

# CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
DIN BUCUREȘTI

## ARHEOLOGIA DRAGOSTEI

de Ion Brad

Data premierei: 2 decembrie  
1985.

Regia: ANCA OVANEZ-DOROS-  
SENCO. Scenografia: GEORGE  
DOROSSENCO.

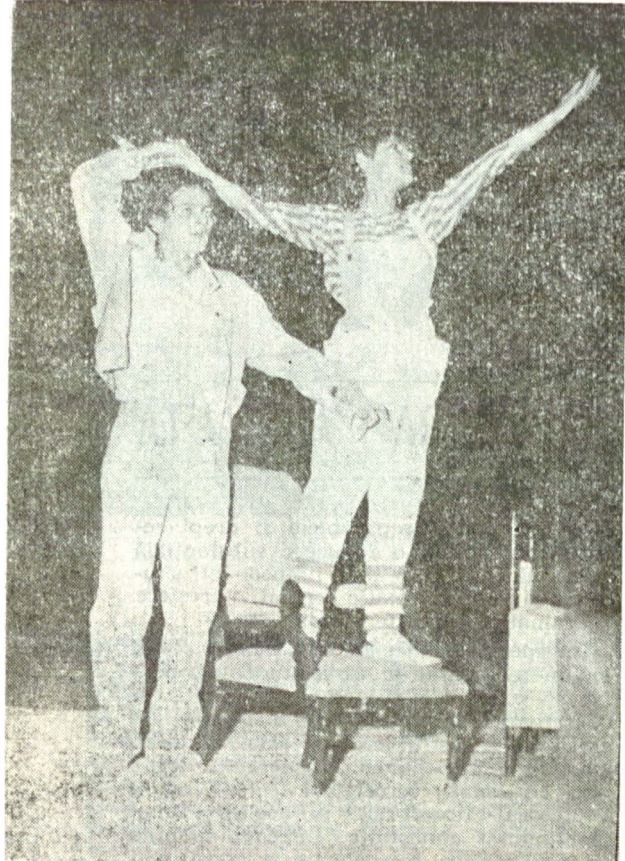
Distribuția: STELIAN NISTOR  
(student I.A.T.C. — Studentul);  
TRAIAN STĂNESCU (Profesorul  
Ardelean); RUXANDRA BUCES-  
CU (studentă I.A.T.C. — Ana Ma-  
ria); CEZARA DAFINESCU (Cor-  
nella); MAGDALENA CERNAT  
(Sempronila); VALERIA GAGEA-  
LOV (Mama); ILEANA STANA  
IONESCU (Bătrîna); N. GR. BĂLĂ-  
NESCU (Străbunicul); MATEI ALE-  
XANDRU (Domnul Conte).

Există mari diferențe între textul tipă-  
rit („Teatrul” nr. 10/1983), cu subtitlul  
„tragicomedie aproape fantastică”, și cel  
jucat la Teatrul Național din București,  
subintitulat „vis în opt scene”. Colabo-  
rarea regizoarei Anca Ovanez-Dorosenco  
cu autorul, în vederea realizării specta-

colului, a avut drept obiect și drept re-  
zultat nu numai o reducere substanțială  
a textului, ci și o mai limpede structu-  
rare pe un ax dramatic central, o creștere  
a dramaticității, a tensiunii.

În spectacol, declanșarea acțiunii are  
loc în momentul în care Studentul, por-  
nit să exploreze ruinele unei Cetăți, în  
căutarea unor argumente materiale ale  
existenței noastre istorice, cade la mare  
adâncime, într-o hrubă, pierzînd legă-  
tura cu ceilalți cercetători (celegii lui și  
Profesorul-Filozof) și, în același timp,  
pierzîndu-și cunoștința. Întreaga acțiune  
se prezintă ca o proiecție a conștiinței  
eroului, aflat în stare de vis, chiar de  
delir uneori, în timp ce, din cînd în  
cînd, ecouri ale realului intervin sub  
forma colegilor săi de cercetări, care-l  
caută îngrijorați, oreindu-se astfel mo-  
mente generatoare de tensiune a acțiunii  
exterioare. Pe plan interior, tensiunea  
izvorăște din starea febrilă a croului,  
care caută răspuns la întrebări și obse-  
sii, la gînduri și preocupări din starea  
de veghe, punctul de convergență al  
acestora topînd, într-o ardere unică, pa-  
siunea sa pentru adevărul istoric, pentru  
aflecarea unei soluții de „ieșire din Ceta-  
te” și pentru propriul său adevăr, jubi-  
rea sa neliniștită, nălnă de îndoieli pen-  
tru Ana-Maria, colega de facultate.

Căderea în adînc și visul eroului sînt,  
desigur procedee convenționale, mijloace  
prin care poetul-dramaturg Ion Brad  
deschide porțile fanteziei și meditației,  
dîndu-le un suport plauzibil, concret. Iar-  
răsi, „căderea în adînc” are un sens sim-  
bolic, metaforic, dincolo de semnificația  
sa concret-realistă. În adîncul conștiinței  
eroului, în starea sa de vis, pot avea loc  
întîlnirile fantastice ale unor personaje  
din epoci și locuri diferite, gîndurile sale  
pot izbîndi o expresie materială, umană.



**Stelian Nistor și Ruxandra Bucescu**

aparenta incoerență a imaginilor onirice avînd, de fapt, o finalitate limpede: comunicarea unor adevăruri, a unor date și informații despre biografia eroului și, mai ales, despre istoria noastră, laolaltă constituind o pledoarie fierbinte, argumentată, pentru unitatea patriei, exprimînd un mesaj patriotic de profundă vibrație. Aici, în adînc, pietrele sfînte cercetate de arheologi depun mărturie despre continuitatea existenței poporului român pe aceste meleaguri, de ambele părți ale Carpaților. Aici, în adînc, prezentul se întîlnește cu istoria, „rădăcinile” comunică între ele vești despre zborul sateliților și despre primejdia unui nou război, amintirile despre vechile războaie sînt evocate de cei care le-au trăit, între vii și morți se stabilește un curent de intercomunicare, pe lungimea de undă a dragostei de țară, temelia de neclintit a dăinuirii poporului român.

Asistăm, în fapt, la un proces de limpezire a conștiinței tinărului erou, fiecare nouă apariție, fiecare nou personaj însemnînd o nouă etapă în drumul său

spre cunoaștere, spre autocunoaștere. Mama, plină de tandrețe, evocă anii agitați ai copilăriei, într-o familie dezmembrată; Cornelia („colega teatrală”), Sempronă („colega sinceră”), Ana-Maria („mămuța cu două fețe”) reprezintă ipostaze, tendințe, ale vieții studențești; Bătrîna („Umbra tătarilor dispăruți”) întruchiează un fel de spirit al pămîntului românesc, dînd expresie dorului de unire cu țara al românilor din Transilvania, idee la care se raliază povestirile Străbunicului, în care vibrează și ecouri ale spiritului revoluționar al iobagilor transilvăneni asupriți de veacuri, și o undă de umor popular de străveche sorginte; Profesorul zis Filozoful aduce argumente științifice ideii de continuitate și de unitate, în timp ce Domnul Conte, personaj simbolic, intervine brutal pentru a contesta și a nega evidența istoriei noastre, disputa cu el înscrind piesa în aria actualității imediate.

