

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERA ABSOLUTĂ

TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU

JOCUL UMBRELOR VII

de Tudor Popescu

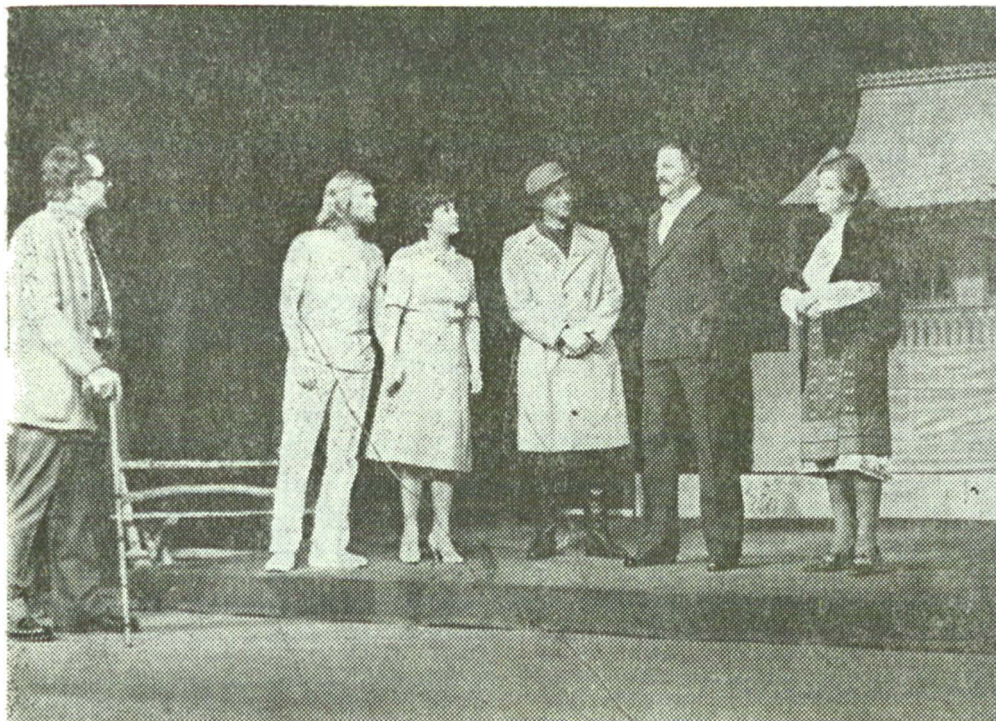
Data premierei: 9 mai 1986.
Regia: CONSTANTIN DINIS-
CHIOTU. Scenografia: GEORGE
DOROȘENCO.

Distribuția: CONSTANȚA ZMEU
(Sica); STELIAN PREDĂ (Tudor);
DOINA IACOB (Oana); VIOREL
BALTAG (Mitu); MIHAI DRAGOI
(Hans); DINU APETREI (Willy);
IOANA ENE-ATANASIU (Mama).

Densă ca problematică, de o vădită actualitate politică, cuprinzând în arcu timpului experiențe umane desfășurate pe parcursul a patru decenii, piesa lui Tudor Popescu este o dezbateră contemporană a destinului istoric al individului, din perspectiva înaltelor sale responsabilități morale și sociale, un proces al fanatismului belicos de astăzi și de altădată, deschis din nevoia de a-i incrimina motivațiile aberante, fatale. O pledoarie pentru acreditarea unor temeuri de esență superioară în relațiile interumane — pentru că „ura, chiar și în numele unei idei, coboară demnitatea umană. Poate că omeneirea n-a avut niciodată mai multă nevoie de dragoste ca acum” (Tudor). În

contextul exacerbării paroxistice a cursei înarmărilor, cu perspectiva umbririi „stolelor” și a distrugerii planetei, această dezbateră de o lucidă maturitate capătă o rezonanță profund dramatică, sintetizând parcă, în liniile sale simple de desfășurare, experiența unei generații încercate și demnitatea oamenilor de azi. Interesul lucrării sporește prin acuzarea neofascismului, personificat aici de alura sfidătoare a unui tânăr vest-german, ispitit în liceu să îmbrace cămașa neagră cu zastică și hrănit cu sloganuri hitleriste. Poate, într-adevăr, e cel mai interesant punct al dezbaterii, prin actualitatea și acuitatea lui în problematica dramaturgiei contemporane, și nu știm dacă nu s-ar fi cuvenit ca autorul să-i dea extindere, chiar prioritară, în mozaicul de teme și fapte care-i alcătuiesc lucrarea.

Tudor Popescu e, de data aceasta, grav și concis, cu predilecție pentru polemica ideologică și oarecum indiferent față de convenții. Sica, „o femeie în jur de 60 de ani”, dă un anunț la ziar și-i invită în „gospodăria ei țărănească de munte” pe eroii unor întâmplări dramatice de acum 40 de ani — din timpul războiului, deci —, Tudor, Mitu și Hans. Ultimul — reprezentant al unei firme comerciale vest-germane, cu afaceri curențe în România — vine și cu nepotul său Willy, în speranță că întâlnirea va elucida mai convingător unele puncte controversate din polemica lor de familie, pe care el, ca fost combatant înfrânt, nu le poate susține. Și, într-adevăr, întâlnirea provoacă rememorări, este evocată clipa suspendată în hazard când Hans e făcut prizonier și lăsat apoi să plece liber, rivalitatea bărbătească dintre Tudor și Mitu pentru Sica, propriul atașament sentimental al lui Hans pentru ea, duioșia cu care ocrotesc un copil găsit etc. Momentele de retrospectivă sînt dominate de procesul de conștiință al lui



Scenă din spectacol

Hans, care, ca ofițer al celui de al treilea Reich, nu avea cum să înțeleagă prăbușirea convingerilor pentru care luptase, în numele unei false superiorități de rasă. Crescut în ritmul obsedant al tobelor, îndoctrit până la fanatism, e contrariat de umanismul „inamicilor” săi și traversează clipe de rătăcire: „Doamne! Unde ești, Doamne? Am plecat de lângă tine! Am căutat fericirea departe de tine! Prea departe de tine și prea aproape de carnea noastră!”. Rememorarea zborului lui Hans ar putea fi astăzi pilduitoare pentru Willy, și procesul neofascismului devine mai elocvent datorită zguduitorilor antecedente. De fapt, piesa și reușește asta — ceea ce mai urmează fiind de domeniul demonstrației și al rezolvărilor livrești. Îndrăjirea negatoare a lui Willy e în spiritul fanatismului afișat, schimbarea lui, întoarcerea bruscă la rațiune, forțată și neconcludentă. De altfel, autorul și simte nevoia să-l umanizeze puțin și-l face să se îndrăgostească pripit de Oana, o fată care cam cochetează cu el, ceea ce e artificial și cam ușuratic în țesătura subiectului.

