă ar fi vorba de un destin străin, și-a asumat-o Dorin Varga. Demonstrînd o matură experiență, el transcrie în gesturi cumpănite, într-o atitudine cel mai adesea ascetică, trădînd în încremenirile figurii dinamismul interior al conștiinței, exaltarea personajului subjugat unei unice idei călăuzitoare: aplicarea legii. Uneori este însă monoton, iar febra lăuntrică a luptătorului obsedat de dreptate scade, prezența lui scenică fiind în aceste momente evanescentă. În cadrul distribuției se detașează, într-un rol de mică întindere, dar cu pondere în cîmpul semantic al spectacolului, Ștefan Silleanu. În interpretarea sa, Anibal Donga — compus cu mijloace parcimonioase, dar ferme și expresive, cu o roștire albă, aparența ei calmă fiind asemenea liniștii apelor din centrul ciclului — este un autentic „rigă” al violenței și terorii, o



Lucia Mureșan și Dorin Varga

forță malefică dezlănțuită. Contururile portretului lui Alec Iacobovici, ziarist a cărui conștiință, sub asaltul multor in-juncțiuni, tînde să se atrofieze, oscilînd între condamnări de principiu și concili-eri de fond, reticent, capîtuțar chiar, au fost trasate de Mircea Anghelescu, actorul nereușind însă întotdeauna să deconspire în pliurile replicilor gîndurile și stările de spirit contradictorii ale personajului. Constantin Gurită transpune în general corect un potentat corupt, Georg Donat, felon, mistificat pînă la automatizare, împletind persuasiunea cu amenințarea pentru a înăbuși adevărul. Rolul ar fi avut de cîștigat dacă actorul găsea o mai exactă măsură în cuprinderea într-un singur gest a atitudinii afișate și a autenticității lăuntrice a personajului și n-ar fi dezvoltat negativul acestuia cînd situația impunea în continuare un joc de disimulare. Il reținem, de asemenea, pe Ion Siminle în Timon Barg, un intermediar al corupției și crimei, pendulînd între aroganță și spaimă, alternînd apelul la compasiune cu ritoase mitocăni. Celelalte roluri masculine au fost interpretate de Tony Zaharian (un Ignatîu Goliau inautentic), Dorin Moga (un linear vice-ministru, Clement Dolinar), Șerban Cantacuzino (Sergiu Stanoev), Mihnea Moisescu (Nic Zapran), Val Săndulescu (Dr. Liptac), Vasile Lupu (Iani Boșneag).

Dintre partiturile feminine se reține în mod deosebit cea a Luciei Mureșan care, cu o forță de interiorizare, așezînd iscusit accentele dramatice, propune efigia unul

personaj (Emilia Bartali) de nobilă extracție spirituală, ce își domină drama solitudinii găsindu-și un punct de sprijin în devotamentul față de valorile morale ce dau existenței sens și puritate. În rolul frumoasei Astrid, învăluită în mister, a jucat Catrinel Paraschivescu, creînd un personaj viabil, în general, cu o memorabilă prezență în scena confesiunii față de Bartali; dar am fi dorit ca jocul ei, în prima parte a spectacolului, să se situeze în mai mare măsură la liziera dintre implicarea premeditată, manipulată, și impulsurile afective. Adelaida Zotter, ființă năruită sufletește, cu busola dereglată, viciată, rătăcită în iluzia moartă a unei posibile iubiri, este interpretată de Diana Lupescu, actriță cu nerv și inventivitate, care, scontînd însă pe efecte scenice imediate, exteriorizează personajul, impunîndu-i o impudoare agresivă, ocolind modulațiile de semito-

nuri, implicate în baladările sale, între protest, teamă și nădejdea într-o posibilă împlinire. Au mai jucat Camelia Zorlescu (Sorella Dauer), Victoria Dobre Timonu (Edmea Albon), Ruxandra Sireteanu (Angelica Dux), cu corectitudine față de roluri și strădanii merituoase.

Examinată în cadrul dramaturgiei lui Paul Everac, **Brățara falsă** nu este, desigur, o scriere-reper, ci un sindrom semnificativ pentru căutările neistovite ale unui creator avid să parcurgă noi drumuri, aflîndu-se, aproape de fiecare dată, la o altă răsplată. Situată în configurația repertoriului actualei stagiuni, în vizibilul sau previzibilul său relief, piesa se dovedește necesară și marchează o relativă altitudine într-o geografie nu prea variată. Dacă nu aspiră la durată, piesa răspunde fără îndoială momentului.

Constantin MACIUCA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

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

INSULA

de Mihail Sebastian

Pentru teatrul românesc, **Insula** — acest cîntec de lebadă al autorului (dacă nu socotim și **Noaptea fără lună**, după Steinbeck, singura lucrare dramatică care i-a succedat) — va rămîne pentru totdeauna o zonă misterioasă și incitantă. Ce s-ar mai fi putut întîmpla, în actul al III-lea, cu fermecătorul trio Bobby II — Nadia — Manuel? În favoarea cui s-ar tranșa dilema sentimentală a Nadiei (admițînd că s-ar tranșa...)?

Ce reacții și metamorfoze caracterologice ar fi putut propune finalul? Și multe alte întrebări, urmate de supoziții, toate rămase — din nefericire — vane, căci manuscrisul lui Sebastian se oprește la celebrul monolog al Nadiei: de la sfîrșitul actului II. Probabil că fiecare îndrăgostit de teatrul lui Mihail Sebastian (și cîți n-au fost, între timp!) și-a imaginat o variantă proprie de epilog, cîțiva dintre ei au și pus-o pe hîrtie și au îngăduit teatrelor să o articuleze în spectacol (ultimă, dacă nu mă înșel, semnată de Mircea Ștefănescu, a văzut lumina rampei la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara). Epiloguri mai mult sau mai puțin fidele literiei ori spiritului dramaturgului. Dar cum l-ar fi scris el însuși, aceasta rămîne o altă poveste.

Data premierei: 18 octombrie 1985.

Regia: DAN STOICA. Scenografia: RODICA ARGHIR. Adaptarea: DAN STOICA.

Distribuția: TEODOR DAN ACIOBĂNITEI (Directorul); MARIETA SANDU (Dactilografa); DORU ZAHARIA (Un tînăr); ANTOANETA GLODEANU (O femeie); PUIU VASILIU (Bătrînul); ADI CARAULEANU (Bob); MONICA BORDEIANU (Nadia); TEOFIL VĂLCU (Manuel B. Manuel); PETRE CIUBOTARU (Agentul); CORNELIA GHEORGHIU (Proprietăreasa); GHEORGHE MARINCA (Hidalgo); CONSTANTIN AVADANEI, GELU ZAHARIA, VALERIU BOBU (Revoluționarii).

Un exemplu o constituie și proaspăta „adaptare” pe care o semnează și pe care a pus-o în scenă la Naționalul ieșean regizorul Dan Stoica, adaptare ce urmează îndeeaproape — mai ales în ceea ce privește ultima parte — varianta Teatrului de Comedie. Dar care își îngăduie o libertate suplimentară, și față de original, și față de edițiile lui apocrife: inventarea unui context al intrigii propriuzise. Acesta este format din imaginile caricaturale ale unor revoluții de palat, în care combatanții se urăsc și se urmăresc cam ca în Ploieștiul lui Conu’ Leonida, intersectează mereu cursul firesc al acțiunii, revin pînă și în finalul

finalului, pentru a răsturna încă o dată situația și a ne obliga să credem că totul începe și se sfârșește în parodie, eventual o parodie politică.

Ceea ce nu este adevărat, cel puțin în ceea ce privește textul lui Sebastian. Nu cred că cineva poate să demonstreze, cu bune argumente, că *Insula* este o piesă scrisă cu intenția de a demasca precaritatea revoluțiilor pripite, a anarhismului iresponsabil și a șantajului partizan. Aceste teme ne sînt familiare nouă, cei care petrecem sfîrșitul secolului XX, nu și celor care trăiau spaima fascismului, încă amenințător. Sebastian era cel mai îndreptățit să o știe; or, el și-a intitulat piesa *Insula*, deci s-a gîndit la o oază, la o salvare. Pe el l-a interesat acest trio, în aparență de neconciliat, și nu circumstanțele care l-au adunat în aceeași situație-limită. Sigur că în text există și detalii (marcate de personajele secundare), care figurează o realitate individualizabilă. Dar ele sînt doar detalii pitorești, și atît (cred eu).

Cu toate că Dan Stoica a atribuit semnificații majore unor paragrafe fără importanță (mergînd pînă la crearea unor personaje noi și a unor secvențe de teatru fantasmagorice), spectacolul lui rezistă. Rezistă în special prin ceea ce avea și are pondere în textul inițial (drama (comedia? tragedia?) a trei personaje de extracții sociale complet diferite, care sînt nevoite să coabiteze moral și fizic un timp nedeterminat. Să coabiteze pașnic, într-un fel de „antantă”. Să suporte acest implacabil „împreună”, pentru a continua să existe. În acest punct, regizorul a trecut pe lîngă o temă importantă, furat de mirajul aluziilor cu efect imediat.

Cei trei — care dau consistență mon-tării — sînt Teofil Vălcu (Manuel), Adi Carauleanu (Bob — de ce nu Boby II?) și Monica Bordeianu (Nadia). Autoarea scenografiei (altfel funcțională) l-a nedreptățit pe primul, atribuindu-i o pereche de ochelari de soare cu ramă albă, în primele și cele din urmă momente ale spectacolului, ochelari care îl fac să semene cu o imagine caricaturală a-Wall Street-ului, așa cum circula în anii '50; dar Vălcu știe cînd să-și scoată ochelarii, și atunci privirea lui are candoare și luciditate. Candoare, și mai ales mobilitate, are și Adi Carauleanu, cel mai atașant component al trio-ului. Monica Bordeianu se situează între două puncte de reper: sus este umbra Nadiei (seducătoare), jos este rostirea ei (care se mai poate repara). Antoaneta Glodeanu, Gelu Zaharia, Marieta Sandu, Doru Zaharia, Cornelia Gheorghiu, Petru Ciubotaru, Puiu Vasiliu și alții completează fauna acestei „insule” în care o tabacheră se vinde pentru un vis. Dacă ține...

Dinu KIVU



Cei trei care dau consistență mon-tării: Adi Carauleanu, Monica Bordeianu și Teofil Vălcu

**TEATRUL „A. DAVILA”
DIN PITEȘTI**

MIELUL TURBAT

de Aurel Baranga

Data premierei: 15 septembrie 1985.

Regia: MIHAI RADOSLAVESCU.
Scenografia: EMIL MOISE SZALLA.

Distribuția: CRISTIAN TUTZA (Spiridon Biserică); ION FOCȘA (Mitică Ionescu); DUMITRU DRĂGAN (Cristescu); EMILIAN CORTEA (Cavafu); DEM NICULESCU (Toma); FLORIN PRETORIAN (Bontas); MIRELA BUSUIOC, RUXANDRA RADOSLAVESCU (Maria); CRISTINA RADU (Margareta); CONSTANTIN STAVRIL (Tache Imireanu); PETRE DINULIU (Doctorul).