Bogată în idei generoase, scrisă în tonalitate evocatoare și cu alură poetică, piesa are totuși un caracter prea expositiv. Dintre personajele care apar în conștiința eroului, prea puține sînt cu adevărat angajate într-o dezbatere, într-o dispută, într-un proces. În ultima parte mai ales, în care Profesorul citează pasaje dintr-o lucrare a Studentului, „Sensul istoriei în muzeele din Transilvania”, argumentația, utilă în plan ideatic, e mai mult didactică decît dramatică.

Spectacolul realizat de Anca Ovanze-Doroșenco izbutește, parțial, să teatralizeze textul, creînd unele momente de tensiune prin sublinierea stării febrile a eroului, a zbaterilor sale în căutarea adevărului, a căii de ieșire din labirint. Aparițiile colegilor care-l caută cu lănturile, jocul frîngiilor în care eroul se zbate, ritmul variat al mișcării scenice, ce atinge uneori grația plutitoare a dansului, jocul luminilor mînuite în mod semnificativ, ambianța sonoră — totul se înscrie într-un sistem spectacular apt a potența scenic valorile literare ale textului. În scenografia prea puțin sugestivă — un spațiu alb, neutru, dar în care se descoperă la un moment dat un pat (unde ne aflăm?) — creată de George Doroșenco, actorii s-au integrat concepției de ansamblu, creînd personaje-simbol, personaje-argument și, totodată, personaje concrete, cu o identitate umană, reală.

În rolul Studentului, studentul-actor Stelian Nistor convinge prin flexibilitate psiho-fizică, prin capacitatea de sugere a stărilor de vis și trezie febrilă, prin concentrarea obsesivă asupra unor întrebări, prin permanenta neliniște a celui ce caută, caută, se caută. Valeria Gagealov dă consistență umană viabilă

Mamei, încărcată de duioșie, de emoție, de grijă pentru fiul ei. Cu mare sobrietate a compus Ileana Stana Ionescu rolul Bătrinei (Umbra tătarilor dispăruți), dându-i soliditatea pietrelor de temelie și căldura sufletului popular. Un grăunte de umor hîtru îmblînzește solemnitatea cu care N. Gr. Bălănescu a întruchipat rolul Străbunicului, îmbinînd emoția evocării cu autopersifierea, cîntînd cu patos popular și încheind cu un moment de mare frumusețe, prin simplitate monumentală, această pagină vie de istorie. În rolul mai direct implicat în procesul lăuntric al eroului — Ana-Maria, studenta I.A.T.C. Ruxandra Bucescu relevă vivacitate spirituală, farmec scenic și sensibilitate, o atenție mai mare față de acuratețea dicțiunii fiindu-i necesară. Nostimă, fri-

volă, mai puțin angajată în proces, „colega teatrală” Cornelia a dobîndit substanță scenică prin interpretarea de relief a Cezarei Dafinescu, iar fanatică Sempronîa, „colega sinceră”, s-a concretizat, fără mare relief, prin jocul Magdalenei Cernat. Traian Stănescu dă prestanță academică Profesorului, sensul simbolic al Domnului Conte, mereu pe poziții de contestare a adevărului istoric al țării noastre, fiind subliniat în scurtele apariții, bine marcate, ale lui Matei Alexandru.

Lucrat cu seriozitate și devotament spectacolul pune în valoare noblețea ideilor și tonalitatea poetică a textului, fără a-i estompa cu totul carențele de construcție dramatică.

**Margareta BĂRBUȚĂ**

## PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

**TEATRUL MIC**

### MIELUL TURBAT

de Aurel Baranga

**Data premierei: 12 noiembrie 1985.**

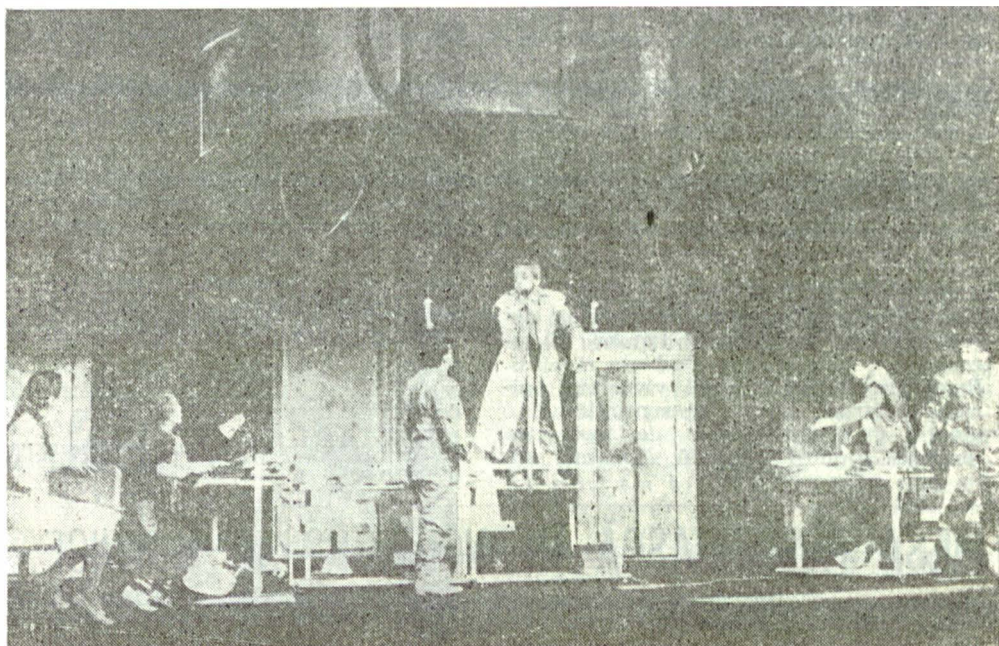
**Regia SILVIU PURCĂRETE.**  
**Decoruri: arh. VIRGIL LUSCOV.**  
**Costume: UCA MARIA IOV.**

**Distribuția: DINU MANOLACHE (Spiridon Biserică); MIHAI DINVALE (Mitică Ionescu); DAN CONDURACHE (Radu Cristescu); FLO-RIN CĂLINESCU (Mircea Cavafu); MARIUS IONESCU (Toma Dumitrescu); SORIN MEDELENI (Vasile Bontas); ADRIANA ȘCHIOPU (Maria Vasiliu); MONICA GHIUȚĂ (Margareta Petrescu); GHEORGHE VISU (Tache Imlreanu); CONSTAN-TIN BĂRBULESCU (Doctorul).**