Pe alt plan se desfășoară întâlnirea cu Mitu, care vine mai târziu în locul acesta izolat. Parcă autorul a vrut să-l scutească

de rememorări, rezervându-l numai pentru o confruntare decisivă cu Tudor, foarte interesantă de altfel, privind baza morală a ascensiunii în viață. „Rampa de pe care ți-ai luat zborul a fost o mîrșă-vie”, îi reproșează Tudor, ca victimă a lășității prietenului său. Nu insistăm — problema a făcut obiectul și al altor piese, unele semnate chiar de Tudor Popescu. Semnalăm doar alipirea ei aici, ca un episod suplimentar înainte de final, regretînd pierderea efectului dramatic pe care l-ar fi avut implicarea lui Mitu, cu disponibilități egale, de la începutul rememorării scenelor din urmă cu 40 de ani. Compoziția e mai adecvată ecranizării, care îngăduie lesnicioase transpuneri de timp și treceri firești de la un plan la altul. Și în concizia replicii se întrevește asta, dialogul scenic pîrînd uneori frînt și tăiat exact acolo unde ar fi avut nevoie de amploare, de relief. Ca document antirăzboinic, rămîne însă o probă cu autentică forță emoțională, cu valori polemice care far din jorul obsedant al „umbrelor vii” o lecție necesară pentru umanitate.

Colectivul băcăuan a prezentat în premieră pe țară acest text chiar în ziua aniversării victoriei împotriva fascismului. Cu rigoare profesională și cu sobrie-

tatea dictată de temă, regizorul Constantin Dinischiotu a transpus fidel datele lucrării, stăruind pe intenția polemică și dând accente viguroase argumentelor dezbaterii. Trei chipuri se impun cu precădere, prin forță, firesc, complexitate — cele interpretate de Constanța Zmeu (Sica), Stelian Preda (Tudor), Mihai Drăgoi (Hans). Impresionează îndecisebi seninătatea interioară, armonia expresiei primilor doi interpreți, la care și tăcerile și zîmbetul fugăr au rezonanță lor, după cum la cel de-al treilea e de menționat grația meșteșugită a stărilor, de la liniștea rațiunii la paroxismul copșilor al delirului. Încă doi interpreți tineri au avut șansa de a se afirma parțial — Viorel Baltag (Mitu) și Dinu Apetrei (Willy). Viorel Baltag creionează inspirat portretul lui Mitu din timpul războiului, volubil, atent la nuanțe, cu umor măsurat; în ipostaza

lui Mitu de astăzi, afișează o teatralitate exterioară care face apariția personajului neconcludentă. Dinu Apetrei apasă bine pifosele personajului și suportă o confruntare scâpărătoare, așa cum reiese din dialogurile cu Tudor și Hans, însă nu e și nuanțat, tonul lui atinge de la început acutele și scade brusc, atunci cînd personajul pierde și ultima certitudine morală — dar, în această privință, însuși desenul rolului e cam forțat și neconvingător, cum am spus. Doina Iacob (Oana) și Ioana Ene-Atanasiu (Mama) întregesc cu contribuții eficiente tabloul unei dezbateri profund actuale. Scenografia lui George Dorosenco — simplă, expresivă, cu o vagă tentă de „ilustrată“ care se acordează plastic jocului de rememorări propus.

Constantin PARASCHIVESCU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

**TEATRUL BACOVIA
DIN BACĂU**

INTERESUL GENERAL

de Aurel Baranga

**Data premierei : 7 februarie 1986.
Regia : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO.**

Distribuția : CONSTANȚA ZMEU (Lucia Felicia Popescu Hrisanide) ; NICOLAE ROȘIORU (Toma Hrisanide) ; DINU APETREI (Plătică Vasile) ; STELIAN PREDA (Ion Carapetrache) ; MIHAI DRĂGOI (Bocioacă Ion) ; FLORIN ZĂNCESCU, CĂTĂLIN VITENCU (Sfințescu Jean) ; VIOREL BALTAG (Linte Gogu) ; ORTANSA CODREANU, IOANA ENE-ATANASIU (Tanți) ; CĂTĂLIN VITENCU (Mihăilescu).

Am însoțit, la începutul lunii mai, o parte a colectivului băcăuan la Săscut, pentru a vedea spectacolul cu piesa lui Aurel Baranga **Interesul general**. Localitate mică, despre care am auzit încă de pe vremea manualelor de școală pentru fabrica de zahăr existentă aici din secolul trecut, Săscut este în curs de modernizare

și câteva blocuri noi de locuințe dau semne de înfățișare nouă. Sala de spectacole, însă, e amenajată într-o clădire veche, improprie. În acest context, cronicarul este dator să-și pună întrebarea dacă ceea ce vede și judecă mai reprezintă o imagine validă a montării și, în consecință, prin ce ar putea defini relieful ei propriu. Cum jocul actorilor ni s-a părut marcat totuși de articulațiile intrigii propriu-zise și neafectat, în esență, de condițiile mai puțin optime existente, luăm în seamă această imagine, socotind că ea nu diferă în datele fundamentale de cea a unei reprezentări de la sediu.