Există în sociologia modei (moda fiind, se ştie, un fenomen social) o teorie conform căreia veşmintele de acum 20—30 de ani ne apar nouă, celor de azi, mai demodate (adică, desuete, depăşite, ridicole chiar) decât cele de acum 50—60 de ani. Explicaţiile sînt multe şi subtile — s-a vorbit despre conflictul dintre generaţiile „adiacente”, despre evoluţia ciclică a gustului etc. —, dar mai interesant e faptul că observaţia poate fi aplicată şi altor domenii. În ce priveşte dramaturgia, de pildă, cred că foarte puţini sînt aceia care ar putea declara, cu mîna pe inimă, că abia aşteaptă să vadă la teatru o piesă „de actualitate” scrisă în anii '50. Şi totuşi, publicul care a asistat la premiera înăgurală a stagiunii piteştene — **Mielul turbat**, datată de autor „martie 1951 — aprilie 1952” — nu numai că s-a amuzat, cum se zice, copios (datorită, desigur, şi jocului actoricesc, dar în primul rînd hazului situaţiilor tipice de farsă şi vervei replicilor, deci artei comedio-grafice a lui Baranga), ci a şi reacţionat prompt la **realitatea** faptelor ce se petrec pe scenă. Ce dovedeşte asta? Printre altele, acuitatea privirii critice a lui Baranga, care şi-a focalizat virulenţa satirică asupra unor tare foarte rezistente, din păcate, (nu numai) la armele literaturii: birocrăţia, lăşitatea, impostura, corupţia. Mai dovedeşte, totodată, adrema precisă a spectacolului semnat de Mihail Radoslavescu, un spectacol lucrat cu atenţie pentru detaliul semnificativ şi pentru coerenţa demonstraţiei. Astfel, primul plan al importanţei e rezervat nu avaturilor profesionale ale „mîelului” Spiridon Biserică şi nici îndreptăţitei sale „turbări”, ci oneroaselor manopere ale cvartetului Cristescu — Cavafu — Toma — Bonţas; toate acestea converg logic spre epilogul montării, care transformă finalul cam schematic al piesei (şedinţa de elogiare — graţie unei intervenţii ex machina — a inventatorului Biserică şi de „critică şi autocritică” a detractorilor săi de pînă atunci) într-un final deschis, foarte nimerit: va schimba oare într-adevăr lucrurile această şedinţă?

Echipa actoricească evoluează — în decorul judicios conceput, dar nu prea agreabil colorat, al lui Emil Moise Szalla — cu o evidentă plăcere, textul oferind, de altfel, multe partituri generoase. Cu un joc modern, suplu, Cristian Tutză propune un Spiridon Biserică naiv şi blind fiindcă n-are încotro, păstrînd, şi în timpul „revoltei”, o fărîmă de teamă că minunea nu va ţine decît trei zile; ceea ce se şi întîmplă. În rolul alunecosului Cavafu, Emilian Cortea are aplomb şi un bine găsit ton de aroganţă convertibilă la nevoie în supuşenie. Dumitru Drăgan (Cristescu) desenează cu siguranţă ti-

pul ticălosului imperfect, care mai fiind încă ezitant în a minţi şi profita, dar care lucrează cu asiduitate întru „desăvîşire”. Florin Pretorian dozează inteligent licheliismul şi bonomia; actorul acoperă perfect rolul şi e de dorit ca raportul acesta să nu se inverseze, tentaţia „cîrligelor” la public fiind aproape. Toma văzut de Dem Năiculescu e un moşneguţ binocrat şi incurcă-lume, căruia ridicolul îi ascunde perfidia; de remarcat dezinvoltura cu care actorul utilizează aici graiul regional (moldovenesc). Cu umor ponderat şi ironie subiacentă de bună calitate, Ion Focşa însufleţeşte un personaj destul de lăinar (Mitică Ionescu). Excelente schiţe de portret realizează, din linii puţine, dar sigure, Constantin Stavril şi Petre Dinuliu. Cristina Radu e o dactilografă-sportivă diletantă, plină de agresive farmece feminine. În cel mai sărac rol, Mirela Busuioc se reţine prin claritatea dicţiunii şi mimica mereu controlată.

Alice GEORGESCU

TEATRUL GIULEŞTI

SĂ NU-ȚI FACI PRĂVĂLIE CU SCARĂ de Eugen Barbu

Data premierei: 20 septembrie 1985.

Regia: SANDA MANU. Scenografia: MIHAI TOFAN.

Distribuţia: OLGA TUDORACHE (Elena Domnişor); ION PAVLESCU (Dumitru Domnişor); RADU PANAMARENCO (Vasile Domnişor); VALERIA SITARU (Silvia); OLGA BUCĂTARU (Domnica Domnişor); FLORIN DOBROVICI (Alexandru); JEANINE STAVARACHE (Lina); AGATHA NICOLAU (Domnişoara Aurica); SEBASTIAN PAPAIANI (Ionică Pară); MIRCEA DUMITRU (Gică Hau-Hau).

Este un adevăr îndeobşte acceptat că o piesă îşi are o identitate stabilă, în timp ce un spectacol este o creaţie cu date şi caracteristici determinate de personalitatea interpretelor şi a regizorului, de



Olga Bucătaru, Olga Tudorache și Ion Pavlescu

timpul în care se joacă, de publicul cărui i se adresează.

Să nu-ți faci pravălie cu scară de Eugen Barbu, la Teatrul Giulești, este o montare ce vine parcă anume să întărească această idee, cu atât mai mult cu cât regizoarea și pictorul scenograf, Sanda Manu și Mihai Tofan, sînt aceiași creatori care au semnat și spectacolul de la Teatrul Național, de acum aproape un deceniu și jumătate, ce părea că ărumpă de pe scenă, revărsînd în cascade pitorescul și zbuciumul unei lumi ce rămăsese doar o amintire.

Descoperim în recenta premieră de la Giulești nu numai un text elzelat și desăvîrșit de Eugen Barbu de-a lungul anilor, ci mai ales o nouă înțelegere dialectică a cauzelor prăbușirii universului zugrăvit de pana scriitorului. Lumea „Domnișonilor”, a negustorilor de pe Calea Griviței, cu fortăreața lor clădită pe răutate, lăcomie, ură, sete de îmbogățire rapidă, se prăbușește sub loviturile unei lumi noi (pe care o simțim mult mai dar prezentă dincolo de scenă, decît în prima variantă a textului, cînd era adus în fața noastră și un reprezentant al acesteia, muncitorul Bolocan). Lumea veche dispare pentru că și-a pierdut rațiunea de a fi, și-a pierdut energia și omenia. Această rațiune a existat cîndva, fiind materializată în forța și dragostea

de viață a năprasnicului Enache Domnișor, în energia și bunul-simț ce mai persistă la bătrîna Elena Domnișor, însă a dispărut la fiii lor — Vasile, care trăiește doar pentru a acumula, și Dumitru, refugiat în băutură — de asemenea și la cei doi nepoți — Alexandru, pătimaș al curselor de cai, și Silvia, orbită de falsa strălucire a lui Ionică Pară.

Noul spectacol al Sandei Manu are un caracter de frescă socială și de moravuri desenată cu luciditate, cu spirit critic, dar fără îngroșări sau exagerări, frescă a unei epoci surprinse în dimensiunile ei esențiale, fără prea multe amănunte pitorești, ce trăiește mai ales prin personajele realizate cu credință și dăruire de către interpreți. Ajungînd la actori, nu putem începe decît cu actrița care a dat viață Elenei Domnișor, Olga Tudorache. Creația realizată de această mare actriță este cu adevărat extraordinară. Bătrîna dîncumărească este vie, adevărată, trăiește cu toată puterea ființei sale în fiecare gest, în fiecare cuvînt, pătrunsă de importanța familiei, conștientă de prăbușirea acesteia, crezînd însă și într-o eventuală regenerare, iubindu-și copiii și nepoții, dar iubindu-se mai mult pe sine, trăind din amintiri, dar și din prezent, gata să stea la taifas cu servitoarea, dar aduîndu-și brusc aminte că este stăpînă, mergînd cu conștiințiozitate la cimitir, și de

ochii lumii, dar și pentru că acolo este locul unde este îngropat bărbatul pe care l-a urât și l-a adorat totodată. Nu știe și n-a știut niciodată carte, dar nu i-a rămas nimic necunoscut din marea carte a vieții și citește în oameni cu ușurința cu care alții descifrează literele și se înviorăază ori de câte ori poate fi utilă, fie chiar și pentru măritișul Domnișoarei Aurica, proprietăreașă timidă și prostuță a unui modest magazin pentru mirese. Olga Tudorache a creat un personaj ce asociază distincția și vulgaritatea, care ar merita să fie păstrat în memoria peliculei, pentru urmași. Alături de ea, se situează Sebastian Papaiani în Ionică Pară. Sebastian Papaiani ne-a obișnuit în ultimul timp cu măiestria sa plină de inventivitate în rezolvarea personajelor de la marginea societății, a șmecherilor, a hoților de buzunare, dar niciodată n-a fost atât de stăpîn ca acum în utilizarea gradului și cu măsură a mijloacelor de expresie, în găsirea celui echilibrat dificil, atât de necesar actorului atunci cînd dă viață unor personaje hidoase din punct de vedere moral, pe care le nespîngi cu mintea și cu sufletul, dar pe care le-ai privi în infimul pentru că sînt realizate cu artă, sînt izvor de bucurie estetică. I-a găsit Sebastian Papaiani zeci de nuanțe acestui zianist ignorant, acestui afacerist mărunt care, cîntărindu-și cu abilitate interesul, o seduce pe Silvia, moștenitoarea averii, folosind arsenalul unui cuceritor de mahala, îmbogățit cu o suplimentară undă de poezie „romanticoasă“. Pe aceeași linie a unor tipuri cu valoare antologică se situează Domnișara Aurica. În interpretarea matură a Agathe Nicolau. Bizuindu-se și pe navela ce poartă numele eroinei sale, Agatha Nicolau a reușit, în puținele-i apariții, să sugereze întreaga existență a acestei domnișoare bătrîne, prostuțe, timide, unite, speriate, care trăiește în umbra celor puternici, admirîndu-i, dormică să le semene, dar incapabilă să-i imite.

Familia Domnișor se exprimă scenic în toate dimensiunile și prin interpretii celorlalte roluri, chiar dacă acești evidențiază numai unele trăsături ale personajelor respective; Radu Panamarenco — dur, de o forță primitivă, în Vasile Domnișor; Ion Pavlescu — infiltrînd o anumită inspirație gorkiană în desperatele sale eufonii bahice; Olga Bucătaru — senzual cinică, în Domnișca Domnișor; Valeria Sitaru — naivă și cumsecade în înfrimă Silvia; Florin Dobrovici, în superficialul Alexandru, căruia însă i s-ar fi cerut un mai pronunțat cinism în final. Fresca ar fi fost incompletă fără buni interpreți în rolul servitoarei și în cel al lui Gică Hau-Hau, vinzătorul de ziare cu vocație de profet; acești interpreți sînt tempe-

ramentală Jeannie Stavarache, „subretă“ bucoinească, în Lina, și Mirocea Dumitru, exact și minuțios în cel ce reușește s-o sperie pînă și pe Elena Domnișor.