, Dramaturgia nu explică. Implică. Un spectacol la sfîrșitul căruia nu te simți vinovat pentru tot ce s-a arătat pe scenă e un madrigal". Prin aceste considerații Baranga însuși sugerează cel mai bun

criteriu de apreciere a spectacolului Teatrului Mic cu **Mielul turbat**, piesă care, în 1952, marca data nașterii comediei românești contemporane. „Prima satiră a timpurilor noi” — cum o numea Valentin Silvestru, își păstrează actualitatea. Racilele înfierate, în forme aproape identice, continuă să dăinuie. Și responsabilitatea apasă pe umerii ficcării. Un sentiment amar, de tristețe, de culpă, a impregnat concepția regizorului Silviu Purcărete, o viziune tragicomică, intens grotescă. Ceea ce la premiera absolută, pentru exactitatea surprinderii faptului cotidian, trecea drept o performanță a literaturii de tip reportericesc, azi se încarcă de rezonanțe alegorice, fabuloase, potențate și prin ilustrația sonoră — comentariu fals patetic pe teme wagneriene. Extinzînd convenția inițială a maniheismului didactico-artistic (pe care fabulistul Baranga nu se sfia să o practice, fiind un excelent tehnician al actului dramatic), supralicitînd nonsensul, dilatănd absurdul, s-a produs o deplasare a textului din sfera relativ benignă, a comediei satirice, în cea atroce, a farsei grotești. Tolerarea ineptiei, persistența stereotipiei, mecanica scacă a sentimentelor par să țină de acum de domeniul iraționalului, frizează alienarea. Evidențiindu-se exagerarea și disproporția, respectiv flagrantă hipertrofie a derizoriului și inadmisibila bagatelizare a esențialului, indirect se amintește că autorul și-a făcut debutul (ca poet) sub auspiciile suprarrealismului avangardei (de aici, probabil, și anume ecouri maiakovskiene la acest scriitor de **pro-teatru**, care, ajuns la maturitate, a





O viziune tragicomică, intens grotescă



ținut să se delimiteze de **anti-teatru**, la modă în epocă). Pe de altă parte, tinerasca montare încearcă și reușește să demonstreze că dramaturgia lui Baranga reprezintă o verigă importantă, de neignorat, între clasicul, nemuritorul Caragiale și modernul Mazilu, maestru neîntrecut încă al ironiei acide, de factură hiperbolizantă. În spectacol, personajele caricade, intriga schematică converg paroxistic într-o frenetică desfășurare. Motivul spai-mei (ce apare și la Mazilu cu similară funcționalitate), teama aproape animalică de „control” reprezintă elementul revelator ce provoacă demascarea. De aceea și personajele pozitive se păstrează aparent în expectativă, pentru că, în virtutea predispoziției spre delațiune și din meschin egoism, „negativii”, pînă la urmă, se trădează unii pe alții. De fapt, nici unul dintre cei trei eroi pozitivi ce țin piept „lietei de sclerați” — generică adunătură de ariviști și birocrati, calomniatori și carieriști, delatori și detractori, escroci și impostori, intriganți și oportuniști — nu rămîne pasiv, ci acționează energic. Tinăra Adrianei Schiopu, insignifiantă funcționară, este de fapt o intransigentă justițiară ce refuză nedorita „promovare” ca proiectantă și intervine hotărît, în scris, furnizînd gazetei locale date prețioase. Societatea urmînd a-și vindeca bolile, ca orice organism sănătos, eliminînd viciile și pe vicioși, Ionescu-Perjoiu, secretarul de partid, jucat de

Mihai Dînvale, are seninătatea omului stăpîn pe situație, care își cunoaște adversarii și astfel îi domină: „Asta — se referă la Cavafu — e în stare să-ți spună și adevărul numai ca să te înșele”. Tipologia care se va cristaliza prin eroii lui Mazilu începe aici să se profileze. Pe omul de bună-credință și bun-simț, muncitorul Spiridon Biserică, Dinu Manolache îl prezintă ca pe un ins oarecare, blînd, sincer, privind în jur mai întîi cu moderată compasiune, apoi cu indignare și dispreț, ca brusc să atingă culmea sarcasmului, uimindu-și auditoriul prin teribila metamorfoză, modificînd și simbolică semnificație a sacrificiului orb. Pentru grupul autarhic ce izbutește o vreme să modifice în chip abuziv adevărata scară de valori, cîntea și corectitudinea reprezintă simptome ale nebuniei, iar medicul care consimte la acest diagnostic are prin Constantin Bărbulescu aerul malefic necesar. Zvăpăiata, superficială, ghinionista sportivă, mai tot timpul absentă de la mașina de scris, deși prezentă pe statul de plată, prilejuiește Monicăi Ghiuță o excentrică apariție. În interpretarea lui Marius Ionescu, șeful cabinetului tehnic e un obtuz arhivar blîntuit de inițiative timpite, înglodat pînă la gît în hîrtoage inutile. Are voluptatea pedanteriei gratuite și fetișizează birocrăția: asemeni colegului său Bontas, pentru care Sorin Medeleni s-a trans-

format într-un ins guraliv cu idei stupide (ventilatorul acționat de vânt) și porniri detectiviste, spirit opac, cînd megaloman, cînd servil. Pe activistul sindical, Gheorghe Visu s-a amuzat să-l prezinte reacționînd în transă, supus total atribuțiilor funcției sale atît de importante, de-a dreptul înduioșător prin lipsa lui de personalitate, dăruit formalismului absolut. Plin de ticuri hazlii, Dan Condurache desfășoară o amuzantă pantomimă a automatismelor de gîndire, de atitudine, întruchipînd în Cristescu pe imbecilul credul, coleric, vanitos, agitat, agasant, neglijent, violent, tipul ce se crede superior și-i disprețuiește pe cei din subordine, acceptîndu-l confident, în perspectiva mult rîvnitului transfer, doar pe cel mai abject dintre ei. Un zîmbet negru, întins pe buze într-un dizgrațios „suris amestecat cu oroare”, hidos chip cioplit al urfîceniei din suflet — insinuant pînă la diabolică obrăznicie, extrem de persuasiv, un impostor a cărui carieră s-a clădit pe minciună și înșelătorie — acesta este Cavafu, pentru care Florin Călinescu pare să fi respectat frază de frază „compendiul” aforistic al lingusitorului. Cele cîteva „Replici” merită a fi reamintite: „Linguscul; nu e posibilă fără un acord tacit al atîbelor părți «lingusește-mă, lingusitorule»”.

Lingusitorul nu minte. Ascunde adevărul sau îl exagerează. De aceea atît de greu de demascat.

„Lingusitorul se cuvine să stăpînească la perfecție arta mimicii. Să simuleze fericirea cînd e lingusitul vesel, să-și pună masca tragediei cînd e lingusitul în suferință. Om al extremelor, lingusitorul e permanent într-o stare de alarmă a sentimentelor”.

„Lingusitorul care nu se protează la toate trădările e un ratat”

„Suprema abilitate a lingusitorului să-i descopere lingusitul și oarecari «lip-suri», comunicate sever între patru ochi”

„Performanța biologică a lingusitorului pisează soarece în același timp. Odată lingusitul căzut, lingusitorii fug cu șobolanii de pe o corabie amenințată”.

„A existat lingusitorul «demon», «intransigent», «obiectiv» și «principal». Evoluăm pervers.”

„Descrierea”, care coincide extraordinar cu evoluția la rampă a personajului, este desprinsă din grupajul de „Replici posibile”, intercalate în volumul *Drame*, Editura Eminescu, anul 1971.

**Irina COROIU**

TEATRUL „ION CREANGĂ”

## TOATE PÎNZELE SUS!

de Virgil Puicea  
și Valeriu Paraschiv  
după romanul lui  
Radu Tudoran

Data premierei : 1 decembrie 1985.

Regia : VALERIU PARASCHIV.  
Decorurile : MIHAI MĂDESCU.