O primă constatare : regizoarea Anca Ovanez-Dorosenco nu și-a propus să demonteze fațeta cu fațeta chipul denaturat al majorității personajelor acestei farse atroce, cum și-o numește autorul. Drept pentru care spectacolul nu insistă în dezbăluirea esenței tipurilor și nu urmează o linie de amplificare paroxistică a metehnelor lor, pină la conjugarea grotescului cu monstruosul. E, mai degrabă, o ridiculizare conștientă, în stil clasic, cu accent pe portretul colectiv al personajului denaturat și pe exaltarea anacronică prilejuită de mijloacele de discreditare pe care și le propune. Nu e vizat un profil, ci un mecanism. Ceea ce și duce la o diferențiere ierarhizantă în maniera comică aleasă, Hrisanide și Carapetrache evoluind mai reținuți, mai concentrați pe interesul suprem pus în joc, ca șefi de clan, în timp ce subalternii manifestă o neliniște mai pronunțată, exagerată chiar, în dorința lor de a se face remarcați și



...o ridiculizare conștientă, în stil clasic...

utili. Cum-necum, e o relație denunțată comic și caricatural, cu efecte sigure, clare, nu și prea generoase după cum ni s-a părut și prea puțin acordate la o tensiune satirică reală. Nicolae Roșioru — un Hrisanide autoritar, versat, ușor caricatural, dar nu cuprins de panică; Stelian Preda — un Carapetrache înșelător, simpatice și parcă serios, arătându-și venalitatea numai în unele momente mai tainice; Dinu Apetrei și Viorel Baltag amplifică, în schimb, datele de dezorientare ale subalternilor Plătică și Linte Gogu, printr-un joc conectat la o tensiune paroxistică, cu efecte, unele salutare, altele gratuite. Cu soția lui Hrisanide, interpretată de Constanța Zmeu în linia clasică a frivolității, se întregeste acest portret colectiv al unei lumi de o moralitate labilă. Slntetic reprezentativ, el e încă deschis pe fațete, fiecare dintre personajele pomenite mai sus avînd nevoie de încă o trăsătură pentru a se defini și ca tip; poate demonia. Prin contrast, modestia și cinstea întruchipate de Bocioacă. Interpretul lui, Mihail Drăgol, domină în bună măsură fauna înconjurătoare printr-un joc care o derutează, luminos, armonios, străbătut de reverii poetice.

Nu ne-a fost dat să gustăm efectul real al intenției regizorale privind înregistrarea video a scenelor din garsoniera lui Bocioacă, din cauza spațiului de joc îngust; o menționăm, ca o contribuție virtual comică. După cum menționăm și alu-necarea spre șarjă, replici îndoielnice, îngroșări, scăpări vulgare care coboară de multe ori ținuta satirei sub limitele profesionalismului (fițiiala de bilci a lui Tanți și efectele de circ pe care le pro-

duce, de pildă). E de la sine înțeles că nu ne putem pronunța, în aceste condiții, asupra scenografiei lui George Doroșenco — și, cel puțin pentru sugestia portretelor din garsoniera lui Bocioacă și pentru panourile despărțitoare pe care le bănuim, notăm cu regret acest lucru.

C. P.

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA**

SUB CLAR DE LUNĂ **de Teodor Mazilu**

Data premierei: 30 ianuarie 1986.
Regia: AURELIU MANEA. Sce-
nografia: T. TH. CIUPE.

Distribuția: MARIA MUNTEANU
(Ortansa); VIORICA MISCHILEA
(Clementina); ION MARIAN (Emi-
lian); BUCUR STAN (Gogu); MA-
RIA SELEȘ (Vasilica); LIGIA MO-
GA (Mama Ortansei); EUGEN
NAGY (Tatăl Ortansei); VICTOR
NICOLAE (Un ospătar).

Apărută cu acest titlu, *Sub clar de lună*, în revista „Teatrul”, nr. 11/1962, și reprezentată în premieră absolută în luna decembrie a aceluiași an, pe scena Teatru-

lui „Bulandra”, în regia lui Lucian Pintilie, cu titlul (de atunci, consacrat) **Proștii sub clar de lună**, prima piesă a lui Teodor Mazilu anunța nu numai un nou dramaturg, ci și o nouă dramaturgie, a cărei puternică originalitate va fi consemnată pînă și de cronicile dispuse să-i conteste valoarea, în numele legitimității.

Încă mai „noi” și mai „neășteptate” decît comediile lui Caragiale, în raport cu acelea ale predecesorilor săi, comediile lui Mazilu nu **continuă** pe nimeni și surprind cu atît mai mult cu cît nu-l continuă pe Caragiale, neîntrecutul clasic român al comediei de moravuri, ce-l „continuase” totuși vizibil pe Alecsandri, pentru a fi continuat, la rîndu-i, la fel de vizibil, pînă în zilele noastre, chiar și după Mazilu. Astăzi încă nu putem ști, cu certitudine, dacă Mazilu va face sau nu „școala” pe care a făcut-o în dramaturgia noastră Caragiale. E însă neîndoielnic faptul că există acum și autori satirici care nu-l mai „continuă” direct pe Caragiale, desprinderea lor de această „școală” nerevendicîndu-se neapărat din Mazilu, dar fiind la fel de greu de imaginat în absența dramaturgiei sale.

Spre deosebire de comediile de pînă la el, comediile lui Mazilu nu mai pun în discuție moravurile degradate ale unei epoci sau alteia, ci o anumită condiție umană, riscînd să se degradeze definitiv și iremediabil, în totalitatea raporturilor sale sociale și morale, ireversibilitatea „mutațiilor” comportamentale producîndu-se în

du-se în intimitatea ființei, a speciei umane. Clasică „dedublare” a personajului comle, cunoscută în toată literatura universală, scoîndu-și nu numai „efectele”, ci și „morala”, din discrepanța între ceea ce este și ceea ce **afirmă** că este personajul, a putut să pară abolită în teatrul lui Mazilu, cînd ea e dusă în fond la o perfecțiune sui-generis, la acea „a doua natură” care e mai puternică decît prima, impunîndu-i acesteia un întreg sistem falsificator al valorilor, afectelor și sensibilității. „Sinceritatea” absolut originală a personajelor comice maziliene va fi astfel una profund adevărată, chiar dacă e sau tocmai pentru că e sinceritatea acestei a doua naturi. „Poate fi omul atît de ticălos?” se va întreba Varga din **O sărbătoare princiară**, și tot el își va răspunde, fără ezitări, într-o deplină cunoștință de cauză a „avantajelor” celei de a doua naturi, aproape perfect substituite primei: „Da, omul poate să fie oricît de ticălos!”. Nu împotriva unor moravuri degradate se ridică așadar necruțătoarea satiră maziliană, ci împotriva acestei ticăloșiri devastatoare a ființei umane, din care autorul ar fi dorit să ne „trezească” și încă „în fiecare dimineată”! Căci de la poza pe care ne-o luăm în fața oglinzii, pieptănîndu-ne într-un anumit fel, nu facem decît să ne fixăm mai bine pe noi înșine în această „a doua natură”, din care libertatea ființei umane riscă să dispară cu totul. Voltairianul Mazilu, închinîndu-se unei unice divinități, care e inteligența

Bucur Stan, Victor Nicolae și Ion Marian



umană, nu propovăduiește o rousseau-istă întoarcere la natură, ci o întoarcere la ființă, chiar dacă nu l-a citit pe Noica.