Spectacolul Teatrului Gînduștii nu este cituși de puțin un „remake“, ci o reală victorie a regizoarei și a interpreților, care au crezut în valoarea acestui text, mărturie nu numai a unei lumi dispărute, ci mai ales a poziției scriitorului față de ea, a capacității excepționale a lui Eugen Barbu de a analiza trecutul cu ochii prezentului.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI“ DIN IAȘI

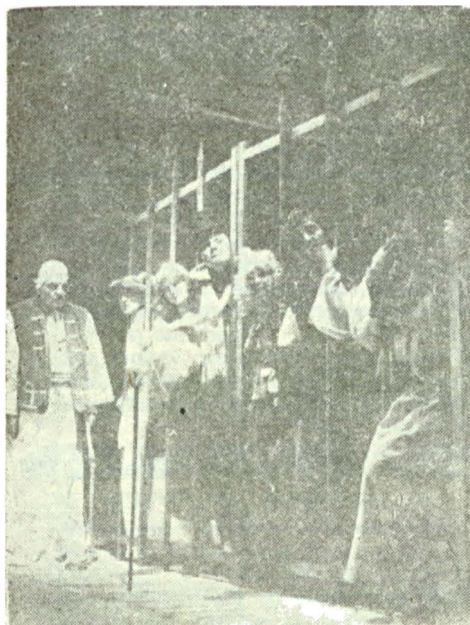
— secția Suceava —

RĂCEALA

de Marin Sorescu

Structurile ludice din piesa lui Sorescu — ce par destinate să amortizeze, continuu, sensul profund grav al discursului filozofic — fac ca acest text neobișnuit, cu o arhitectură deconcertantă și inconsecventă, să fie prizat și de public (cu condiția unui anume carat al montării), dar — mai ales — de creatorii de spectacol, care văd în el (pe bună dreptate) un teren fertil pentru implanturile de fantazie regizorală, scenografică și actoricească, o materie flexibilă, îmbibată de sugestii fecunde, ce parcă își așteaptă modelatorul inspirat, ba chiar îl reclamă cu insistență. Un astfel de modelator inspirat i-a fost — la premiera lui absolută — Dan Măcu, în fruntea excelentei echipe de la „Bulandra“. Și iată că, acum, ștabela versiunilor sale scenice este preluată de cel mai tînăr colectiv teatral din țară, secția suceveană a Teatrului Național din Iași, sub conducerea unui regizor (Nicoleta Toia) care și-a demonstrat în ani — printre meandre, sușuri și coborîșuri — profesionalismul și inteligența. Opțiunea suceveană este explicabilă tocmai prin invitația la imaginație, la libertate creatoare, pe care o conține **Răceala**. Iar ardoarea și talentul acestor tineri actori s-a aliat în mod înțelept cu calmul și ponderea regizorului.

Spectacolul este alert, concis și — aproape pe tot parcursul său — clar. Decupajul regizoral este făcut, cu siguranță, în folosul trupei, în primul



Două scene din spectacol

Data premierei : 16 octombrie 1985.

Regia : NICOLETA TOI.A. Scenografia : RODICA ARGHIR.

Distribuția : CRISTIAN ROTARU (Locotenentul ; Ministrul de război ; Văcarul ; Nebunul satului) ; ADRIAN PĂDURARU (Turacan ; Primul ministru ; Toma) ; CONSTANTIN FLOREA (Beșleagă ; Stralos ; Pinzaru ; Oștean III) ; RADU DUDA (Radu cel Frumos) ; NICOLAE MANOLACHE (Pașa din Vidin ; Împăratul ; Oștean II) ; LIVIU MANOLIU (Mahomed al II-lea ; Oștean I) ; ADA GÎRȚOMAN (Împărăteasa Bizanțului ; Safta) ; MIOARA IFRIM (Izabela ; Floarea) ; VASILE COJOCARU (Călăul ; Căpitanul Papuc) ; CARMEN CIORCILĂ (Stanca) ; PUȘA DARIE (Vica) ; MARINA ȘTEFANACHE (Gherghina).

rînd (cele 26 de roluri ale piesei sînt acoperite de doar 12 interpreți), evitîndu-se hiatusuri ce ar fi putut deveni stînjenoare, survolîndu-se nonșalant fragmentările excesive ale acțiunii. Polii ideatici ai mîzanscenei sînt reprezentați de două morale inconciliabile și ireductibile — cea a taberei lui Mahomed al II-lea, pe de o parte, și cea a lumii valahilor, pe de alta (prima, opulentă, contorsionată subtil și pervers, a doua, sobră și esențializată, de o simplitate ar-

hetipală), morale antrenate într-un conflict pe care autorul nu îl rezolvă „de fapt”, ci „de drept”, atent mai puțin la detaliul istoric, cit la semnificația sa etică. Pasajul mai puțin coerent și limpede (nedepășind ambiguitatea incontestabilă a scriiturii) este cel al curții Bizanțului, imagine cu reverberații contradictorii, ținînd și de parabolă (o viziune a neputinței și decadenței), și de implicarea în realitatea imediată, și de meditație asupra rosturilor artei.

Cadrul plastic (autoare Rodica Arghir) ales pentru acest dialog moral este spațiul gol al scenei, fără nici un fel de fundal (la „cărămidă”, cum s-ar spune), populat de puține obiecte de decor, de cîteva amănunte de vestimentație, căutate cu grijă pentru consonanța lor coloristică și pentru expresivitatea lor caracterologică. Formula de joc este de teatru deschis, cu schimbări la vedere, cu actorii care își contemplă adesea publicul cu liniște și un discret interes ; „jocul”, convenția, sînt prezente mai tot timpul în scenă, fără ostentație, mai degrabă ca o invitație explicită la participare cerebrală. Replicile lui Sorescu se înlanțuie cu voiciune, însoțite de gesturi măsurate, punctînd împreună, eficace, momentele-cheie. Întreaga distribuție participă efectiv la încheierea spectacolului, dar în relief se detașează doar cîteva portrete, mai darnic inzestrate și de autor, dar și interpretate cu un plus de personalitate Radu Duda (Radu cel Fru-

mos) — un „negativ“ dintre cei cei mai interesanți, cu prestanță, introspectiv și labil, devorat de febre dostoevskiene, Liviu Manoliu (Mahomed al II-lea) * — o voință încăpăținată și rece, care își joacă în forță slăbiciunile, ca pe tot atâtea atu-uri, Constantin Florea (Beșleagă) — un nou Mircea Diaconu, încă „crud“, dar cu un simț comic remarcabil, păstrându-și inteligența și în tragic și în muclit, Nicolae Manolache (Pașa din Vidin) — sfîșiat între revoltă și lașitate, siluetă creionată cu finețe și pigmentată de accente de umor sec; în fine, Adrian Păduraru (Toma) — imagine robustă, aproape patetică, a jertfei, Vasile Cojo-

* Numesc, mai sus, doar rolurile care-i caracterizează mai elocvent pe cei în cauză, dintre mai multele cărora ei le dau viață.

caru (Căldăul) — apariție terifiantă, cu un joc economic și eficient, Carmen Clorcilă (Stanca) — mască tragică, de un vibrato înalt și incandescent, Cristian Rotaru (Locotenentul) — versatil și omniprezent, cu un prompt instinct al poantei.

N-am amintit întâmplător, mai înainte, de premiera absolută de de „Bulandra“; strălucirea îi era datorată — nu o dată — aurei personale a interpretelor, ei înșiși străluciți. La Succava — în ciuda faptului că nu am fost martorul unor astfel de recitaluri — am descoperit, cu prilejul Răcelii, o omogenitate valorică pe care alte exprimări ale acestui „mezin“ al teatrelor noastre nu o demonstraseră. Lumina ei nu orbește, este „încă“ oarecum difuză, dar stăruie.

Dinu KIVU

ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

BĂRBIERUL DIN SEVILLA

de Beaumarchais

Data premierei: 10 octombrie 1985.

Regia și scenografia: DINU CERNESCU. Traducerea: VALENTIN LIPATTI.

Distribuția: GEO COSTINIU (Contele Almaviva); RADU PANAMARENCO (Bartholo); ILEANA CERNAT (Rosine); SEBASTIAN PAPAIANI (Figaro); JORJ VOICU (Don Basile); ION CHIȚOIU (Alcadele).

Iată un spectacol care începe de-a-dăratelea, cu sfîrșitul adică după stingera candelabrelor, la ridicarea cortinei, pe scenă vedem, drept decor, trei pereți (de cearșafuri albe) dispuși în careu și scăldați în lumini bleu și roz, dar nici un actor (căci ei sînt în spatele cearșafurilor). După ce, grație acelor spoturi colorate venite din fundul scenei, vedem o scurtă pantomimă de umbre chinezești — umbrelor actorilor — desfășurată în acordurile tristei melodii a lui Chaplin des-

pre un clown și un salt mortal, în sunetele acute ale unei trompete — care cîntă nostalgic-sfîșietor „Silence“ — cade cortina! Cade, pentru a se ridica iar, de data aceasta ca să îngăduie derularea textului!

Surprizele de avanscenă continuă după pauză, unica în spectacol, sună gongul, se sting luminile și se reaprend repede; iar sună gongul și iar se sting luminile, ca să se reaprendă imediat; și iar sună gongul, și a treia oară, dar luminile rămîn stinse, în sală cortina se ridică și partea a doua începe.

Întreaga reprezentație cu **Bărbierul din Sevilla** este plină de astfel de surprize, care provoacă uimiri înveselite și apoi deslușitoare.

La acest spectacol publicul rîde cu poftă, din plin și dezinvolt, căci actorii joacă în așa fel și cu o atît de evidentă plăcere încît toate cele șase întreprind: alcătuiesc un mozaic de micrecitaluri comico-dramico-bufe, diibaci presărate în precama momentelor conflictuale de virf. La acest spectacol rîdem de dragul teatrului: simțim, din aciditatea violentă, dar și spumoasă și sclipitoare, a replicilor lui Pierre Canon că sub bamalele peripeții ale unei povești de dragoste multe răfuieli dintre dramaturg și societate au fost încheiate cu succes; la acest spectacol rîdem de teatru, adică de toate ponicțele, schemele, rețetele și convenționalismele artei actonicești, ce s-au acumulat de-a lungul timpului: retorismul sonor-gîlgiit al furiei și al frămîntării lăuntrice, pasionalitatea sîngerоasă hispanică, graseierea și rictusul dicțiunii à la française, bătăcările reciproce și cu ton

răstît ca în „divorț italian“, șoapta rostită cald, dar abrupt reținută, „made in England“, intrări temerare în scenă gen „superman“, arii de operă, uverturi și partituri de ballet, ici schițată o prăbușire ca în „commedia dell'arte“, dincolo — pași de fado, tirade acompaniate de bubuitul tunetelor, gaguri sonore ca în filmele cu Stan și Bran etc., și lista probabilelor identificări este neepuizată, dar și inutilă, căci spectacolul lui Dinu Cernescu are o „cheie“ estetică precis exprimată și consecvent respectată, de la prima replică pînă în momentul final, de ieșire la aplauze, cînd actorii, după toate posibilele poze de luat adio de la spectatori, rămîn frînți în două, de la mijloc, ca niște păpuși în care arcu'l s-a destins; această cheie este lapidar și impecabil expusă fără cuvinte în ceea ce am numit surprize de avanscenă.

Prima dintre ele — cea cuprinsă între intrîia și a doua ridicare de cortină — o consider a fi prim act al spectacolului (nota bene: și nu al piesei), act în care regizorul își expune atitudinea sa critică față de intriga, de subiectul piesei lui Beaumarchais: hărțuială, zădărnici și caciarmale tîscate între niște umbre de oameni, umbre proiectate pe un cearșaf a cărui suprafață noi o putem popula, cum vrem și cît sîntem în stare, cu oricare pelsaj istorico-geografic.

După destășurarea simplistei intrigi amoroase, de care chiar Beaumarchais își bate joc într-una dintre replicile piesei sale, putem adormi liniștiți, ne asigură acest prim act al reprezentației, neamănunțați de coșmarul vreunei aluzii la adresa noastră, a publicului de azi. Așadar, pare a spune regizorul, monteaz acest text nu pentru importanța conflictului, ci pentru savoare a replicii și, mai ales, pentru plăcerea de a folosi toate soluțiile interpretative, azi devenite reziduri artistice sau mostre de arhivă.

Concepția regizorală este persiflantă, prin aceasta izbutind o distanțare de tip brechtian, dar nu față de realitatea reflectată de teatru, ci față de mijloacele artistice prin care teatrul reflectă lumea.

Cele trei gonguri de după pauză, urmate de stingerea și aprinderea luminii, tot un mod ironic de a exprima atitudinea față de subțirimea conflictului, par a spune că povestea încolțitelor aranjamente și manevre de cullise în sprijinul amoretelor mai poate continua alte cîteva acte, cu același final pe care-l veți vedea acum!

Din complexitatea întregului spectacol și abia la sfîrșitul lui, rezultă că ironia este subtextul surprizelor de avanscenă; altmînturi, aceste acte de sunet și lumi-



In dialog, Rosine (Ileana Cernat) și Figaro (Sebastian Papaiani)

nă au un evident și relaxant caracter ludic.