Distribuția : CRISTIAN IRIMIA (Anton Lupan); NICU SIMION, CICERONE IONESCU (Martîn Strikland); ROMEO STAVĂR, MANEA ENACHE (Gherasim); ION GH. ARCUDEANU, CONSTANTIN BÎRLIBA (Jeremia); DUMITRU ANGHEL (Ismail); CONSTANTIN FUGAȘIN (Mihu); MARIAN LEPA DATU (Haralamb); GHEORGHE VRÎNCEANU (Spinul); GHEORGHE TOMESCU (Ifrim); MIRCEA STROIE, MIȘU ANDRIESCU (Kir Leonida); GHEORGHE ANGHELUȚĂ (Agop); VAL LEFESCU, ION PETRATU (Ahmet); RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Pedro); MIRCEA STROIE, GHEORGHE ANGHELUȚĂ, VAL LEFESCU, MARIUS TOMA (Marinarii); MARIOARA ȘTEFĂN (Adnana); SIBYLLA OARCEA, MONICA ROMAN (Ghiulsum).

Nu credeam că ar fi fost posibilă realizarea unei reducții de sine stătătoare a romanului care ne-a încîntat adolescența cu peripețiile neuitatului echipaj al lui Anton Lupan, *Toate pînzele sus!* de Radu Tudoran. Un serial selectiv, da — de genul celui realizat de televiziune acum cîțiva ani, chiar dacă amintirea lui ne lasă regretul de a se fi oprit la cîțiva pași de farmecul și prospețimea romanului. Dar o piesă, limitată la durata a două ore? cum ar putea cuprinde ea multitudinea peripețiilor celebrului echipaj, de la reconstruirea zveltei corăbii „Speranța” pe scheletul unei corăbi pînă la ultima escală din Țara de Foc? cum ar putea surprinde minunatul suflet care

se încheagă acolo din mărimina și genozitatea unor individualități atât de diferite ca Anton Lupan și Adnana, Gherasim și Ieremia, Ismail, Haralamb și Mihai ? cum ar putea să se manifeste spiritele ostile, mai fâțiș sau cu viclenie, profitorii, piraiții, răzbunătorii cruzi, ca Spînuț, Irim, Kir Leonida și mai ales întunecatul Martin Strikland ? Cînd ? Mărturisim că aceeași îndoielă am păstrat-o și după vizionarea primului act, care tratează în exclusivitate preliminariile — alcătuirea echipajului, pregătirea navei, nobilele scopuri ale călătoriei. Fată de întinderea epică a drumului, era prea semeață tentativa.

Trebuie să spunem că autorii piesei au găsit dimensiunea dramatică a acestui drum, care se încheie, mi se pare, la Pireu, nelăsînd nici o pagină albă în ceea ce privește individualitatea și sudura sufletească a marinarilor noștri, peripețiile prin care trec pentru a-și salva viața și nava, pentru a-și urma călătoria. Această dimensiune se conturează din datele umane existente, accentuîndu-se elementele contrastante care, prin evoluție, ajung la conflict și creează tensiunea specifică a piesei. Astfel, printr-o bună inspirație, Martin Strikland este implicat de la început în acțiunea criminală a piraiților, introducerea acestora pe navă se face abil și spectaculos, momentul de atac e ales cu perspicacitate, într-un punct de solicitare maximă. Poate, rezolvarea e cam facilă, ca-n filme cum se spune, cînd întreg echipajul stă sub amenințarea unei puști care nu trage încă... dar ce mai contează ? piese situate mai sus în ierarhia dramaturgiei universale se încheie printr-o lovitură de teatru convențională... așa că răsturnările din final, aici, sînt teatrale plauzibile. Emoția e autentică la apelul lui Anton Lupan, care, după ce si-a regăsit echipajul drag, poate porunci, fericit : „Toate pinzele sus !”. Virgil Puișea și Valeriu Paraschiv au selectat cu simț dramatic datele epice, au creat o structură logică de acțiune și, mai ales, au izbutit să sublinieze, cu discreție și siguranță, o idee coordonatoare — frumusețea prieteniei.

În exprimarea acestei idei, spectacolul regizat de Valeriu Paraschiv este edificator și corect la modul general. El se desfășoară într-un ritm convenabil, care face plauzibile momentele și exprimarea individualității personajelor, punctează cu precizie situațiile contrastante. Decorul e ingenios, puntea corăbiei respiră orizont și mare (Mihai Mădescu). Ca omogenitate de joc, ni s-a părut mai legată prima parte, actul întîlnirii și cunoașterii reciproce a personajelor ; mai departe, acțiunea progresează sincopat, cu momente de relief și îngroșări expediate parcă înspre final, cînd emoția se pierde în gesturi pripite, neconvingătoare.

Distribuția, potrivită — jocul interpretilor, după diapazoane diferite. Dacă Cristian Irimia izbuteste, în primul act, un portret de caldă autoritate al căpitanului Anton Lupan, sobru și de delicată poezie, în cele ce urmează dispare treptat — și datorită solicitării mai reduse a textului, e drept — și intervențiile lui n-au ecou. Romeo Stavăr, Ion Gh. Arcudeanu, Dumitru Anghel schițează credibil membri ai echipajului, iar pe Marian Lepădatu e o surpriză să-l vezi „ardelenizînd” în limite agreabile. În completare, Adnana — Marioara Sterian, apariție luminoasă și de discretă tandrețe în acest univers pestriț. Dincolo de echipaj, figuri contrastante — Nicu Simion, care a încercat să dea distincție spiritului întunecat al lui Strikland, Gheorghe Vrînceanu și Gheorghe Tomescu, apăsînd prea mult masca fătarnică a piraiților, Mircea Stroe, un negustor grec care suie mai degrabă pe aplauzele sălii decît pe corăbie. Cu o onestă profesionalitate, Sibylla Oarcea și Răzvan Ștefănescu s-au achitat de sarcina lor scenică.

Pentru copii e, poate, suficient ; pentru teatru, ar fi începutul călătoriei, numai...

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL MUNICIPAL  
DIN PLOIEȘTI

## ÎNDRĂGOSTIȚII DE LA 9 SEARA

de Adrian Dohotaru

Deci, o poveste de dragoste între o fată care este și fruntașă și frumoasă și de vreme acasă — cel tîrziu la ora 9 post meridian — și un băiat aidoma ei — inteligent, civilizat, cu nerv și cu măsură în toate (pînă atunci, în seara aceea, cînd...).

Autorul declară în caietul-program al Teatrului de Stat din Oradea : „Eu scriu despre tineri normali, cu sensibilitate normală, cu o informație bogată asupra victi-  
ții

**Data premierei : 28 mai 1985.**

**Regia : HARRY ELIAD.**

**Distribuția : BOGDAN STANOEVICI (Bogdan) ; IULIA BOROȘ (Iulia) ; OLGA DUMITRESCU (Mama) ; ANDREI BURSACI (Tatăl) ; MARIAN RĂLEA, LAURENȚIU LAZĂR (Ali) ; CORNEL CIUPERCESCU (Omul negru) ; VALENTIN POPESCU (Studentul) ; DANA BOLINTINEANU (Colega). În alte roluri : MIHAI NEGUȚ, COSTIN VASILE, ADRIAN CONSTANTINESCU, LUCIAN MERCIK, LEONARD FLOREA, CĂTĂLIN JORA, VALENTIN DEDIU, MIHAI MUNTEANU, ANCA FINICHIU, ILDIKO WEST, VERA ANDREI, BIANCA PALEZA, RENATA STAN, NICOLETA CONSTANTINESCU.**

și tainelor comportamentului uman... Am vrut să scriu o piesă al cărei conflict se desfășoară la acest nivel septic, elevat." Nu știu dacă este o greșeală de formulare a autorului sau o neatenție în preluarea de către teatrul din Ploiești a declarației date de autor teatrului din Oradea, cert rămâne faptul că „nivelul septic” înseamnă nivelul infectării cu microbi.