Iată de ce nici consecvența cu sine a acestui grotesc univers comic mazilian nu e cituși de puțin întâmplătoare. În „repetarea” dramaturgului, ca și în „interesabilitatea” personajelor sale, ar fi cam superficial să vedem doar „semne de obsolescență”, în loc să sesizăm capacitatea cu totul neobișnuită a acestui dramaturg de a se „supune” mereu intenționalității operei sale, reluându-i și amplificându-i temele și motivele, într-o suită de variațiuni sugestivă pentru tot mai adâncă pătrundere în mecanismele psihologice ale acestei a doua naturi, alienante pentru ființa umană. De la *Proștii sub clar de lună* până la *Mobilă și durere*, concomitent cu evoluția și „maturizarea” personajului tipic mazilian, cu îmbogățirea continuă a fațetelor „dezinteresatului” său entuziasm amoros, urmat de clamarea suferințelor sale „din dragoste” (de la Gogu, din prima piesă, la Sile, din ultima, sau de la Ortansa și Clementina, la Melania și Lizica, pentru a ne referi și la simetria cuplurilor), se produce o sensibilă decantare și cristalizare a scriiturii dramaturgice, care renunță curînd la orice explicitare „moralizatoare”, cită vreme opera însăși pornește dintr-un înalt imbold moral și își asumă organic o asemenea funcție morală regeneratoare. Sonurile impure, „declarative”, recunoscutibile în tratirea personajelor Emilian și, mai ales, Vasilica, din *Proștii sub clar de lună* (într-o oarecare măsură și în song-urile inițiale ale acestei piese), vor mai apărea doar la un singur personaj, (Manole), în cea de a doua piesă, *Somnoroasa aventură*, și vor dispărea odată cu definitivă instituire a stilului mazilian din *Acești nebuni fățarnici*. Personajele amintite, așa cum sînt, vor continua să aparțină autorului lor, dar le vom simți ca aparținînd din ce în ce mai puțin operei sale pe deplin constituite și atît de repede clasicizate. (Autorul însuși a revenit asupra personajelor Emilian și Vasilica, modificîndu-le textul, la reluarea piesei, și temperîndu-le oarecum zelul moralizator, dar n-a mai avut timp sau n-a mai crezut necesar — ori posibil — să revină și asupra personajului Manole, prea puțin consistent și evident contradictoriu, nu doar prin el însuși, ci în raport cu spiritul piesei și al operei dramaturgice care-l conține.)

E de la sine înțeles că numai avînd o viziune de ansamblu asupra întregii dramaturgii maziliene vom putea să interpretăm corect și să evaluăm just fiecare piesă și fiecare personaj, ba chiar fiecare replică aforistică a acestui panopticum moral, menit să ne conștientizeze avatarurile alienante ale conștiinței îndepărtate

de sine, de candorăa bucuriilor simple, firești și adevărate ale vieții, către care ne îndeamnă mereu intransigent dar caldă moralitate a operei maziliene.

Meritul principal al spectacolului realizat de Aureliu Manea, pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca, stă tocmai într-o asemenea înțelegere superioară și cuprinzătoare a operei maziliene, capabilă să se răsfrîngă benefic în semantica transfigurării scenice a piesei în cauză. Regizorul nu e la prima întîlnire cu dramaturgia lui Teodor Mazilu (a mai montat *Somnoroasa aventură* și *Acești nebuni fățarnici*, la Teatrul Național din Timișoara și la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), și lucrul acesta se simte nu numai în siguranța descifrării sensurilor majore ale textului, ci și în „descoperirea” unui foarte particular stil de interpretare actoricească, de o excepțională portanță a specificității operei, a stilului și a „tonului” ei înconfundabil. Personajele nu se vor incurca nici o clipă în „trăirea” sentimentelor, cită vreme autorul însuși le-a refuzat-o, fiind în schimb preocupate — toate la un loc și fiecare în parte! — de justificarea celei de-a doua naturi în fața propriilor lor ochi, care nici nu mai știu să vadă viața în vreun alt fel.

Cu atît mai mult cu cît ne-am obișnuit să apreciem creațiile regizorale autentice în funcție de un gînd de spectacol, capabil să confere transfigurării scenice un relief ideatic-expresiv particularizat, (deseori fără a ne mai întreba și în ce măsură această originală lectură regizorală nu rămîne în fond exterioră operei dramaturgice!), se cuvine să apreciem în mod deosebit valoarea de organicitate a montării lui Aureliu Manea, care nu impune textului gîndul său de spectacol, ci ajunge la un asemenea gînd, la o concepție și la o viziune regizorală coerentă și unitară, intens expresivă, pornind de la citirea textului prin prisma aceluia centru iradiant de semnificații care este intenționalitatea operei, în ansamblul ei. Printro asemenea „grilă” regizorală, aflîndu-și justificările în profunzimea operei și în spiritul ei, chiar și personajele ce ni se păreau uneori distonante — fi avem în vedere, în continuare, pe Emilian și Vasilica — se vor „regăsi” în aceeași familie, am fi zis spirituală, dacă tocmai lipsa de spiritualitate înaltă n-ar fi aceea care o unește și o caracterizează.

Spectacolul lui Aureliu Manea, de un haz suculent dar atroce, adoptînd o modalitate de exteriorizare a jocului actoricesc între grotescul expresionist și grotescul filmului mut, cu atît mai convingătoare cu cît reușește să-și refuze programatic subtilitățile rafinate ale interiorizării

(devenite, iată, și ele, o „doua natură“ în jocul actoricesc!) e o izbîndă a descătușării de convenționalismele teatrale osificate, demersul regizoral lăsîndu-ți impresia unei invitații sincere și spontane la regăsirea bucuriei și purității jocului, atît din partea celor care-l practică pe scenă, cît și din partea celor care-l pot recepta ca atare, din sală, cu o disponibilitate la rîndu-i nesofisticată, opunîndu-se prin tonicitatea reacțiilor ei regeneratoare tocmai acelei trucări existențiale, incriminate de satira maziliană. Ca în cazul oricărui autor clasic — și, în mai puțin de douăzeci și cinci de ani de la scrierea primei sale piese, Teodor Mazilu a devenit un autor clasic, în toată puterea cuvîntului! — pentru a fi cu adevărat relevantă, montarea avea nevoie de o ascunzătoare „redescoperire“ a esențelor operei, a spiritului și a sensului comunicării intenționate de autor prin opera sa, și e meritul incontestabil al acestui regizor, ajuns la deplina maturitate a stăpînirii meseriei și artei sale, de a ne fi oferit un spectacol de o franchețe profund maziliană, într-o modalitate a transfigurării scenice ușor accesibilă și statornic atașantă, arătîndu-le actorilor un **drum** atît de „simplu“ și de „la îndemînă“, încît puțini se vor încumeta totuși să-l urmeze pînă la capăt.