Mari satisfacții oferă publicului interpretările celor cinci personaje, plus Alcadele.

Dintre ele, Figaro, îmbrăcat în negru, poate că semn al drăcoveniilor ce le pune la cale, are, și din punct de vedere literar, o particularitate: aparté-urile sale, spre deosebire de ale celorlalți, consideră publicul ca fiind un mentor la fel de spiritual, de capabil de ironie, flegmatic, sarcastic și sagace ca și el, personajul. Inviorătoarea și flatanta (pentru public) viclenie a lui Figaro îl aruncă pe celelalte personaje, preocupate cum sînt să înțeleagă ce se întîmplă cu ele, în cariera propriilor lor mărginiri sufletești și de caracter.

Așadar, dacă „distanțarea” lui Sebastian Papaiani este consubstanțială rolului său, „distanțările” lui Geo Costiniu (Contele Almaviva), Radu Panamarenco (Bartholo), Ileana Cernat (Rosine) și Jorj Voicu (Don Basile) sînt realizate prin folosirea a ceea ce am numit reziduuri și mostre de arhivă teatrale.

Echipa formată din acești actori, prin dăruirea, energia și plăcerea de a juca, se ridică la o admirabilă cota valorică. Este superflui să descrii și să califici cascada de invenții, de soluții actoricești pe care el o revarsă pe scenă. Admirabil este că fiecare dintre actorii care interpretează personajele ridiculizate în pie-

să izbuteste exact, cu strălucire și subtilitate, să dezvolte personajul prin chiar trunchiurile și schemele interpretative care s-au născut cîndva din confruntarea dintre natura replicii și convențiile teatrale perindate de-a lungul vremii pe scenele teatrelor în lume.

Geo Costiniu realizează un Contele Almaviva capabil să se transforme din îngîmfatul găunos ce era înalinte de ase îndrăgosti, în inteligentul realizator al propriilor sale strategii sentimentale.

Ileana Cernat domină scena cu o strălucire incontestabilă; Ingenua Rosine, prin Ileana Cernat, este înzestrată cu toate

reprezentăția nr. --

reprezentăția nr. --

reprezentăția nr. --

...59

NEÎNSEMNAȚII

de Terry Johnson
Teatrul „BULANDRA”
3 noiembrie 1985

Dacă spectatorii, bineînțeles, sînt atrași în primul rînd de anecdotică (eroii calchiind personalități marcante, cu existență reală), actorii, fără îndoială, au fost interesați de natura generică a rolurilor. Acei veritabili idoli ai anilor '50 selecționați din domeniul liferite — știință, artă, politică, sport —, au înarmat mituri născute ca proiecții exponențiale ale refuzului de implicare în realitate, reprezentative pentru un anumit moment istoric. De aceea, poate, distribuția a fost gîndită nu neapărat după criteriul asemănării fizice, ci în cheia deloc lesnicioasă a **contre-emploi**-ului, care să oblige la atenție sporită față de subtext. După ce a lucrat cu deosebită acuratețe pe canavaua piesei lînarului dramaturg englez (care, militînd pentru

același țel, cel al conștientizării, pentru responsabilitate socială și morală, își revendică apartenența la teatrul „furioșilor”), regizorul Ion Caramitru intră și el în spectacol, ca actor, modificînd într-o oarecare măsură echilibrul reprezentației. Amuzîndu-se, dar și supunîndu-se unui exercițiu sever, preia o partitură care, la prima vedere, nu i se potrivește, imaginează o biografie mai complexă și dă o nouă consistență personajului respectiv. Performența stadiouanelor, după ce își face apariția în forță (și publicul gustă șarja comică dezvoltată cu măsură), începe să se dezvăluie sub masca vulgarității, a grosolaniei, se ascund vulnerabilități, infirmități sufletești. Se lamentează asemeni unui alt Jimmy Porter și are momente de candidă lășitate care-l amintesc pe Billy mincinosul. În spațiile durtății se ghicește fragilitatea psihică. Crisparea, agitația maladivă a eroului astfel reconturat conferă, prin contrast, mai multă strălucire și partenerei, Actrița, ființă plămădită din sensibili-

tate și anxietate, inteligență intuitivă și inerție patetică. Micaela Caracas, în temerara tentativă de a reface pe scenă profilul celebrei blonde rămase atît de vie pe ecran, este fermecătoare. O autentică vibrație îi asigură combustia necesară, iar delicata detașare, exuberanța mimată ironic, miopia simulată cochet o scutesc de pasișă. Dezavantajat din start de schema caricaturală a rolului, George Oprina nu reușește să depășească handicapul, continuă să joace descoperit, neglijînd total dimensiunea malefică a celui ce a împrumutat numele său unui regim de suspiciune și teroare. Este aceasta o neîmplinire a piesei, nerozolvată nici de regie, și care coboară temperatura montării. Deși aproape că se păstrează în umbră, Virgil Ogășanu desăvîrșește în continuare portretul în peniță al Profesorului — privire blăjină, suris îngăduitor, gesturi obosite, dar atitudine fermă —, savantul condamnat să abdice în fața forței, care însă are tîrnia de a o lua mereu de la

faamecele cunute de vocația acestui tip de personaje: aceea de a trece din siciitorul prizonierat al tutelei juridice în desfătătorul prizonierat al mariajului din dragoste. Mleana Cernat are, prin acest rol, șansa unei spectaculoase reveniri în atenția publicului.

Radu Panamarenko, în Bartholo, reușește să comicizeze ursuzenia și suspiciunea și să producă veselie cu dramatica sa înfrângere sentimentală. Jorj Voioiu este un Don Basile ridicol în admirația sa față de calomnia pe care nu va fi niciodată în stare să o manipuleze; grav și patetic pînă la stupiditate, don Basile

apare în scenă sub monumentale arcade sonore și iese întotdeauna satisfăcut de faptul că a mai ciupit un gologan.

Strecurîndu-se printre aceste personaje și manevrîndu-le, Sebastian Papaliani își înzestrează personajul Figaro cu încă un har: acela de a fi un „deus ex machina” în mod paradoxal îndatorat ființelor cărora le croiește destinul. Hazul, comicul izbucnesc din porii fiecărei clipe de spectacol. Nivelul artistic al acestei montări își merită pe deplin aflutul de spectatori pe care, nu e greu de bănuț, il va avea de acum încolo.

Paul Cornel CHITIC

început. Asistînd aparent pasiv la intruziunile de tot felul în viața sa dedicată exclusiv studiului, mersului înainte al umanității, depășind cu seninătate incidentele în care „omul se opune omului”, el devine **raisonneur**, purtător de cuvînt al autorului, considerat, pe bună dreptate, un moralist cu simțul umorului.

Irina COROIU

...235

AMINTIRI

de Aleksei Arbuzov
Teatrul „BULANDRA”
10 noiembrie 1985

Reîmplicat într-o montare-operă finită, căreia el însuși îi stabilise configurația, Ion Caramitru a fost pus în situația de a schimba înghiul obiectiv cu cel subiectiv. Dar regizorul-actor nu s-a putut abandona total rolului preluat, el se împarte între interpretarea ironică și contemplarea severă. Astfel, un deliciu al revizionării acestui spectacol, păstrat excelent la trei ani de la premieră, constă

în urmărirea evoluției de cinic Ariel, de vanitos Pygmalion, a totdeauna încîntătorului actor. Interpretul și-a impus un plan secund, din care, cu ochi critic, să poată și supraveghea demularea acțiunii. Turbulentul, zănatul și insolentul Denis a devenit acum un confident absolut, lui i se des-tăinuie în chip relevant ceilalți eroi — un personaj-pretext pe care-l crezi cînd, în final, își neagă însăși consistența materială.

Conflictul declanșat de drama conjugală se împletește cu povestea unei iubiri incipiente, aproape ireală. Protagonistă, Gina Patrichi poartă nestînsă flacăra eroinei, Liubov Gheorghievna, care încearcă să suporte suferința cu decență, dar vrea totodată să descopere rațiunea nenorocirii absurde care-i distruge căminul. Judecînd cu imparțialitate și mai ales cu generozitate, ea va reuși să-și dis-culpe soțul și să-și cîștigate, la rîndu-i, o amară libertate. Calea aceasta a-nevoioasă de la disperată autocompasiune la dramatică resemnare actrîta o parcurge cu inepuizabila

sa vervă și forță de interiorizare, în extraordinare treceri de la o stare la alta, de la ris la plîns.

Ambianța caldă, de trăiri autentice, este menținută și de ceilalți interpreți, în aceeași tonalitate inițială. Beate Fredanov, fie că-și rostește monologul nostalgic despre orașul Blocadei, fie că doar citește o carte, umple scena cu prezența sa calmă, stenică. Ion Besoiu își cultivă scrupulos compoziția: savantul zăpăcit, afectuos, îndrăgostit, egoist, aureolat fiind de o desuetudine hazlie. Delicată și palidă, Mariana Buruiană își consumă stingheră și tristă criza adolescentină. Mirela Gorea persistă în poartea prea teatrului ardoare a firavei și totuși aprigei neajutorate. O altă ipostază a feminității ce-și caută independența și iluzoria fericire întruchipează fugitiv Mihaela Gagiuc. Temperamentală Zoe Muscan precede în mod necesar un moment de frumoasă poezie. Anticipat și de un intermezzo muzical susținut cu vigoare lirică de Liana Lungu, acompaniată în surdina de inepuizabilul Caramitru...

I. C.

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI

■ CONUL LEONIDA FAȚĂ CU REAȚIUNEA

de I. L. Caragiale

**Data premierei : 29 octombrie
1985.**

**Regia : DRAGOȘ GALGOȚIU.
Scenografia : VITTORIO HOLTIER.**

**Distribuția : CORNELIU REVENT
(Conul Leonida) ; MARIAN RĂLEA
(Efimița) ; MARILENA PĂTRU
BUGEAC (Safta).**

Cortina se ridică. „O odaie modestă de mahala...” Decorul, cu fragila butaforie a celor trei pereți, e împins mai aproape de spectatori, la limita rampei. Sistemul de referință al montării începe să funcționeze, urmînd o curbă ascendentă dilatare, cumul, aglomerare, proliferare, progresie intru idee. Maniera barocă a regizorului concordează și de astă dată cu spiritul textului. În perspectiva spectacolului total, însuși teoreticianul Caragiale a militat pentru „grămădire rațională de materialuri” diferite, între care nu trebuie neapărat să primeze **cuvîntul**, deși, în ansamblul arhitectural al reprezentației teatrale, constituie „un obiect solid”. Excesul de vizualizare rămîne, desigur, discutabil ; unele tentative sînt pleonastice

(de exemplu, cînd se vorbește despre „legea de murături”, în prim-plan tronează un borcan cu gogonele ; protagonistul, pomenind de întîmplări similare, rostește și mai apăsător „cite d-astea n-am citit eu, n-am pîr în cap !”, etalînd o splendidă chelie, căci nu poartă „clasică” scufie etc. etc.). Dar multe dintre aceste efecte fac parte din arsenalul teatrului popular, căruia îi aparține farsa. O accelerare a ritmului ar spori fluența, convergența argumentelor demonstrației, care „detaliază” inventiv din primul moment. Ea, Efimița, la fereastra „cabinetului”, își face toaleta de noapte — după corsetul tocmai lepădat și ulterioare „poze”, poate părea o cochetă „trecută”, altfel cămașa cu arnici și alte accesorii vestimentare o arată a fi o persoană frustă. El, Leonida, nebăgat în seamă inițial, dormitează pe un scaun — un „vajnic” senil, ca pretins „republican” îmbrăcat cam fisticchiu : pantalonii à la Napoleon și vestă de lamé care abia îi mai cuprinde pîntecul, un halat de satin roșu aprins și, semn al irevocabilei bătrîneți, un fular de lînă. Trezit brutal pentru o frugală masă de seară, soțul începe să debiteze istoria de la 11 Făurar din Ploieștiul natal. Inepțiile curg după tipic, stăvilite doar de acțiuni colaterale, „improvisații” adiacente ale harniceii și temătoarei consoarte. Dincolo de cîteva gesturi dorit grațioase și tandre, partenera — cînd geloasă, cînd furioasă, cînd apatică — e doar pe alocuri interesată în conversație și, în cele din urmă, absentă, adoarme legănată de propria imaginație exaltată. „Bovarica” Efimița (în delicioasa compoziție a lui Marian Rălea poate fi vorba și de așa ceva) n-o să aibă un cosmar, ci o să viseze imaginea colorată a „revoluției”, pe care Leonida o va confunda cu „reațiunea” în alertă, mai ales că, speriat, apelează la gazetă și, bineînțeles, găsește o siblinică explicație : „...ca un strigoi în întuneric”.