Să presupunem că, din moment ce nivelul este elevat, el nu poate fi decât aseptice, deci nevoiat de agenții patogeni care anemiează, subrezesc sau chiar alterează moralitatea împriicinărilor. Însă nici așa nu merge... căci expresia „conflict aseptice” înseamnă, fără doar și poate, un conflict fals, nerealist, stupid. Toți, cum e piesa ? Dar spectacolul ?

Textul este construit cu prudență în temeiul regulii „să fie, dar să nu se simtă”... Cei doi adolescenți sînt liceeni cu bune rezultate la învățătură ; băiatul, Bogdan, nu are decât tată, fata, Iulia, nu are decât mamă — cel puțin așa reiese din spectacol, dar nu se simte în educația lor absența este unui părinte. Sînt niște tineri, vorba dramaturgului, cu o bogată informație asupra vieții și comportamentului uman, dar de unde, prin cine, cum și cînd s-au informat ei atît de bogat, nu știm ; și să zicem că nici nu ne interesează la urma urmei, sînt tineri normali, și doar n-o să ne întrebăm acum cum de-au reușit performanța. Iulia — o fată cu vino-încoace — este plîdită, urmărită și asaltată de un mascul într-un mod, ca să zic așa, anormal, de vreme ce masculul, poreclit Ali, îi instigă pe niște tineri să-l bată pe Bogdan, care se plimbă prin parc, cu

Iulia la ora 20—20.30. Dar Bogdan nu e doar un băiat bine informat ; el este și un bun sportiv — știe jiu-jitsu, judo, karate, ne arată spectacolul ; așa că deși în piesă sînt și derbedei, ei nu își fac simțită prezența nocivă, ba mai mult, suferă o rușinoasă, dar justă înfrîngere cînd îl atacă pe normalul Bogdan. După ce-au mîncat papara, derbedei se învață minte și nu mai vor nimic. Ei sînt, deci, doar pe jumătate derbedei. Dar iată că ora 8 (și ceva) a sosit, Omul negru a venit, mai bine spus a dat buzna peste Bogdan și Iulia, care, în mod normal, stau pe o bancă într-un parc și vorbesc despre stele. Omul negru, de o mîrșăvie incalificabilă, îi acuză de indecență, de comportament imoral, și-i amenință cu arestarea, cu oprobriul public etc., ca pînă la urmă să-l jecmănească pe tînăr de una sută lei — în schimbul tăcerii lui, de Om negru. În mod normal, o atare violentare a celor mai fragile senzații, emoții și sentimente, care apar cînd un băiat și o fată se apropie unul de altul, pe noi, cei nenormali, ne-ar umili profund, ne-ar indigna, ne-ar revolta, ne-ar murdări sufletul pentru ani de zile și ne-ar îngheța în cea mai cumplită disperare a rușinii și neputinței. Pe noi, da, pe Bogdan, ba ! El e normal, și această stare, care îl face să fie oricînd în formă și inalienabil la ceea ce pe noi ne-ar da peste cap, este un fel de revers al timidității tatălui său, care, cîndva, în tinerețe, se iubise din priviri — cu cine credeți ? ei, da, da, cu mama Iuliei !

Dealtminteri, cei doi părinți se întîlnesc, și au un dialog în care fac un fructuos schimb de observații și principii etice și de trăiri existențiale ; toate, însă, bineînțeles, la un elevat și aseptice nivel, chei !, mai mult decît teoretic.

După ce Bogdan este „corupt” de personajul Colega, care îl duce în garsoniera ei (a cui Colegă o fi ? a lui Bogdan, a Iuliei, sau a masculului Ali ?), și după ce studentul medicinist abuzează de Iulia în cămăruța lui, unde mai întîi o îmbată, normalitatea triumfă. Bogdan trece peste ceea ce i s-a întîmplat Iuliei, ca și cum ar fi vorba de o întîmplătoare vizită a iubitei pe la un cabinet stomatologic de urgență, exclamă „vai săraca, mai bine că s-a întîmplat așa, totuși putea fi și mai rău” ; în final, Bogdan o ia de mîină pe Iulia și pornesc să sară (în spectacol), copilărește, peste bănci și leagăne, prin parc.

Cum sar ei peste micile obstacole ? Fericiți și încrezători în ziua lor de mîine. Bravo ! Așa mai zic și eu conflict aseptice !

Spectacolul (muzica Nicu Alifantis) este o benignă și timorată calchiere după **West Side Story** și după alte cîteva astfel de filme.

Decorul — o obositoare (și obosită) aglomerare a scenei cu grilaje, scări, copăcei, bănci de parc, mese, pături, scaune ș.a.m.d.

Bogdan Stanoevici (Bogdan) face frumos și tot ce se poate pentru a atrage atenția tinărului public de sex opus lui.

Iulia Boroș (Iulia) se străduiește să-și aducă aminte de sine cea din liceu, dar, dat fiind temperamentul ei, e în contremptol.

Dana Bolintineanu (Coleta) suferă se zbuciumă de parcă „luarea în folosință” a inocentului Bogdan seamănă cu mestecatul ehinacei.

Olga Dumitrescu (mama) și Andrei Bursaci (tatăl) încearcă să fie simțitori la teoriile pe care le debitează.

Cornel Ciupercescu (Omul negru) este abject conform textului, dar de neidentificat în realitate umblă îmbrăcat ca un mafirot și nu suflă nici o vorbă despre obligațiile lui de serviciu.

Marian Rălea (Ali), ca excelent actor ce este, rămâne vizibil în capul afișului, dar numai acolo!

Spectacolul începe și se termină cu dans.

la discotecă, în holul teatrului. Program de discotecă. În pauză, o piesă.

Un spectacol care-și caută rastețul.

**Paul Cornel CHITIC**

## ALTE PREMIERE

### TEATRUL „NOTTARA”

## SCAPINO

de Molière

**Data premierei:** 6 decembrie 1985.

**Regia:** ALEXANDRU DABIJA.  
**Scenografia:** SICA RUSESCU.

**Distribuția:** VALENTIN TEODOSIU (Argante); DRAGOȘ PĂSLARU, MIRCEA CONSTANTINESCU (Geronte); MIRCEA JIDA (Octav); VALERIU PREDA (Leandro); CERASELA STAN (Zerbinetta); MARIANA IRIMIA-BABOI (Hiacinte); HORĂTIU MĂLAELE (Scapino); VIOREL COMĂNICI (Silvestre); CAMELIA ZORLESCU (Nerine).

Piesa, scrisă și jucată în 1671, a fost o cădere. Oare de ce? Poate și pentru că, în societatea aceluia secol, un personaj, Scapin, care „devine animator, dispunând după plac de stăpîni și servitori”, nu putea decât să intrige publicul, care l-a refuzat ca pe o profeție neconvenabilă; subconștientul colectiv respinge orice expresie capabilă să pună la îndoială acele înfățișări zilnice ale destinului care sînt in-

teresele: un personaj ce are „plăcerea de a domina, dar ă lipsește setea de bani” nu putea fi decît o ființă suspectă, deci suprimabilă.