Cel care i-a înțeles cel mai bine aici pe autor și pe regizor e actorul Bucur Stan, excelent în această firească regulă a jocului care e acum exteriorizarea grotescă a mecanismelor de gîndire mecanică proprii personajului mazilian, trecînd cu o înresponsabilă dezinvoltură, caracteristică pentru a-moralismul său funciar, de la o stare la alta, de la o femeie la alta sau de la o situație existențială la reversul ei. Mai ales în aceste rapide schimbări de umoare ale personajului, care nu-i implică afectele și conștiința, relevînd astfel un tembelism absolut și un îndubitabil vid interior, în netulburata-i „seninătate“, actorul face dovada unui bogat registru dramatic și a unei intuiții artistice sigure, creînd un Gogu de o impresionantă vitalitate, periculos tocmai prin capacitatea „prostiei“ sale de a se adapta la orice mediu și la orice situație. În tușele groase, păstoase, de o ostentație voită, aproape caricaturală, ale acestei veritabile creații actoricești e înglobată o fină analiză psihologică a motivațiilor personajului, încă o dată mazilian prin poza „poe-tică“ a ticăloșiei sale, nu lipsite de farmec.

Parodiarea suferinței „din dragoste“, în absența iubirii, e una din dimensiunile specifice dramaturgiei lui Teodor Mazilu și încă una din biruințele certe ale spectacolului. În realizarea ei regizorul Aureliu Manea s-a bazat nu numai pe interpretarea lui Gogu, ci și pe aceea a „fra-

telui“ său Emilian, nu mai puțin cinic, cîtă vreme e — sau poate fi — reversul intolerant al efigiei lui Gogu. Cu o exemplară credință în „cheia“ regizorală a reprezentăției, Ion Marian construiește un Emilian la fel de dîrz ca și Gogu, și la fel de puțin uman ca și acesta, obligat însă la o cu totul altă tactică, pentru că, alegeîndu-și strategia incoruptibilității pe termen lung, încă „nu și-a făcut suma“. Această inedită dar plauzibilă și chiar verosimilă interpretare a personajului Emilian îl apropie într-un fel de Gore din **Mobilă și durere**, piesă ce încheie investigația începută în **Proștii sub clar de lună**, exegeza regizorală întreprinsă de Aureliu Manea, prin spectacol, găsindu-și îndreptățirea în multiplele paralelisme și simetrii ale celor două piese, încă puțin analizate, din acest punct de vedere, de critica literară ca și de cea teatrală. În interpretarea viguroasă, decisă, suculent și jubilativ comică a lui Ion Marian, Emilian își dezvăluie o versatilitate încă și mai ascunsă decît cea a lui Gogu, personajul devenind un veritabil stîlp de susținere al viziunii regizorale, preocupate să sporească nu numai virtuțile comice ale reprezentației, ci și caracterul reflexiv al receptării acestora.

Dacă Gogu și Emilian, creați cu remarcabilă pregnanță scenică de Bucur Stan și Ion Marian, dau adevărata măsură a viziunii regizorale a lui Aureliu Manea, interpretările feminine nu se situează la aceeași cotă valorică și riscă să producă dereglări mai mult sau mai puțin grave în funcționarea ansamblului. Maria Munteanu, încă, e o posibilă Ortansă, de o extracție ceva mai joasă, dar plină de nuri și hotărîtă să și-i exploateze cît mai rentabil, mai ales cît timpul pare a-i aminti că nu stă pe loc, iar bărbații sînt atît de puțin sensibili la argumentele Clementinelor. Actrița își simte probabil corect personajul, dar îi dă o tentă vulgară de suprafață, cînd această vulgaritate ținea în fond de esența lui. Oricum, chiar și cu această deplasare de accent, la care se adaugă unele inconsecvențe în stilul de interpretare, (apropiînd-o la un moment dat cam mult pe Ortansa lui Mazilu de Zița lui Caragiale!), personajul are totuși un contur scenic apăsător și ne poate convinge. Ceea ce nu se mai întîmplă, din păcate, cu Clementina, care nu-i mai aparține nici lui Mazilu, nici lui Aureliu Manea, ci doar actriței Viorica Mischileca, a cărei interpretare e neaderentă la stilul reprezentației, pîrînd chiar alergică la o asemenea idee.

În lectura scenică a lui Aureliu Manea, Vasilica nu mai e străină de (și rătăcită în) lumea propriu-zisă a piesei, apropierea ei de condiția Ortansei și Clementinei fiind posibilă, de vreme ce Emilian vine

sa-și găsească refugiu la Vasilica și tot aici își împropătează forțele pentru plănuita-i răzbunare. Inviorat ca partitură actoricească, personajul nu va fi totuși mai pregnant în interpretarea expeditivă a Mariei Seleş.

Mama și Tatăl Ortansei, la un moment dat o singură ființă, cum sugerau indicațiile autorului, sînt spiritual tratați scenografic, purtînd același costum, dar cu elemente complementare, Ligia Moga și Eugen Nagy argumentînd și prin automatismul sincronizat al jocului lor aspirațiile stilistice ale reprezentației, chiar dacă nu-i sporesc strălucirea. E regretabil că o serie de replici sculptoare, aforistice, mazi-liene prin excelență, se cam pierd în interpretarea acestui cuplu, cam amortit, și nu numai pe dinafară.