Corneliu Revent
(Conul Leonida)
și
Marian Rălea
(Efimița)



La geamlicul pridvorului a apărut însă un pașnic personaj de carnaval, o suavă damă blondă, ce împrăstie confetti și resuscitează subconștientul „refușatei” crârne; aceasta, în acordurile unui valț romanțios, încearcă pași de dans, cu mișcările dezordonate ale unei marionete defazate. O rutinieră, dacă nu cumva congenitală cecitate simbolică îi împiedică pe cei doi eroi să comunice efectiv; tandemul lor funcționează în contratimp: unul, mereu parcă în transă, plutește (adorabile, stingăciile inerente travestiului comic); celălalt delirează înfocat, bătându-se cu pumnii în piept și dînd ochii peste cap. În interpretarea savuroasă a lui Corneliu Revent, Leonida își cultivă voluptuos mania logoreei, ambalindu-se entuziast în cele mai stupide raționamente. Dezorientarea protagonistului e caricaturizată într-o secvență fulgurantă, cînd se lasă surprins pe o scăriță, oscilînd între spațiul „teluric”, privata, și cel „cosmic”, hulubăria. Avîntul oratoric și-l alimentează metodic, cînd cu melodiile patetice ale unui gramfon răgușit, cînd cu sticla de țuică pitită la piciorul mesei. Plin de năduf, sufocat de suficiență și la figurat și la propriu, e malițios cu mai slabă de înțeles parteneră de viață, dar se pierde ușor cu firea, se agită disperat, intră în panică; însă, tot atît de repede, redevine „stăpîn pe situație” și lansează o nouă enormitate — de data aceasta, prin gura lui grăind adevărul, căci la cheful de la băcan a fost implicată „poliția în persoană”, respectiv Nae Ipingscu. Relatînd despre „obiceiurile mitocănești”, distracție inaccesibilă ei, slujnica Safta, la rîndu-i, suspină nostalgic... Strivite de propriul lor veleitarism meschin și ridicol, aceste biete suflete mic-burgeze figurează perpetua dramă a degradării. În vidul unei existențe fără orizont, incapabil a-și depăși condiția, eroii, obsedați de

un activism iluzoriu, sînt de fapt anihilați de propria lor pasivitate. Criza în care se află este fără ieșire, ei se învîrtesc în cerc.

Frumoasă (deși manevra decorurilor e greoaie și obositoare), metafora scenografică a rotirii, alternanța interior-exterior a „caselor”. **Aparența**, cîndva atît de la preț, a dispărut, contrastul cu **esența** e anulat prin dezvăluirea unui trist adevăr dincolo de formă nu există nici un dram de conținut, fațada ascunde doar nimicul absolut. Așa cum amintește monumentul fronton cu amorași, **Alea jacta est**. Dictonul este înscris alături de o dată fatidică, 1812, și probabil nu întîmplător; asocierea vizează în extremis absurditatea **lumi pe dos**, sugerată și de oglinda atîrnată deasupra patului, în care personajele, refuzînd realitatea, își descoperă cu spaimă chipul distorsionat. În final, cei doi eroi, rămași la față de cortină, redevin elovni o mască plînge, o mască ride. Dar, mimînd jocul acestor fantose — experiență derizorie, care poate reîncepe oricînd — ei și-au pierdut, odată cu inocența, propria lor dublă identitate. Deși pășesc și dincolo de perimetrul convenției în convenție (scena de pe scenă), ei nu fac decît să descrie o altă circumferință a incomunicabilității. Stenică rămîne doar intenția de a converti tragicul în grotesc, speranța că risul ar putea totuși alunga stupiditatea...

Cîștigați de seriozitatea propunerii de a valida scenic teze ale exegezei caragialeene, actorii Corneliu Revent, Marian Rălea, Marilena Pătru Bugeac, scenograful Vittorio Holtier l-au urmat cu dăruire și cu fantzie pe mereu incitantul Dragoș Galgoțiu, reușind un spectacol ce face cinste teatrului din urbea marelui comedigraf.

Irina COROIU



**Dumitru Palade
și
Olga Dumitrescu**

■ MOARTEA UNUI ARTIST

de Horia Lovinescu

Data premierei: 4 iulie 1985.

Regia: LIUDMILA SZEKELY-ANTON. Decorul: CONSTANTIN RUSSU. Costumele: ANCA PAS-LARU.

Distribuția: DUMITRU PALADE (Manole Crudu); OLGA DUMITRESCU (Claudia Roxan); CORNEL CIUPERCESCU (Vlad); VALENTIN POPESCU (Toma); DANA BOLINTINEANU (Cristina); LIANA DAN RIZA (Aglae); EUGENIA LAZA (Domnica); STEFAN CHIVU (Doctorul); FABIAN GAVRILUȚIU (Reporterul).

Spectacolul regizoarei Liudmila Szekeley-Anton își propune să analizeze și reușește să exprime dezechilibrul vremelnic și devenirea într-un înțelegciune a creatorului confruntat cu întrebările ultime. Spaima provocată de prăpastia de la capătul fiecărei vieți și neputința de a mai fi credincios unei arte care semnifică „puterea omului asupra haosului și a

mortii” sînt elementele care ordonează în spectacol drama sculptorului Manole Crudu.

În succesiunea temporală din piesă, relația cauză-efect pare a fi simplă. Semnele sfîrșitului alungă starea care ar fi permis înfăptuirea unor proiecte de tipul „Zburătorul” sau „Primăvara”. Dar dacă lotul e invers? Dacă impasul creației provoacă moartea unui artist? Spectacolul nu dă un răspuns cert acestei ipoteze, dar formularea ei în țesătura imaginilor scenice conferă profunzime și consistență dramei. Contestația fiilor și tulburarea erosului nu sînt simple accidente ale vieții familiale, ci transcrieri ale dilemei de idei în registrul acțiunii și al sentimentelor. Manole Crudu, omul care n-a cunoscut sfîșierea, artistul care n-a știut ce-i îndoiala, învață într-un tîrziu, plînd prețul suprem, valoarea unei cuprinzătoare ordini morale și a unei nuanțate atitudini estetice. În dialogul atît de rațional al textului, în abundența de citate și de trimiteri culturale apare tensiunea unei trăiri pe care cuvintele n-o pot comunica și pe care cultura a înregistrat-o cu sfioasă umilință. Cărarea pe care se pregătește să pășească Manole, călăuzit de Domnica, dislocă ramele „realiste” ale piesei, dînd spectacolului o organică dimensiune de spiritualitate. Cheia acestei lecturi este personajul Dominicăi („cu un picior aici, cu altul dincolo”), comentator privilegiat al acțiunii pregătindu-l pe Manole pentru moarte, ca îl inițiază ca pentru o taină a nunții. Imaginea scenică a acestei treceri adună în sine sensurile

roştirii şi durereii trăirii. Ceea ce urmează — moartea propriu-zisă — poate fi considerat doar un accident biologic.

Spectacolul este gândit cu seriozitate, din perspectiva zilei de azi asupra totalităţii teatrului lui Lovinescu, piesa **Moartea unui artist** fiind citită nu doar ca un răspuns al scriitorului — datat 1984 — în dezbaterile despre arta luminii şi arta tenebrelor, ci ca o meditaţie sub semnul interogaţiei despre arta de a trăi.

Dialectica acestei lecturi, evidentă în semnele spectacolului (unele poate cam simpliste), capătă pregnanţă doar în măsura în care interpreţii izbutesc să sugereze, prin adevărul trăirii, tensiunea gândirii, prin certitudinea clipei, tulburarea timpului. Dumitru Palade, în concordanţă cu concepţia regizorală, renunţă la contrastul pe care l-ar putea crea între vitalitatea înconştientă a începutului şi tristeţea lucidă a sfârşitului. De la prima apariţie, personajul este sfîşiat de întrebări, şi nepăsarea faţă de ceilalţi nu se datorează vreunui egoism funciar, ci unei teribile concentrări interioare. Treptat, zăgazurile se rup, neliniştea se incorporează în cuvinte, dar, cu excepţia Domnicăi, nimeni nu realizează prezentul: şi fiii, şi femeia pe care într-un fel o iubeşte, vorbesc cu fostul Manole Crudu. Actorul interiorizează această nonconcordanţă, are iritări candide şi şovăieli adolescenţine, năprasnice străfulgerări de minie. Doar relaţia sa cu Cristina n-are greutatea dorită, rămânând în planul capriciului şi al hirioanei. Olga Dumitrescu în rolul actriţei Claudia Roxan compune „teatralitatea“ personajului în tonuri stridente, momentele de adevăr sînt jucate crispat. Cornel Ciupercescu nu apasă pe caracterul demonic al lui Vlad, construind cu abilitate amestecul de trufie şi nesiguranţă, sclea de adevăr şi de afecţiune. Valentin Popescu joacă farmecul simplităţii, izbutind să facă sesizabilă lumina pe care o împrăştie Toma. Dana Bolintineanu sugerează starea de graţie a tinereţii, ea transmite tristeţea în faţa descoperirii complicaţiilor şi complicităţilor viciei. Liana Dan Riza punctează echilibrat meschinăria dragăstoasă a mănăstirii Aglae, slugă cu vocaţia parvenirii. Eugenia Laza în rolul Domnicăi este un important reper al spectacolului; ea are o blîndeţe majestuoasă, dramatism implicit, echilibru şi siguranţă.

Decorul semnat de Constantin Russu urmăreşte cu stricteţe indicaţiile autorului. Rezultatul este o ambianţă lipsită de personalitate, cu aparenţe destul de subredede, un cadru în care se mişcă personajele.

Magdalena BOIANGIU

TEATRUL DE COMEDIE

ARMA SECRETĂ.

de Dumitru Solomon

Data premierei : 8 noiembrie 1985.

Regia : GRIGORE GONŢA. Scenografia : ION POPESCU-UDRIŞTE.

Distribuţia : AUREL GIURUMIA (Arhimede); IARINA DEMIAN (Teodonia); DANIEL TOMESCU, FLORIN ANTON, MARIAN RILEA (Ctesibios); VIRGINIA MIREA (Eunoa); ŞTEFAN TAPALAGA (Clisios); DUMITRU CHESA (Xenios); AURORA LEONTE, MAGDA CATONE (Meropa); CORNEL VULPE, FLORIN ANTON (Hieron al II-lea); ŞERBAN IONESCU, MARIAN RILEA (Zephyrion); SILVIU STANCULESCU, GHEORGHE ŞIMONCA (Marcellus); DUMITRU RUCĂREANU (Teles); SORIN GHEORGHIU, ŞERBAN CELEA, THEO COJOCARU (Hecates).