Doar astfel judecînd se legitimează faptul că, în spectacolul lui Dabija, inventivul, detașatul, dezinteresatul, înțeleptul maestru al farselor, Scapin, moare, tam-nesam, în plină exuberanță și fericire personală de final a celorlalți. Moare, deci, ca să sugereze nedreptul său destîn teatral!

Altminteri, această notă finală, cu intenție filosofantă, e de o gratuitate stînjnitoare: nimic din spectacol nu o motivează, cu toate că în distribuție se află un actor — Dragoș Păslaru — care își construiește personajul Geronte ca pe o ființă torturată, în egală măsură, și de Scapin. Astfel că Geronte, în interpretația acestui excelent actor, este un obsedat de posibile catastrofe, pe care imaginația sa le înscenează supusă, pornind de la cea mai sumară sugestie venită de la Scapin se „medumizează” imediat — fața îi devine palidă, ochii, sticloși și transpiră rece. Așadar, eventuala ură neputincioasă a lui Geronte, manifestată — măcar din disperare — față de Scapin ar fi putut să pară că „a chemat” și asmuțit moartea asupra „tortionarului” său; căci Scapin își îndreaptă violențele și își exercită neînduplecarea în special asupra lui Geronte. Și atunci moartea lui Scapin ar fi părut, poate, drept cea mai crîncenă pedeapsă aplicată celui mai lipsit de patimă pedepsitor.

Dar și în cazul cînd această scenă finală și-ar fi găsit „sursa” în momente, situații ori în relațiile dintre personaje,





**Horațiu Mălăele și Valentin Teodosiu**

tot ar fi fost evident faptul că montarea acestei piese, a fost inițiată din dorința de a-i face pe spectatori să ridă: substratul piesei este atât de depărtat de noi, locuitorii anului 1985, încât numai virtuozitățile textului și avalanșa de posibile „truvaieri” puteau constitui singurul scop regizoral și singura atracție pentru public. Iar din acest punct de vedere, *Violențele lui Scapin*, tratate de regizor într-un registru teatral anterior datei când a fost scrisă piesa, constituie prilejul unei evidente performanțe interpretative.

Gagurile, poantele, odată produse în scenă, uneori se dezvoltă până când ating gratuitul, dar ele bucură ochiul și smulg aplauze, altele își coloboară pretențiile până la a fi simple clovnerii groase, elementare, facile — ca în orice arenă de circ —, dar, și așa fiind, provoacă hazul. E limpede: publicul e dornic, e hotărât să ridă din orice și cât mai mult.

Trebuie spus, însă, că impactul dintre strălucirea spirituală a replicii și soluția regizorală în maniera *commedia dell'arte*, în ciuda risipei de energie fizică a actorilor și a comicului obținut din orice, face ca spectacolul să fie greoi în ritm și cadență.

Întreaga reprezentație este dominată de Horațiu Mălăele și de Dragoș Păslaru — primul aducând în scenă dezinvoltura ușor plictisită a atoateștiuturului, pe care nu-l mai satisface decât păcatul voluptății de a amina inevitabila realizare a ceea ce și-a propus.

Inventivitatea debordantă a lui Mălăele nu este egalată decât de cea a lui Dragoș Păslaru, care aduce în scenă spaime, cris-

pări, tresăriri și vedenii de împrecinat și implicat ireversibil într-o târâșenie aducătoare, în cele din urmă, de satisfacții pentru toți.

În caietul-program al spectacolului (din care am extras propozițiile aflate între ghilimele) stă scris că alegerea *Violențelor...* a fost făcută și din interesul de a face să funcționeze o echipă din cei mai tineri actori ai teatrului.

Intenție mai mult decât meritorie; a juca alături de cei doi excelenți actori e o șansă dintre cele mai mari, însă, totodată, și un risc.

Valentin Teodosiu (Argente) a încercat și, în prima parte a spectacolului, a și izbutit să construiască un greoi încăpăținat, un zgîrcit care se minie cu abilitate, un credul din șiretenie, un bădăran ce se bucură și se lasă consolată de necazul mai mare al altuia.

Mircea Jida (Octav) și Valeriu Preda (Leandro) construiesc fără multe subtilități, dar colorat, măștile a doi tineri zăpăciți de dragoste — primul, un imberb vâlcăreț, naiv și emotiv până la a vorbi cu voce de scapet; celălalt — un impulsiv, un năbădăios, cu efuziuni lubrice la tot pasul.

Viorel Comănici îl înfățișează pe Silvestre ca pe o slugă cinstită în încercările sale de a înșela soarta, un simpatic cleveitor din plăcere la adresa stăpînilor.

Dacă riscul de a juca în compania celor două capete de afiș e mare, șansele nu sînt prea generoase: iată că, pe măsură ce avansăm pe lista distribuției, partiturile actricești scad: Mariana Irimia

Baboi (Ilicinte) și Cerasela Stan (Zerbinetta) au mai puține de spus și de arătat prima trebuie să se mulțumească a se arăta ca o plăpândă ingenuă, presupus virtuoasă, cea de-a doua — jucînd o năpăstuită care nu se lasă înfrîntă de soartă — se străduiește să emane o veselie sălbatică izvorită din cinste și sărăcie. Acestor două actrițe, ca și Cameliiei Zorlescu (Nerine), regia, din păcate, le-a rămas datoare; prezența lor, în scenă, fie și sporadică, putea prileji mici recitaluri de aceeași talie cu ale celorlalți interpreți. Dar spectacolul, în ultima sa parte, părea că se grăbește să ia sfîrșit.

Scenografia semnată de Sică Rusescu oferă trupei o mulțime de locuri de joc și de traiectorii pe care regia le folosește din plin; ba, mai mult, așa cum a fost conceput, decorul este un obiect de joc — scări rabatabile, grinzi pentru cățărare —, iar prin sugestia de podium-cetate-palat, cu maghernițe spre stradă, poate constitui cadrul unic pentru montarea unor texte de Calderon și Lope de Vega ori de commedia dell'arte. Cortina de fundal, de un neutru roșu-orange, permite decuparea oricărei siluete-mască.

Molière a scris o piesă în care personajele sînt caricaturale: toate datele lor psiho-afective au accente lătos aluzive, puse cu o ironie prefăcut bonomă.

Dabija a făcut din text un spectacol de măști. Măscă este o caricatură care și-a pierdut semnificația directă, acuzatoare, păstrîndu-și doar valoarea de emblemă a unui mod de a gîndi despre care nu ne mai amintim nimic.