Replici importante se pierd însă și în celelalte interpretări, fie pentru că nu sînt „date” cum trebuie, fie că nu mai sînt date deloc sau au suferit modificări inadmisibile în cazul unui ăutor clasic, preocupat ca puțini alții de „tăietura” frazei și rezonanța particulară a fiecărui cuvînt. Un singur exemplu, din replicile Ortansei. Regretînd că nu-și poate plasa splendoarea trupului la adevărata-i valoare, Ortansa spune la un moment dat: „Am sîni mici și duc o viață monotonă”. Adaptată probabil la fizicul sau la susceptibilitățile actriței, replica devine: „Am sîni frumoși și duc o viață monotonă”. Mai e nevoie de vreun comentariu?

În consens cu viziunea regizorală, subliniînd simetriile construcției dramaturgice și caracterul unitar al universului comic mazi-lian, scenografia lui T. Th.

Ciube propune un cadru scenic unic pentru defășurarea reprezentației, locurile acțiunii fiind marcate prin sugestive elemente de mobilier. Patul și masa de restaurant revin simptomatic într-o lume care le prețuiește prea mult ca să le poată ignora vreo clipă. Realizarea propriu-zisă a decorului e însă mai puțin izbutită decît ideile pe care le conține.

Sînt, desigur, și în realizarea concretă a viziunii regizorale lucruri discutabile sau neduse cu convingere pînă la capăt. (De exemplu, nu credem că replicile mazi-liene aveau nevoie de atîția pași dansanți, dar și dacă am dori să-i acceptăm, în principiu, nu sîntem lăsați de execuția lor incertă, ca și de caracterul lor pleonastic din punct de vedere al expresivității scenice.) Importanța lor e însă minoră în raport cu calitățile reale ale acestei reprezentații de referință pentru exegeza scenică mazi-liană și stilurile de interpretare actoricească pe care ea le poate prilejui. Drumul transfigurării concepției regizorale în interpretare actoricească pare uneori scurt-circuitat de un soi de neîncredere, dăunătoare spectacolului, dar pîgubitoare în primul rînd pentru actori. Regizorul le-a dat o șansă și cei care au știut să profite de ea au dreptul să li se recunoască saltul de la interpretare la creație. Iar dacă regizorul ne-a dat și nouă șansa de a-l redescoperi pe Teodor Mazilu și de a reflecta asupra mesajului profund și generos al operei sale, am putea oare să nu-i fim recunoscători?

Victor PARHON

ALTE PREMIERE

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

CUM VĂ PLACE

de Shakespeare

Cunoscut de-acum publicului și criticii-lor ca un regizor cu apetit pentru comedie, gen în care a obținut cîteva succese remarcabile cu piese contemporane românești, iată că Florin Fătuțescu se lansează și în repertoriul clasic universal, abordînd o celebră partitură shakespeareană, **Cum vă place**, comedie, în formă, gravă meditație, în fond, asupra fragilității făpturii

umane ce încearcă jocul iluzoriu al fericirii, cu rol compensatoriu pentru substanța sa pieritoare.

Credincios unui program estetic, cît încă, mai adînc, propriei sale firi, regizorul a estompat latura meditativă a piesei, eliberînd artificiiu comicalu shakespearean, pentru a-l transsubstanțializa în propria sa grafie scenică.

Pentru aceasta era nevoie de a slăbi pe cît se poate structura poematică a replicilor, așa că regizorul a apelat la o traducere în proză, semnată de Lucia Demetrius; în al doilea rînd, de a da un aer de improvizație scenelor, cu tot ce implică aceasta — spontaneitate, sentiment ludic, libertate de expresie, climat emoțional etc. Acest din urmă fapt e semnificativ artistic, și se face remarcant încă de la începutul spectacolului. Ca în



...ducele dirijează un cor afon...

commedia dell'arte, trupa se revarsă dintr-o căruță în mijlocul scenei, disputându-și cu frenchie costumele; și, în vreme ce Jacques Melancolicul, într-o manta verde, zdrențuită, anunță metafora gravă a piesei „Întreaga lume e un teatru...”, actorii parodiază, pe rînd, vîrstele omului. Sintem așadar inițiați, prin semne teatrale, în tonalitatea spectacolului — aceea a parodiei.

Curtea ducelui uzurpator e înconjurată de o mulțime de steaguri cu însemnele unei heraldici ce simbolizează spiritul belicos al puterii. Un pian plin de praful neîntrebuințării este încuiat cu un lacăt uriaș, semn că la curtea ducelui artele au amuțit, în schimb întrecerile între luptători sînt prețuite. Scena luptei dintre Orlando și Charles e realizată cu grijă pentru acuratețe și e de o moderată spectaculozitate. Pandant parodic, grotesc, este demonstrația de forță a doicii, personaj introdus de regizor, care le instruieste pe cele două copile de la curte pentru lupta „corp la corp” cu dușmanul, minuiind o păpușă de cîrpe (scenă rezolvată viguros de Virginia Itta Marcu). Un singur moment de poezie nu și-l poate reprimă regizorul scena îmbrățișării dintre Rosalinda și Orlando. În fine, evadarea din lagărul ducelui e realizată foarte

Data premierei : 5 octombrie 1985.
Regia : FLORIN FATULESCU.
Scenografia : ION CRISTODULO.
Traducerea : LUCIA DEMETRIUS.
Distribuția : VICTORIA COCIAȘ-SERBAN (Rosalinda); IOAN GEORGESCU (Orlando); LUMINIȚA BLĂNARU (Celia); DORU ANA (Iscusitul); DAN SANDULESCU (Jacques Melancolicul); MIRCEA ANDREESCU (Ducele); ION JUGUREANU (Frederic); GABRIEL SANDULESCU (Silvius); PAULA IONESCU (Phebe); ANDREI RALEA (Amiens, Charles); NINA ZĂINESCU (Audrey); MIHAI VASILE (Întîiul senior); GEORGE FERRA (Al doilea senior); NICOLAE C. NICOLAE (Adam); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (Corin); RADU NEGOESCU (Oliver); MIHAI BALAȘ-JUJUCĂ (Le Beau); FLAVIUS CONSTANTINESCU (Sir Oliver); VIRGINIA ITTA MARCU (Doica); MIHAI VASILE, HORIA CARAȘCA (Alți seniori).

spectaculos personajele lunecă pe un odgon aruncat în diagonală peste scenă către întinericul din fundal, în felul alpi- niștilor sau vîânătorilor de munte. Se însinucă astfel că între realitate și locul iluziilor (pădurea Ardenilor) există o prăpastie — un hiatus existențial. Pădurea Ardenilor se vadește a fi o himeră, căci ducele exilat a transformat-o într-un soi de parc de distracții în care vînătoarea e practică cu ceremonial cabotin. La înviorarea de dimineață ducele dirijează un cor afon al seniorilor din slujba sa; pentru a nu i se violenta urechea, cîntecul lor e suplinat de efluviile sonore ale unui gramofon. Jacques Melancolicul s-a autosechestrat într-un foișor cioplit grosolan, de unde — acoperit fiind de gramofon — încearcă, în mod derizoriu, să-și manifeste atitudinea, emițînd la trombon note false. Că nu participă direct la marcea bufonadă a curții organizată de duce, aceasta e numai pentru păstrarea aparențelor. Ceremonialul vînătorii se resimte de pe urma obligativității, chiar dacă ducele cere ca acesta să se desfășoare cu grație. Grațiosul are aspectul grotesc al unui balet de urși.