Caz mai rar întâlnit — ca, la trei ani de la premieră, un spectacol să fie refăcut pe aceeaşi scenă! Altă concepţie regizorală, o nouă ambianţă plastică aparţinînd aceluiaşi scenograf, cîteva schimbări de distribuţie — înlocuiri sau dublări, chiar triplări ale rolurilor. Prilej pentru o analiză critică a dinamicii unei reprezentaţii teatrale, în condiţii liber acceptate, de implicită emulaţie, presupus exigentă.

Reluarea acestui text de mare frumuseţe morală, nu numai literară, a fost făcută în numele sporirii accesibilităţii, sub semnul „culorii“, la propriu şi la figurat. Reprezentaţia s-a dorit, şi reuşeşte cu prisosinţă să fie, extrem de „colorată“ şi „vie“, la aceasta contribuind micile reducţii (care au afectat şi titlul piesei!), ritmul alert, susţinut. Priza la public este mai mare şi compensează, într-un fel, austeritatea (sacrificată) a montării-princeps. Esenţializat la maximum, decorul proiectează pe un fundal negru, opac, pîrghii, scripeţi, trolii, cîntare, sfori multicolore, felurite perdele manevrate la vedere cele galbene sugerează liniştea calmă a locuinţei modestului inventator; falduri sîngerii delimitează un lăcaş al pu-

terii — sala tronului ; din păzine verzi se închipuie un cort roman — simbol al tru-fiei nemăsurate. Dar regizorul a fost atent doar la una dintre cele două coordonate ale jocului metaforic pe care-l propune Dumitru Solomon. În demersul său dramaturgic, acest atît de original scriitor reiterează în sens alegoric principiul (nu neapărat ale fizicii) reintegrîndu-le în sfera vieții curente, cotidiene. Animă, dramatizează ingenios relația dintre idee și existență. În actualul spectacol primează ceea ce s-ar putea numi materializarea conceptelor și a fost mai puțin exploatată tentativa generoasă de spiritualizare a concreteții. Căci Metafora (semnul teatral preferat de autor), ca mijloc de cunoaștere esențială, provoacă revelații, eliberează subconștientul, dar și incită la reflecție, sensibilizează intelectul, rafinează gustul. Virtualități care, în mod normal, se răsfrîng și asupra creatorilor înșiși.

Grigore Gonța pare a fi deocamdată cucerit total de o anume manieră de interpretare, tributară procedeelor commediei dell'arte, simulate mai mult sau mai puțin gratuit. El fiind înainte de toate actor, gîndește în special prin prisma interpretului, cu intenția de a-l evidenția — de unde și azeziunea, simpatia echipei de care se apropiase cu ocazia unui alt spectacol, montat, relativ recent, la același teatru. Supralicitarea stilului de joc burlesc prezintă însă cîteva pericole ce trebuie luate în considerație: pantomima poate ajunge simplă gestică pleonastică; clișeele parodice duc la autopastișă, implicît la monotonie, așa cum și efectele facile, umorul gros, înclină spre vulgaritate.

Frizînd permanent grotescul, actorii sfîrșesc prin a-și pierde acea minimă detașare necesară autocontrolului individual. Chiar dacă unii spectatori sînt predispuși să aplaude și ceea ce nu se aude sau nu se înțelege, neglijențele de dicțiune sînt inadmisibile. Următoarele aprecieri asupra evoluțiilor și involuțiilor din acest spectacol au fost făcute plecînd de la aceste cîteva repere. Astfel, Aurel Giurumia păstrează contururile inițiale ale eroului — este omul la fel de uimitor de inteligent și în familie și în agora, blajin și neînfricat în fața flotei inamice ca și în fața tiranilor, sfidînd constrîngerile aberante, ignorînd conveniențele superficiale, dar mai ales ferm în convingerile sale. Actorul pare marcat de o ușoară oboseală și personajul își dobîndește inocența măreției abia în scena finală, cînd, odihnindu-se ca un copil mare ce este, după o joacă mai complicată de-a viața și moarte, un scrînciob îl ridică deasupra contingentului, deasupra tuturor josișnicilor. Încercînd o schimbare radicală, Iarina Demian a trecut de la duioșia și sfiala unei soții iubitoare la volubilitatea unei cumetre oarecare. Florin Anton, după ce

a creat un Hieron de neuitat, încearcă și o altă partitură mai la îndemînă, tînărul Ctesibios — învățăcel mediocru și gîner norocos. Cuceritoare, la prima ei întîlnire scenică cu Eunoa (pare-se, de-buțul la Teatrul de Comedie), prin prospețimea netrucată, Virginia Mîrea se dovedește atînsă prea de timpuriu de morbul manierismului, forțîndu-și vocca și uzînd în mod exagerat de rictus. Ștefan Tapalagă se implică în improvizații cu entuziasm nedisimulat. Aurora Leonte, de astă dată foarte decorativă, a devenit mai evazivă, o zburdalnică slujnică versată într-ale amorului. În nota sa obișnuită, Cornel Vulpe este un mic despot obtuz, condus din umbră de un supus dubios de zelos. Atent la compoziție, Șerban Ionescu e agil ca o felină, mereu cu urechea la pîndă, se prelinge cu trupul său deșirat pe lîngă imaginare ziduri, stăpînindu-și cu greu brațele prea lungi, gata să înhațe indiferent ce. Silviu Stănculescu a eliminat din ecuația rolului său dimensiunea paranoică a învingătorului, coborîndu-și personajul la mai terestre manifestări de autoritate stupidă și arogantă. Dumitru Rucăreanu și Sorin Gheorghiu nu mai au același aplomb, deși se achită fără cusur de sarcinile lor, ca și Dumitru Chesa de altfel.

Considerată în sine, fără comparația, totuși inevitabilă, cu prima versiune, montarea are strălucirea ei, cu stridente și agrementări muzicale pitorești, ca orice spectacol popular. Cu speranța că mesajul umanist nu va rămîne fără ecou în conștiința spectatorilor, i se poate prevedea, deci, o existență îndelungată.

Irina COROIU

TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA

COPII ȘI PĂRINȚI

de Ion Băieșu

Subintitulată „prelucrare de Bogdan Ulmu, tradusă în limba germană de Ildico Zamfirescu“, **Copii și părinți** nu este o piesă de Ion Băieșu, ci o alăturare, mai mult sau mai puțin arbitrară, a două dintre piesele sale scurte, **Boul și vițelii** și **Vederea**, pornind de la „ideea“ că nimic nu i-ar putea împiedica pe Gelu și Coca, din prima piesă, să devină părinți Silviei, din cea de-a doua piesă. Mai pe șleau: de ce să păstrăm piesele și să schimbăm interpreții, așa cum s-a pomenit de cînd lumea, cînd ne putem manifesta originalitatea și inventivitatea regizorală schimbînd piesele și păstrînd in-

Data premierei : 18 octombrie 1985.

Regia : BOGDAN ULMU. Scenografia : OLIMPIA DAMIAN-ULMU. Traducere în limba germană : ILDICO ZAMFIRESCU.

Distribuția : VICTOR LACHE (Gelu); IDA JARCEK-GAZA (Coca); WALTER ROTH (Nelu); ANKE GUSBETH (Nu(i)); OSKAR SCHILZ (Bătrînul); JOSEF JOCHUM (Tatăl lui Gelu); WILFRID BAUER (Nașul); MARIANNE SIMION (Silvia); PETER SCHUCH (Pensionarul); MATHIAS PELGER (Logodnicul); ALEXANDER STEFI (Hamalul).

terpreții ! Doar nu de ciotul ideii de personaj o să se împiedice întreg aliotmanul viziunii regizorale ! Să nu insistăm însă. A căuta logica intervențiilor regizorale la nivelul textului dramatic e de multă vreme treabă zadarnică, dacă nu cumva chiar descalificantă pentru un critic de azi ! Să ne mulțumim așadar cu logica spectacolului și să vedem în ce-ar consta ea.

Poate în faptul că regizorul a introdus în scenă — ca personaj ! — un soi de recuziter, care cară nu numai mobila veche, ci și personajele ce ajung să se confunde cu ea ? Hai să zicem că, aici, un

firicel de idee tot ar mai fi. Dar cînd recuziterul acesta „atotputernic” întrerupe „la discreție” spectacolul, pentru a mai căra o mobilă sau alta, asta, tot o idee regizorală să fie ? Dacă ne amintim de Scaunele lui Eugen Ionescu, cum pare să-și fi amintit și regizorul nostru, fără vreun motiv anume, așa s-ar părea.

Numai că din hazul amar, din satira socială de o necruțătoare vehemență a lui Băieșu, în spectacol nu mai rămîne aproape nimic. Și, în loc să se ridă (și să se și gîndească !), în sală, de ceea ce se întîmplă — în fond, grav — pe scenă, mai mult se rîde pe scenă, cu o vădită lipsă de gînd, întru cu totul alt fel întristătoare !

Surprinzător nu e faptul că actorii s-au lăsat conduși cu credință de acest regizor, căci el a făcut tot aici, la Teatrul German de Stat din Timișoara, unul dintre cele mai izbutite și mai frumoase spectacole ale sale, cu piesa lui Dumitru Solomon, **Elogiul nebuniei** (sau **Soldatul și filozoful**).

Surprinzător e doar faptul că un experimentat teatrolog și un fin exeget teatral, ba încă și un regizor dotat, ca Bogdan Ulmu, a ratat acolo unde se părea că e mai simplu și mai ușor de pus în scenă.

Sau poate că Băieșu nu e chiar atît de simplu și de ușor precum pare la prima vedere ! ?

Victor PARHON

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

NU SE ȘTIE NICIODATĂ

de G. B. Shaw

A **Crazy Comedy** — o comedie bună, nu atît în maniera teatrului englezesc, cît a filmului american al anilor '30, propune prima scenă a țării spectatorilor săi dornici de divertisment.

Intr-adevăr, **Nu se știe niciodată** face parte dintre acele „piese plăcute”, **Pleasant Plays**, numite astfel de autorul lor, prin contrast cu alte texte, de o virulență

Data premierei : 14 noiembrie 1985.

Regia : MIHAI BERECHET. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Traducerea : LUCIA STURDZA BULANDRA.

Distribuția : CARMEN STANESCU (Mrs. Clandon); CONSTANTIN DINULESCU (Fergus Crampton); GEORGE MOTOI (Finch Mc. Comas); MARIAN HUDAC („Maitre” D. Williams); MIHAI NICULESCU (Dr. Valentin); CEZARA DAFINESCU (Gloria Clandon); GEORGE PAUL AVRAM (De Boume); EUGEN CRISTEA (Philip Clandon); MANUELA CIUCUR — studentă IATC (Dolly Clandon); CRISTINA DELEANU (Nursa); DAN IVĂNESCU (Chelnerul).



Scenă din spectacol

satirică mult mai incomodă pentru spiritele puritane ale perioadei de la răscrucea celor două veacuri, XIX și XX. De astă dată, atacul împotriva ipocriziei filistine maestrul ironiei scriitoare îl dă printr-un mimetism absolut, care-i roușește de minune: el însuși vlăstar al epocii victoriene, nu s-a putut desprinde, chiar dacă le-a persiflat, de idealurile ei burgheze, în ciuda orientării sale spre fabianism — formă utopică a socialismului, respingând măsurile radicale, revoluționare și limitându-se la efortul individual de raționalizare a vieții personale (după cum sună teoria „lucrurilor mărunte“).