**Paul Cornel CHITIC**

## TEATRUL DE COMEDIE

# CAPCANĂ PENTRU UN BĂRBAT SINGUR

de Robert Thomas

Datorită abilității cu care minuieste arsenalul polițist, Robert Thomas și-a consolidat reputația de autor de succes, astfel că „rețeta” de casă este ca și garantată la piesele sale, pe orice scenă. Actorii Teatrului de Comedie, pornind

**Data premierei: 17 decembrie 1985.**

**Regia și traducerea: MIHAI BERECHET. Scenografia: VIRGIL MOISE.**

**Distribuția: VLADIMIR GAITAN (Daniel); STELA POPESCU (Femeia); AUREL GIURUMIA (Comisarul); SILVIU STÂNCULESCU (Maxim); SANDA TOMA (Domnișoara Berton); MIHAI PALĂDESCU (La Merluce).**

la drum sub îndrumarea unui experimentat regizor, Mihai Berechet (care le-a pus la dispoziție și o traducere proprie, fluentă, colorată), au oscilat între o montare serioasă, „dură”, și o versiune „ușoară”, parodică. Pe parcurs, dilema, probabil, se va clarifica, interpreții lucrînd în favoarea umorului abia disimulat de nota terifiantă impusă prin natura subiectului. Subiect care — bineînțeles — nu se povestește, cel mult poate fi taxat ca aparținînd unui anume tip de *qui pro quo*, adaptat la polițier: acuzatorul acuzat! Reprezentația va căpăta, fără îndoială, plusul de așortețe care-i lipsește, sporindu-și tensiunea. Mai ales că acțiunea este corect gradată, iar culminația, răsturnarea de situație, este atent pregătită. Scenograful Virgil Moise a urmărit concretizarea spațiului de joc (vilă elegantă la munte) și a conceput costumele pentru a individualiza personajele, toate cu dublă identitate. Interpreților le-a revenit sarcina „să dea viață” argumentelor din text, care împreună cu elementele clasice din recuzita genului să constituie ecuația unui veritabil polar (termen încetățenit pentru filmul polițist, de la care montarea se revendică). Dezinvolt, firesc, bonom, Aurel Giurumia, acest Michel Simon autohton, se potrivește neașteptat de bine cu tipologia tradițională a detectivului dotat cu pipă, șapcă, pantalonj în carouri, balonseide — o atitudine flegmatică la care concură și farmecul personal. Jonglînd, cînd calm, cînd nervos, cu meandrele anchetei, actorul dilată inteligent clipa de suspens a punerii sub semnul întrebării chiar și a identității sale. O singură observație: unele replici sînt inaudibile, din cauza rostirii precipitate, neglijente. Stela Popescu are prestanța, siguranța vedetei care își întreține condiția artistică în așteptarea marilor roluri — acceptă o perucă și o postură care o fac aspră, antipatică, jucînd, cînd pe față, cînd învăluind, o eroină de





**Vladimir Găitan și Aurel Giurumia**

duzină, presupus odioasă intrigantă. O secondează, irkervenind discret și eficace, evoluind misterios, dozindu-și efectele, Silviu Stănculescu, în părintele Maxim, când mîeros, când tenebros, învăluit într-o pelerină neagră și cu o dubioasă beretă pe-o sprinceană. Pe post de victimă, plîngăcios, neajutorat, Vladimir Găitan, își atacă în forță rolul, plin de elan dramatic, păstrîndu-se într-un nimerit, neostentativ plan secund, ferit de orice suspiciune pînă la momentul final. Dar condimentele, sarea și piperul care asozonează reprezentația sînt creațiile a doi actori. Sanda Toma — domnișoara Berton se lasă scaldată în intensă lumină a ridicolului, compunînd cu prețiozitate gesturile smucite ale unei infirmiere pătimase în costum de... vinător, o fată bătrînă, fără doar și poate, a cărei aparență de onorabilitate, cinste și probitate profesională — în conformitate cu regula intrigii — este roasă de o ascunsă patimă: jocurile de noroc. Mihai Păldescu, după ce și-a etalat talentul în zeci de ipostaze, de la Nestor la Sganarelle, plăcîndu-i „personajele umile, copleșite de univers“, cochetează cu eroii picaresți. El face din La Merluche un vieux clochard al epocilor moderne, impostor de mică anvergură, mitoman cu respirație scurtă, pictor de ocazie, vagant și bețiv prin temperament, lichea cumsecade, cîndva malițios, acum senil și știrb, totuși vrînd să fie dirz. Un petit chef-d'oeuvre, o mică bijuterie pe care a cizelat-o cu tandrețe, transformînd-o în adevăratul punct de atracție al spectacolului.

**Irina COROIU**

## **TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA**

# **REVELION LA BAIA DE ABURI**

**de Emil Braghinski  
și Eldar Reazanov**

Cu totul îndreptățit mi se pare succesul de public de care se bucură pe scena constănțeană spectacolul cu *Revelion la baia de aburi* de Braghinski și Reazanov.

Piesa este o savuroasă comedie de situații, abil construită, scrisă cu vervă și inteligență, plină de umor, fantezie și lirism difuz, bine temperat. Cei doi autori alcătuiesc un cuplu scriitoricesc admirabil sudat, inventiv, spiritual, moralizator cu măsură și discreție. În plus, ei abordează cu sensibilitate senină, neangoasată, problemele complexe ale omului contemporan, care n-a renunțat, nu poate renunța, la dragoste, tandrețe înțelegere, adică la valorile omenescului dintotdeauna. Fiind pe deplin în consonanță cu această nevoie profundă de im-

plănire a individului pe planul vieții personale, cuceritori totodată prin știința de a descoperi frunțile, Braghinski și Rezanov (acesta din urmă este și un cineast reputat, autor, printre altele, și al tulburătoarei pelicule văzute pe ecranele noastre sub titlul **Gară pentru doi**), sint, atunci când scriu teatru, o garanție pentru reușita unui spectacol, dacă-i acceptăm acestuia, ca premisă majoră, textul.

Ce istorisește, așadar, **Revelion la baia de aburi**? O întâmplare hazlie, desigur, deși deconspirată oarecum chiar din titlu), neprevăzută, din moment ce piesa este o comedie de situații. Centrul acțiunii comice este un medic celibatar, băiat bun, fără defecte mari, dar nehotărât. Își amână mereu (spre nemulțumirea mamei sale, cuprinsă de îngrijorare în fața nerealizării sentimentale a feciorului) data fericitului eveniment al matrimoniuului. Un perfid sentiment de teamă i se insinuează în apropierea datei fatale, și omul nostru dă bir cu fugiții. Dar nu și în acest ajun de An nou, programat a fi petrecut cu logodnica; aceasta urmează (în sfârșit, temătorul june toamnătic își la inima în dinți) să-și schimbe rolul cu cel de soție.

Toate ar fi fost bune dacă omul n-ar fi mers (potrivit unui vechi obicei) cu prietenii la baia de aburi. Pentru că aici are loc un preambul licoros la tradiționala sărbătoare, și Viktor Lukașin va lua avionul, în locul unui prieten, spre Leningrad. Unde se află o stradă, un bloc, un apartament și un mobilier ai domă celor de la Moscova, unde locuiește el, numai că aici (aici intervine diferența specifică) stă o celibatară aflată, ce coincidentă, tot în așteptarea unui logodnic. Are loc o răsturnare spectaculoasă și cei doi, Viktor și Nadia, vor avea, la capătul unor întâmplări de tot hazul, revelația iubirii.

Piesa, construită pe clasicul procedeu al confuziei, având drept țintă a satirei năucitoare standardizări ale prea grăbitei vieți moderne (în care se vorbește nu numai de blocuri, apartamente, mobilă-tip, ci și de sentimente-tip!), a fost pusă în scenă de Dominic Dembinski, tinăr regizor talentat care-și confirmă vocația și prin acest spectacol alert și amuzant, condus cu mină sigură, de profesionist.

Fără ostentație „novatoare“ și deurnări „hermeneutice“, regizorul găsește aici tonul potrivit unei montări ce se arată sprințară, delectând un public doritor de comedie inteligentă.