Aci, în acest loc al libertății aparente, descînd Rosalinda și Celia, Orlando și Adam, bufonul Tocilă, acesta din urmă trăgînd după sine un cufăr uriaș, dar nu într-atît încît să poată intra și ieși din el întreaga bandă de vînători ai ducelui, lucru care totuși se împlinește — ceea

ce pe Tocilă îl miră foarte, și într-o oarecare măsură și pe noi, care înțelegem că regizorul a confundat o clipă locul iluziei cu locul iluzoriului. De aici, gagurile încep să aibă și o valoare în sine, ba chiar capătă caracterul gratuitului. Pe niște piciorușe în cizmulțe trece prin fața scenei un butoi în care bufonul Tocilă se ascunde și el, aruncându-și vestimintele colorate, spre neliniștita curiozitate a lui Jacques Melancolicul, ce urmărește din foisor, cu luneta, baia îndrăgostitilor; cina vrednicului și infometatului slujitor Adam este într-atât promisă și amnată de duce, încât acesta leșină etc. Regizorul nu poate rezista debordanței sale inventivități, gagurile se succed în ritmul cursiv al benzilor de desen animat, pline de haz, dar nu toate investite cu demnitatea necesității. Așa fiind, semnificațiile se disting mai dificil. Poate că, dacă ar fi știut să-și filtreze propriile soluții, prin prisma criteriului mai sus pomenit, ar fi apărut mai clar intenția de a ne face să citim în Orlando nu atât pe îndrăgostit, cât pe pofțitorul de a parveni în societatea ducelui exilat; și poate că ne-ar fi lovit sufletește mai puternic indiferența ducelui pentru fericirea Rosalindei, propria sa odraslă.

Finalul spectacolului încheie cercul acestui carusel al bufoneriilor, ducele părăsind brusc corul abia încropit — ce intona un imn în cinstea Zeului Hime-neu, ocrotitorul familiei — pentru a-și recua vechile demnități, înlocuit fiind la baghetă de către uzurpator, „convins” să renunțe la prerogativele puterii.

Acesta este, în racursiu, profilul spectacolului, în care actorii se arată în majoritatea lor dezinvolti, colaborând în spirit de echipă pentru materializarea viziunii regizorale. Spectacolul are, cum se zice, nerv, chiar dacă, uneori, timpul scenic pare mai lung decât cel real.

În spiritul mucalit bufon al concepției regizorale se înscrie, de pildă, jocul lui Mircea Andreescu, care caricaturizează cabotineria frenetică a ducelui exilat. Gabriel Săndulescu și Paula Ionescu (cuplul pastoral Silvius-Phebe) fac, la rîndu-le, un balet de grații bufone, ridiculizînd tema „iubirii neîmpărtășite”. Dar acela ce umple realmente scena este bufonul Tocilă, creație a tînarului actor Doru Ana, de un umor masiv, hohotitor. Nu cred că au fost întru totul în consens cu regizorul Dan Săndulescu în Jacques Melancolicul, rol care se cerea mai adîncit în sensul exprimării tocmai a existenței derizorii a înțelepciunii în preajma puterii, și Ion Jugureanu, numai marțial întunecat în rolul Ducelui uzurpator. Corect, Andrei Ralea în Amiens și în lup-tătorul Charles; de asemenea, Nicolae C. Nicolae în Adam, Mihai Bălaș-Jujucă

în Oliver. Am lăsat la sfîrșit grupul Rosalinda-Celia-Orlando. Interpreta Rosalindei, Victoria Cociaș-Șerban, are mișcări ușoare, învăluitoare și grații de copil cu care își neagă silueta statuară (iată o performanță de expresivitate actricească!), dar pe care ea le manifestă într-o oarecare singurătate, fără să intre psihologic în relație cu un Orlando mai degrabă indiferent, interpretat de Ioan Georgescu. În ce-o privește pe Celia, Luminița Blănuș nu i-a putut acorda prestață, iar încercarea de a învia personajul prin trănvesti e din pornire un eșec.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DRAMATIC „MARIA FILOTTI” DIN BRAILA

■ MOȘ TEACĂ

**de Valentina Teclici
și Vlad Vasiliu
după Bacalbașa**

Punînd în scenă această dramatizare, teatrul brăilean a intenționat nu numai o apropiere a spectatorilor contemporani de una din valorile mai puțin frecventate ale literaturii noastre de la sfîrșitul secolului trecut, dar și un gest de omagiu, o „reverență” în fața memoriei acestui popular fiu al orașului de pe Dunăre, de la a cărui naștere s-au împlinit anul trecut 120 de ani. Desigur, nu este pentru prima dată cînd scena se întîlnește cu literatura lui Bacalbașa, căci schițele sale, ce-l au drept principal personaj pe Moș Teacă, au fost montate destul de des, aproape *telles-queles*, mai ales în teatrul de amatori. Dar — nu cred să mă înșel — este pentru prima dată cînd ele sînt adunate, remontate de-a lungul unei intrigi de sine stătătoare, cu un conflict aproape unitar, și meritul acestei întreprinderi laborioase, făcute într-un evident respect pentru stilul și sfera de preocupări ale scriitorului, le revine unor... vecini de pe același mal al Dunării, gălătenilor Valentina Teclici și Vlad Vasiliu.