Adversar declarat al „pieselor bine scrise“, *well-made plays*, al amuzamentului facil, acest Molière al erei moderne riscă totuși, astăzi, să încinte prin sarcasmul ușor desuet, convertit (culmea!) în lirism nostalgic. Substratul polemic cu care devansa contemporaneitatea, aluziile șfichiuitoare au devenit „locuri comune“ care — evident — se păstrează în actualitate. Cum în limbaj, ca și în construcție, figura de stil predilectă a scriitorului

irlandez era paradoxul, definit cîndva (de Kierkegaard) ca fiind conjuncție a contrariilor, și în special a eternului cu temporalul, regizorul Mihai Berechet și-a permis să conjuge la prezent acțiunea piesei scrise în 1899, pentru a-i releva perpetua: valabilitate. Mai ales că tema centrală — emanciparea morală și socială — păstrează un constant coeficient de interes și e nutrită de o extraordinară combustie interioară, numită generic *life force*: această forță vitală (explică dramaturgul și în alte opere ale sale) este apanajul în special al femeii, care, fără doar și poate, deține rolul cel mai activ în viață, în dragoste. Bărbatul trăiește doar cu iluzia că el alege, cînd, de fapt, nu e decît o victimă neputincioasă (mitul Don Juan-ului avea să-l demoleze Shaw în *Om și supraom*, 1903).

Subiectul, comic, este potențat de un pronunțat caracter de farsă; apar mai mulți păcălitori ce vor fi păcăliți, cuplul comic și tradiționalul *happy-end*, care re-așază lucrurile într-un echilibru la fel de precar, dar altul. O intervenție stomato-

logică fără anevoie este pretextul ce provoacă reacția în lanț a încrecăturilor. Mrs. Clandon, scriitoare feministă de oarecare notorietate (după lista opusurilor în reeditare), se află pusă pe neașteptate față în față cu fostul soț, de lângă care plecase în urmă cu 15 ani pentru că voise să-și smulgă copiii din ghearele unui părinte sufocat de vederi prea înguste. Deși socat de felul cum i-au fost educate odraslele, tatăl, bogat dar și foarte ursuz, doarește să-și recapete drepturile paternale. Conflictul se rezolvă de la sine printr-un mariaj fericit, care, după primele apariții, are toate șansele să reia povestea de la capăt.

Făcînd un calambur în spiritul spectacolului, se poate spune că Shaw a prilejuit întotdeauna realizarea unor generoase show-uri actoricești (Lucia Sturdza Bulandra a figurat în fruntea distribuțiilor celor două montări românești anterioare).

Iradiînd același farmec ca pe vremea **Femeii cu bani**, Carmen Stănescu pășește prin scenă cu eleganță și distincție, întruchipînd o ființă cîndva foarte autoritară, acum vag indiferentă, aeriană, preocupată mai mult de sine, de tratatele ei de succes, așînd în viață ca și în scris un categoric nonconformism, care — în fond — nu reprezintă decît premisa pre-judecăților viitoare. Un argument în plus în sprijinul ingenioasei răsturnări operate de regia deosebit de armonioasă. Ciufut, greu de scos din ale lui, ușor de convins însă cu motivări superficiale, Fergus Crampton îi prilejuiește lui Constantin Dinulescu un rol nu mult deosebit de alte creații ale sale. Exact distribuită pe post de femeie fatală, Cezara Dafinescu, avînd toate atributele necesare, este o apariție eclatantă ținută impecabilă, un botic nostim și o privire de oțel, la început distantă, rece, devine brusc pasională, scoțîndu-i din minți pe bărbații căroră le pune gînd rău. La adăpostul unui suris stas de star de cinema retro, Mihai Niculescu adoptă în evoluția sa rigiditatea (condiție a comicului, apud Bergson), eroul justificîndu-și astfel crisparea: după eșecuri repetate ca om cîstit, a hotărît să nu se mai abată de la rigorile manierelor din așa-zisa înaltă societate. Încă timorat de propriul său curaj, se avîntă în perorații despre inegalitatea dintre sexe, împăcat cu ideea de a fi dominat, dacă e vorba și de un profit substanțial, nu neapărat sentimental. Studentei Manuela Ciucur (interpreta fetei) și lui Eugen Cristea (interpretul băiatului), personajele aflate la vîrsta temerităților adolescentine le-au apărut ca nostimi arlecchini ultramoderni; extravaganța comportamentală le îngăduie un joc în cascadă de o nestăvilită exuberanță, un exercițiu briant — pantomima automatismelor

emancipării ostentative. George Motoi se distinge în schimb prin discreție; jovial și tolerant, afabil și înțelept, el este un modest mediator cumsecade. Cu funcție de necesar **deus ex machina** se află avocatul De Boume (George-Paul Avram), care descinde ultraclegant, dar purtînd în chip de mască un ridicol nas de carton, lucru care-l oripilează pe tatăl său, exemplar **maître** al hotelului unde se leagă și dezleagă firele intrigii. Bonomia, Marian Hudac și-o drămuiește de astă dată pentru a-l caracteriza pe respectabilul chelner cu orgollul breslei, dar și cu mîndria de a avea un fiu în barou; respectuos, păstrează distanța față de clienți, dar știe să satisfacă și cele mai năstrușnice capricii. În această „lume pe dos“, în postura unui stupid simpatic, Dan Ivănescu izbutește momentele lui de haz. În schimb, Cristina Deleanu este din nou cantonată într-un rol de evasifigație care nu-i solicită talentul.

Trepidantul ritm al zilei de azi, ce încearcă să se substituie atmosferei de **fin de siècle** a piesei, este întreținut prin ilustrația muzicală și prin ambianța scenografică, neutră ca datare, epatantă ca sugesție. Frumoasă, în special terasa Hotelului Marinei, imaginată asemeni unei punți de vas ancorat lîngă un far, o punte spre visare, pe care, în ultimul act, la lumina caldă a lampionelor, eroii, sub pretextul balului mascat, își recapătă identitatea de personaje de epocă și dispar în pas de vals...

Irina COROIU

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

DOI PE O BANCĂ

de Aleksandr Ghelman

Data premierei: 25 septembrie 1985.

Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: DOINA ANTEMIR. Traducerea: TUDOR STERIADE.

Distribuția: COSTACHE BABII (El); MELANIA NICULESCU (Ea).

În sala mică a teatrului brașovean, Eugen Mercus a montat piesa lui Al. Ghelman **Doi pe o bancă**, distribuind doi dintre actorii de bază ai trupei: Costache

Babii și Melania Niculescu. Piesa — comentată mai pe larg cu prilejul premiei de la Teatrul „Bulandra” — e o dramă deopotrivă a singurătății și a salvării; dar, cum singurătatea nu duce la disperare și salvarea rămîne numai promisă, piesa degajă un fior tragicomic. Nu e mai puțin adevărat că e și o dramă a necesității de a avea încredere în celălalt, pentru a cîștiga încrederea în sine. Regizorul Eugen Mercus a pedalat mai cu seamă pe ideea capacității omului de a fi fericit; cum, dintre cei doi eroi, femeia nutrește cu mai multă putere dorința de a fi fericită, în spectacol Ea este aceea care capătă pondere morală. „Cîntarul” etic ale cărui terezii personajele, în piesă, le apleacă deopotrivă cînd de o parte, cînd de alta, se dezechilibrează prin ferma așezare a punctului de vedere regizoral, iar spectacolul ia și el o turnură aparte, față de cel de la București, de pildă. El rămîne nu mai puțin îndreptățit, în sens larg, estetic, deși e evident că adevărul demonstrației nu mai coincide cu adevărul vieții, între ele existînd o doză de aproximare.

Costache Babii intră în scenă cu nonșalanță, plin de solitudine, el imaginează un cabotin sociabil; Melania Niculescu

pătrunde circumspectă, parcă pipăind un teren nesigur. Costache Babii mimează deruta, apoi amintirea, cînd „o recunoaște”, îl luminează într-atît, încît aprinderea erotică e o urmare firească; Melania Niculescu îl stopează ritos, ea vrea să știe cine este într-adevăr cel care a uitat-o. Jocul continuă cu smulgerea pe rînd a măștilor bărbatului, cu furiile dezlănțuite ale femeii, cînd constată că e mereu mințită. Actorii își trăiesc rolurile, grima lui de cabotin sociabil și drăgăstos nu vrea să se șteargă, ea nu obosește să se infurie și să-l atragă în visul despre un cămin în doi. Actrița se transpune, dar nu depășește prin joc rigorile eticii, așa cum s-ar cuveni, ea nu vrea să mintă cochetînd, ca atare simpatia spectatorului înclină către personajul ei, astfel că măr-turisirea dramei Bărbatului, care iubește o soție ce-l înșală, nu-l mai impresionează. De aceea, finalul, cînd ea îi înmînează cheia celui prea slab încă să se rupă din lanțurile iubirii și disperării sale, e încă un gest de mărinimie, parcă așteptat. Surpriza și înălțarea etică scontate de regizor nu se mai produc.

Constantin RADU-MARIA

Costache Babii (El) și Melania Niculescu (Ea)



TEATRUL PENTRU COPII
ȘI TINERET DIN IAȘI

PRINȚ ȘI CERȘETOR

dramatizare de Ștefan Oprea
după Mark Twain

Data premierii : 12 iulie 1985.

Regia : NATALIA DĂNĂILĂ și
CONSTANTIN BREHNESCU. Scenografia : MARFA AXENTII.

Distribuția : CRISTINA ANCA
CIUBOTARU (Tom Canty) ; TOMA
HOGEA (Eduard) ; CONSTANTIN
CIOFU (Henric al VIII-lea ; Osindit
din închisoare) ; MIRCEA
SAVA (Lord Hertford) ; ION AGACHI
(Hitt ; Pustnicul) ; CONSTANTIN
AMUNTENCEI (Berkelay) ;
NINA DUMITRIU (Jane Gray) ;
DOINA IARCUCIEVICI (Elisabeth) ;
NICOLAE BREHNESCU (John Canty)
; ORTANSA STĂNESCU (Mama lui Tom)
; SIMONA AGACHI (Bunica Canty)
; LIVIU SMÎȚINICĂ (Miles Hendon)
; GABRIELA DOBRESCU (Pajul)
; EMILIA PRĂJINARU (Femeia cu copilul).

Spectacolul ieșean a fost conceput ca un „miracol“ : trupa intră în sală și o traversează cu surle și tobe, cîntînd, dansînd și strigînd în gura mare — cum făceau, cîndva, trupele ambulante — cî urmează să prezinte, în fața tuturor, incredibilă, nemaipomenită poveste a doi copii într-atît de asemănători la chip pe cît de diferiți ca obîrșie.

Odată urcați pe scenă, actorii împînzesc cotloanele unei ingenioase structuri de lemn, care arhitecturează toate viitoarele locuri de joc, își împart rolurile și declanșează peripețiile.

Miracolul teatral se înfăptuiește, pe de o parte, prin dibăcia de a încheia, din cîteva elemente de recuzită și cîteva lumini, adevărate „tablouri de gen“, care

funcționează, prin „pitorescul“ imaginii, ca embleme ale locului social și ale spațiului geografic în care se află personajele ; sub ochii spectatorului, diferitele compartimente ale amînutei structuri de lemn aflate pe scenă devin interior de palat, de han, magherniță de mahala, mlaștină, cîmpie etc.

Pe de altă parte, miracol este însăși schimbarea destinului între cei doi copii : feciorului de rege îi este dat să trăiască un coșmar, iar copilului sărac — să fie favorizatul unor nevisate privilegii. Regia izbuteste să mențină și să dezvolte caracterul de „miracol“ al spectacolului, transformînd călătoria prințului prin destinația de împrumut în călătorie inițiativă : fiul de rege trăiește numitorul comun al tuturor vieților de supus al coroanei britanice : frica morții (moartea prin asasinat, prin foame, prin umilină, prin eroare judiciară, prin deturnare morală), și numai o minune — întîlnirea absolut întîmplătoare cu un mobil scăpătat care-l ia în serios declarația că el e chiar regele Angliei — îl salvează de la iminenta suprimare fizică.

Fenicioarele întîmplări trăite de cerșetor, în postura sa de fiu regal presupus a fi lovit de o boală mintală, devin, pentru vremelnicul chiriaș al unui destin de suveran, prilej pentru a reduce, prin schimbarea citirilor legi, aberanta exercitare a puterii monarhice și feudale.