**Data premierei: 23 Iulie 1985.**  
**Regia: DOMINIC DEMBINSKI.**  
**Scenografia: CONSTANTIN CIUBOTARU.**

**Distribuția: VASILE COJOCARU** (Viktor Lukașin); **ANA MIRENA** (Marina); **DIANA CHEREGI** (Galia); **ANA MARIA CĂLINESCU** (Nadia); **ILEANA PLOSCARU** (Olga Nikolaevna); **EUGEN MAZILU** (Ippolit); **LONGIN MĂRTOIU** (Paul); **LIVIU MANOLACHE** (Mihail); **TITUS GURGULESCU** (Aleksandr); **MINODORA CONDUR** (Tatiana); **LIVIU MANOLACHE** (Comentatorul).

Meritul regiei stă și în distribuția binegândită. Viktor Lukașin i-a fost incredințat lui Vasile Cojocar, surpriză extrem de plăcută în acest spectacol. Actorul are mobilitate și un farmec ușor bulmac, candoare dar și aplomb atunci când situația o cere, acoperind cu dezinvoltură datele rolului. Realizează câteva scene de savoare scenică; s-o amintesc pe cea de la baia de aburi, susținută remarcabil și de actorii Longin Mărtou, Titus Gurgulescu și Liviu Manolache (prietenii lui Lukașin).

Ușor crispat mi-a apărut Liviu Manolache în rolul Comentatorului, căruia putea să i se găscască, regizoral în primul rind, o rezolvare mai fericită.

Tinăra actriță Ana Maria Călinescu debutează pe scena constănțeană cu rolul Nadiei. Este un debut, cum se spune, promițător. Mai puțin convingătoare în prima parte a spectacolului, când îi „scapă“ câteva stângăcii, ea are însă un joc mai concentrat, mai sigur în cea de-a doua parte, reușind să comunice cu naturalete schimbarea stărilor sufletești ale personajului.

Logodnicul Nadiei, Ippolit, este configurat cu precizie, într-o bună schiță caracterologică, de către Eugen Mazilu.

Se reține prezența Ilenei Ploscaru (mama Nadiei) într-un rol de mică întâindere, lucrat cu finețe. Nu sînt mai prejos nici Ana Mirena și Diana Cheregi (mama și, respectiv, logodnica lui Viktor), ambele stăpînind cu profesionalitate personajele pe care le întrușipează.

Mirela Atanasu și Minodora Condur (prietenele Nadiei) poartă fără complexe o sarcină scenică avînd o pondere redusă în economia spectacolului și contribuie cu onestitate la reușita acestuia.

Rezervele mele privesc spațiul scenografic, (autor, Constantin Ciubotaru). Nu



înțeleg de ce a fost nevoie de alisirea (premeditată desigur) unui prost-gust (departe de scontatul efect de artă „naivă”), străin, de altfel, condiției personajelor. Cred că altfel se putea ironiza „tipizarea” vizată în text!

Altminteri spectacolul (agrementat sonor de o muzică eteroclită dar plăcută,

în fine, ca de Anul nou) e tonic și bine dispune, rămânând în memorie și grație finalului ingenios o plutitoare secvență a imaginării ceremoniei nupțiale — „discurs” oniric al îndrăgostitului Viktor.

Carmen MIHALACHE POPA

## CARNET I.A.T.C.

### ■ MIORIȚA

de Valeriu Anania

„...Dacă voi fi izbutit să sădesc în sufletul studenților mei măcar o părticică din bucuria pentru frumos și adevăr...” Acesta a fost gândul care l-a însoțit pe tânărul profesor Mihai Mălaimare în pregătirea cu studenții? săi din anul V (prima promoție curs seral) a spectacolului inaugural *Miorița*. Și autorul, poetul Valeriu Anania, atunci când a convertit balada în poem dramatic, a fost călăuzit de aspirația către ideala „dimensiune mioritică a sufletului românesc”. Păstrându-se în granițele folclorului autohton, a aglutinat posibile variante tematice și structurale ale acestui mit, fundamental pentru spiritualitatea poporului nostru. Alegoriei, care suprapune ceremonialul nupțial celui al morții, i se adaugă, pentru închiderea ciclului ritualurilor inițiatice, și nașterea, respectiv maternitatea, germinația, care învinge timpul. Tema iubirii cunoaște o gradatie ascendentă, de la evocarea primilor fiori iscați de ipotetici „zburători” până la forța sacrificiului spre binele ființei iubite. Dragostea de mamă este imobilată prin responsabilitatea întru continuitatea neamului. Păienjeniiși antinomiiilor și paralelismelor, al repetițiilor și similitudinilor compoziționale evidențiază într-un contrast categoric și abjecția umană, josnicia caracterelor negative. Cîteva elemente, cum ar fi desolntecul mărăgunei pentru dezlegare în amor, blestemul, interdicția introdusă ca factor de tensiune sau bocetul final, a cărui notă elegiacă este atenuată de înțeleapta resemnare, de încrederea în viitor, modifică topica inițială, egală asemeni înșiruirii nopții după zi. „Undeva în Carpați”, „Pe-un picior de plat, pe-o gură de rai” domnește o atmosferă bucolică epurată de nuanțe idilice sau sentimentale. În spectacol

contribuie în mare măsură la această impresie de austeritate cadrul scenografic inspirat și unitar stilizat: un univers arcadic sugerat din pînză și frînghie, într-o cromatică de alb și negru; doar lumina reflectoarelor animă natura astfel esențializată. Obiectul de studiu și în același timp ambiția de performanță în care au fost antrenați viitorii absolvenți au avut drept scop sensibilizarea la un anume tip de metaforă teatrală, într-o generoasă tentativă de vizualizare a acestui text care are meritul de a reda circulației valorilor în teatru un prim demers filozofic autohton privind devenirea biologică. Exaltarea cenzurată de rigorile versului și rimei atrage după sine un stil de interpretare aparte, euristic, în consens cu sincrētismul specific creației populare și care ținde spre un elaborat hieratism al mișcării în scenă. Autorii montării (Mihai Mălaimare, secondat de Mircea Constantinescu, scenografa Rodica Roșu, cărora li s-a alăturat, ca de obicei, și șeful catedrei, profesorul Ion Cojar) au recurs, cu asentimentul autorului, la o reducere a textului, într-o entuziastă strădanie unanimă de a conferi reprezentăției strălucire pe măsura minunatului dintec original. Caracterul de exercițiu exemplar este certificat și printr-un important accent de distribuție: în spectacol a fost invitată Olga Delia Mateescu, în rolul Cătălinei actrița Naționalului aducînd scînteia și fiorul tragediei autentice. Cu firească modestie și cuvenit respect, studenții au dorit să nu existe prea mari disorepanțe între această frumoasă creație și evoluția lor. Așteptînd să atace la rîndul ei dificilul rol al bătrînei, Anda Călugăreanu face figurație cu mult zel, remarcîndu-se în personajul colectiv ce înglobează fetele și băieții muntelui. Stelian Nistor si-a schimbat chiar și fizionomia (respectiv, tonsura) pentru a fi cit mai aproape de imaginea modernă și totuși tradițională a unui Făt-Frumos cum este ciobănașul care poartă aici numele de Moldan; coordonatele rolului le stăpînește — are farmecul purității, seninătatea necesară, dar nu lasă să se presupună și acea sfîșiere