Revenirea celor doi copii, fiecare în căușul propriei soarte, este incertă pînă în ultimele scene de spectacol, iar faptul că regia face vizibilă convenționala intervenție „deus ex machina“ a scriitorului încarcă de semnificații mult mai ample reprezentarea teatrală cu acest text. Montarea este fastuoasă, în ciuda puținătății recuzitei, și, prin abila folosire a trupei, dă impresia că populația scenei este numeroasă. Beneficiind de o dramatizare inspirată, autorii au avut partituri dense și momente de recital actoricesc individual.

Rapacitate, ticăloșie, cruzime pînă la bestialitate, exaltare pînă la demență, mîrșăvie, grosolanie, promiscuitate și milă disperată, acestea sînt „calitățile“ pe care „lumea de subsoi“ și le etalează, sonor și înfiorant (interpreți Nicolae Brehnescu, Ortansa Stănescu, Simona Agachi, Emilia Prăjinaru).

„Lumea de sus“, cumtea engleză, prin

**Scenă
din
spectacol**



Constantin Ciofu, Mircea Sava, Ion Agachi, Constantin Amuntenței, Nina Dumitriu, Doina Iarociovici, își dezvăluie înșefărea, disprețul, suficiența, frivolitatea, obtuzitatea, îmbuibarea, beția puterii.

Notabile sînt interpretările celor doi eroi ai incredibilei împliniri: Toma Hoge, în rolul prințului Eduard, descrie neputința funciară și jalnică înconștiență a favorizatului prin naștere, ce a fost anunțat în jungla unei existențe sordide.

Cristina Anca Ciubotaru, în rolul micului cerșetor Tom Canty, izbuteste pe deplin să dezvăluie ridicolul vieții de huzur a ouștii engleze, prin contrast cu puntarea involuntar grosolană și sincera medumierire a omului simplu pus în situația de beneficiar al unui hățș de convenții, de privilegii, avantaje și posibilități inimaginabile și incredibile pentru el. Gîndind asupra puterii ce o deține fără să vrea și fără să-i știe întînderea, Tom dezvăluie sterilitatea castei dominante. Și, toate acestea, într-o cascadă de mirări, de iritări, refuzuri, reacții excelent jucate de interpret.

Remarcabil și benefic în acest spectacol este faptul că o „poveste” cu multe

întîlciri înlesnite micilor spectatori a fost montată respectîndu-se cu abilitate regulile genului.

Peripețiile prințului sînt presărate cu scene de luptă, urmărite cu sufletul la gură. Setea de aventură a preadulului aflat în postura de spectator n-a mai fost considerată un „rău cultural”, un obstacol în drumul spre literatura de valoare. Această plăcere de a urmări aventuri palpitante este, la urma urmei, reflexul unei funcționări cinste morale: preadulul crede că Binele și Răul se pot afla față în față și că Binele poate învinge direct și în luptă dneaptă Răul.

Naivitatea aceasta, proprie încă nematurității, nu a fost umilită prin ironizare. Opțiunea repertorială și regia acestui spectacol demonstrează că setea de desfătare cu spectaculoase gimnastici marțial-justitiare poate constitui o cale către plăcerea descoperirii valorilor morale și spirituale ale umanității. Astfel de spectacole au capacitatea de a forma generațiile viitoare de spectatori de teatru. Iar dificila sarcină a unui teatru pentru copii și tînenet este pe deplin îndeplinită.

Paul Cornel CHITIC

TEATRU DE PĂPUȘI

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

GULIVER ÎN ȚARA PĂPUȘILOR

de Joseph Pehr
și Leo Spacil

Versiunea românească
de N. Popovici

Pentru spectatorul avizat este evident că textul acestei piese aparține unor cunosători ai genului, familiarizați și cu psihologia micilor spectatori. Dialogul permanent cu sala, caracterele conturate cu o tușă sigură, într-un desen precis, raportul om-păpușă realizat cu naturalețe, organic și firesc, soluțiile tehnice ingenioase, multiplele posibilități oferite în mînuirea păpușilor demonstrează că unul dintre autori, Joseph Pehr, a trăit în lumea teatrului de păpuși; dealtfel el este cunoscut ca virtuoz mînuitor de marionete.

Povestea este simplă. Cristina și Ștefan, doi copii cuminți, își propun să cultive grădina cu flori, dar se izbesc de răutatea Hapsînului, care rupe tulpinile gingașe și-i alungă pe micii grădinari. Un spectator revoltat urcă pe scenă, cu intenția de a veni în ajutorul copiilor, dar Hapsînul, cu o lovitură puternică de cio-can, îl face să-și piardă cunoștința. Copiii apelează la Doctor, care, sosind în grabă cu mașina „Salvării“, reușește să-l trezească pe spectator. O urmărire palpitantă începe, la capătul căreia Hapsînul este prins, imobilizat și silit să-și recunoască vinovăția, ba chiar să-și revizuiască — pentru viitor — comportamentul.

În mica lor „moralitate“, autorii nu încearcă să motiveze acțiunea, nici să justifice caracterele. Copiii sînt „buni în sine“, inventivi, au spirit de inițiativă, sînt săritori la nevoie, de o fermecătoare naivitate. Hapsînul este „rău în sine“, fără o cauză anume, răzbunător, ranchiunos, laș, mcnind de ură. Guliver (spectatorul) este motivat credibil prin revoita sa împotriva nedreptății. El nu mai poate suporta mîrșăviile la care asistă și simte nevoia să intervină, spre dispararea (mi-

mată) a interpreților și spre hazul (sincer și copios) al spectatorilor-copii. „Rețeta“ e sigură, scena e de efect, dialogul — vioi, acțiunea — spectaculoasă, așa cum o dovedesc intervențiile spontane, ajungînd pînă la vacarm, ale publicului.

Se recunosc, în acest spectacol, mina sigură și știința de a supune detaliul semnificativ unei viziuni de ansamblu; regizorul Ștefan Lenkisch folosește toate detaliile decorului, creînd neașteptate spații de joc și asigurînd, prin aceasta, cursivitatea acțiunii. Scenografa Mioara Buescu a creat personaje expresive, care se mișcă grațios, într-un decor simplu, dar deosebit de funcțional. Muzica de scenă, aparținînd compozitorilor Paul Urmuzescu și Dorin Liviu Zaharia, este plăcută și discretă, subliniind momentele importante ale spectacolului.

Cristina este Cristina Popovici, iar Ștefan este Ștefan Săndulescu, apariții scenice plăcute, dovedind și profesionalitate în mînuirea păpușilor; Mihai Prujinski (Hapsînul) investește personajul cu trăsăturile de caracter impuse de text, rezolvîndu-și rolul cu o oarecare distanțare ce oferă umor și seninătate; Melania Petrescu (Clinele și Doctorul) realizează ambele roluri cu dozajul exact al funcției lor dramatice, iar Valeriu Simion (Guliver) se dovedește un actor cu aplomb, sincer și, mai ales, cu haz.

Spectacolul cu piesa **Guliver în țara păpușilor** este un cert succes de public, o realizare firească în evoluția Teatrului „Țîndărică“.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DE PĂPUȘI
DIN BRĂILA

FATA BABEI ȘI FATA MOȘNEAGULUI

dramatizare
de Ion Puiu Stoicescu
după Ion Creangă

Destinat în primul rînd celor din grupa mică, acest frumos spectacol este realizat în vechea tradiție a marionetelor cu tijă. Cei ce mai au pînă să poată citi

singuri basmul lui Creangă privesc fascinați dreptunghiul mirific al scenei în miniatură, la rampa căreia se deapănă povestea celor două fete, fata moșului, cea harnică, și fata babeli, cea leneșă. Pe lângă eroii principali apar și două noi personaje, verifița Țup, la drum un tovarăș de nădejde, și logodnicul Gheorghiiță (probabil pentru a se respecta tipicul finalului nupțial). Cățelușă, părul, fintina, cuptorul sînt ingenios însuflețite. O bună mizanscenă (Regia : Franciscă Simionescu, Scenografia Delia Ioaniu), abila deplasare a păpușilor, a fiecărui element de recuzită, la care se adaugă și o iluminare foarte sugestivă, creează impresia de fluență asemeni derulării unui film, existînd însă avantajul relației nemijlocite cu micii spectatori. Aflați la vîrsta marilor mici descoperiri, ei se familiarizează astfel cu elementare modalități de

expresie ale teatrului. Un ABC necesar. Și dacă savoarea scrierii marelui humuleștean nu se poate păstra intactă, căci metaforele — în mod inevitabil — sînt sacrificate, dramatizarea prezintă totuși acțiunea dinamic, evidențiind cu prisosință valoarea morală a basmului. Personajele, caracterizate prin aspectul păpușilor, realizate cu umor și simplitate, beneficiază de maximă expresivitate și prin interpretarea vocală, extrem de nuanțată, susținută tot de artiștii păpușari (Eva Pavel, Nina Stoica, Henriette Gruia, Alexandru Negrea, Gheorghe Heinel, George Popa).

În micul foaiier al teatrului o frumoasă expoziție etalează tapiserii, păpuși de tot felul, printre care se remarcă personajele basmului Scufița roșie.

Irina COROIU

CARNET I.A.T.C.

EUNUCUL de Terențiu

Principala calitate a acestui spectacol este veselie : o veselie exprimată prin elemente din arta mimului și a clownului, reluînd gaguri ale filmului mut, parodiînd melodramele cu luciu, și care se transmite sălii datorită extraordinarei poftă de joc a celor opt interpreți, energiei lor comice, atent și corect dirijate.

Departe de a fi un exercițiu de arheologie culturală, *Eunucul* își propune să verifice prin practica teatrală aserțiunea despre perenitatea marilor modele, pornind de la ziua de azi către ziua de atunci — cînd curtezanele, soldații fanfaroni și sclavii aferenți lucrau cu îndrăgire la destabilizarea sentimentală a tinerilor îndrăgostiți, fie ei timizi sau îndrăzneți.

Un prolog solemn — dar scurt — cu măști ne reamintește că ceea ce știm despre spectacolul antic este incert ; o explozie de muzică modernă însoțește scoaterea măștilor și iată-ne într-o discotecă ; părăsind dansul, un tînr se plînge că iubita lui nu mai vrea să-l primească în casă ; altul — care se declară sclavul lui — încearcă să-l consoleze ; apare însăși „persoana“, adică iubita, care declară că ceea ce se vede

nu-i adevărat. Tinerii care nu au deocamdată replică participă la povestea pe care personajele o expun, o mimează, o comentează și din cînd în cînd o și trăiesc. Pe măsură ce va apărea necesitatea, fiecare dintre ei se va transforma într-un personaj. Dacă va fi nevoie — chiar în mai multe. Cînd povestea nu le mai solicită energiile, se dansează din nou. Costumele, vesele și ele, ale Rodicăi Roșu permit o asemenea transformare.

Efortul depus în mod normal de spectator pentru a se transpune în convenția scenică este prestat aici de echipa de interpreți : ei compun și descompun această convenție cu ingenuitatea și satisfacția pe care o au copiii cînd descoperă taina unei jucării. Farmecul mecanismului imaginat de profesorul asociat Mihai Mălămare și de asistentul său Mircea Constantinescu se întemeiază pe precizie : expresivitatea maximă a gestului, sincronizarea acțiunilor de grup, raporturi exacte între cuvînt și imaginea scenică. Imaginația comică și măsura au fost accelerația și frîna acestui act pedagogic care s-a convertit într-un act teatral apt să suporte dialogul cu publicul. Dialogul nu presupune doar încuviințări de circumstanță — el poate suporta și nedumeriri, și contestații, și superloară îngăduință, și încruntată intoleranță. Important este că dialogul are un obiect : un spectacol care își validează statutul pe scena unui teatru profesionist și șapte interpreți-studenți, puși în valoare în condiții de maximă solicitare.