Este o dramatizare care — trebuie spus de la bun început — are vioiciune și fluență, și conservă în mare măsură umorul pîstos, suculent al lui Bacalbașa. Apoi,

Data premierei : 8 februarie 1986.
Regia : MARIUS POPESCU. Scenografia : **GHEORGHE MOSORISCU**

Distribuția : VICTOR IANCU-LESCU (Un ziarist, Hoge); GEORGE CUSTURA (Mihai Soreanu); MIRCEA VALENTIN (Un client, Colonelul); NICOLAE BUDESCU (Căpitanul Teacă); ROMEO MUȘTEANU (Chelnerul, Căpitanul Borceanu); FLORIN CHIRPAC (Gheorghe Aștefanei); NICOLAE ȚĂRANU (Năftică Gheorghe); MARIN BENEĂ (Vasile Țiganul); GEORGE ȘOFRAG (Ion Asultanei); GEORGE ȚOROPC (Neculai Tănase); SORIN DINCULESCU (Marin Albu); MIHAI STOICESCU (Potroacă); NICOLAE CIOCOIU (Căprarul); GRETA MANTA (Caliopei Teacă); MARINELA CĂTĂLIN (Doamna Borceanu); ANCA OPRÎȘAN (Fatme, tinăără); MARILENA NEGRU (Fatme, bătrână); LUMINIȚA DINULESCU (Fiica colonelului); DUMITRU ICONARU (Alt client, Bucătarul).

păstrează nestrîbit portretul de neuitat al lui Moș Teacă, personaj care — fără să fie într-un tot original (Călinescu îi depistează sorgintea în *Le colonel Ramollot* al lui Charles Leroy) — și-a câștigat în timp o popularitate ce o întrece cu mult pe cea a creatorului său, intrînd, pe drept și definitiv, în mitologia noastră literară.

Acțiunea propriu-zisă a piesei astfel constituite urmărește două piste principale: încercarea ziaristului Mihai Soreanu de a demasca turpitudinile rău famatului Moș Teacă, cerînd înregimentarea sub comanda acestuia, și — dedusă din același punct de plecare — intriga amoroasă dintre același Soreanu și Caliopei Teacă, soția eroului titular, petrecută sub privirile binevoitoare și pline de grijă ale acestuia. În împletirea acestor fire sînt inserate cîteva din paginile celebre consacrate de Bacalbașa lui Moș Teacă (printre altele, binecunoscuta *Epizootia*), sau sînt inventate — cu grijă pentru culoarea epocii — episoade ale vieții cazon, petrecîndu-se fie în cazarmă, fie în campanie (vezi petrecerea „la iarbă verde” a ofițerilor). Mai apare un nou conflict, idila tragică între un militar român și o misterioasă Fatme, dar acesta rămîne adiacent și fără relevanță pentru evoluția personajelor principale. Dincolo de astfel de subrezimi de construcție, ușor retușabile în spectacol, acest *Moș Teacă* se impune ca o dramatizare reușită, fidelă spi-

ritului lui Bacalbașa și atentă, în mare parte, la adevărurile epocii.

O obiecție de principiu, care li se poate aduce însă celor doi autori ai dramatizării, este viziunea lor prea simplistă, prea uniformizatoare asupra armatei române, mai precis — asupra cadrelor ei superioare. Nimeni nu contestă veridicitatea unui Moș Teacă și nimeni nu a avut și nu are intenția de a invalida — drept exagerată — satira care i se aplică (mă refer la comentatorii serioși, nu la „apărătorii de profesie”). Dar Anton Bacalbașa, prin Moș Teacă, a creionat, a creat un tip și o atitudine posibilă în evantaiul larg al spiritului ofițeresc al timpului, fără să le generalizeze. Nici nu putea un Bacalbașa, contemporan cu Războiul de Independență, să arunce oprobriul său — singularizat prin Moș Teacă — asupra întregului corp ofițeresc român! Or, în dramatizarea Valentinei Teclici și a lui Vlad Vasiliu, toți ofițerii — inclusiv acei Mihai Soreanu, prezentat inițial ca un eventual justițiar — sînt atinși, într-o măsură mai mică sau mai mare, de „morbil” lui Moș Teacă. Ceea ce contrazice o întreagă realitate istorică, confirmată — după 1877 — de două războaie mondiale!

Era normal ca pilonul unei astfel de dramatizări — indiferent cît de vastă este galeria de personaje care îl înconjoară (și sînt vreo 22) — să continue a fi Moș Teacă și ca întreg spectacolul să se bazeze în primul rînd pe capacitățile interpretului principal. Și cred că regizorul Marius Popescu a avut o șansă însemnată avîndu-l la dispoziție pentru acest rol pe Nicolae Budescu, actor foarte apropiat — prin fizic și prin temperament — de imaginea noastră tradițională despre Moș Teacă. Grație lui, am avut în scenă un Moș Teacă plin de o infatuare timpă, belicos și slugarnic „după necesități”, vanitos și ridicol, dar un ridicol senin, neîmpovărat de nici un gînd, absolut, un Moș Teacă burdușit de șnecherii cazon, înotînd în mitocăni și trivialități. Un Moș Teacă de un realism caricatural, într-o continuă și sterilă agitație, proliferînd acutele pînă la vacarm, specimen gregar, aflat într-un stadiu de umanitate indoielnică.

Dintre cei care îl înconjoară se personalizează puține alte roluri, marea lor majoritate fiind simple pete de culoare pe un fundal pestril și mereu mișcător. I-am reținut, în Mihai Soreanu, pe George Custură, mai ales în ipostaza lui de amoretz versatil; de asemenea, în Caliopei Teacă, pe Greta Manta, ce desenează un portret „la Mița”, în bună tradiție caragialeană; și în Vasile Țiganul, pe Marin Benea, cu un umor trist, de mucalit cu lacrimi în ochi. Mircea Valentin (Colonelul), Romeo Mușteanu (Căpitanul Bor-

ceanu), George Țoropoc (Neculai Tănase), Marinela Cătălin (Doamna Borceanu), Mihai Stoicescu (Petroacă) și alții au fost, la rîndu-le, prezențe utile.

Spectacolul lui Marius Popescu (în scenografia lipsită și de străluciri și de stridențe, semnată de Gheorghe Mosorescu) este — pe mai tot parcursul lui — alert, pe alocuri chiar antrenant. Îl strică o serie de îngroșări și divagații regizorale fără rost (spre exemplu petrecerea cîmpenească a ofițerilor, cot la cot cu soțiile lor și soldații, și animată de un aiuritor french-can-can), după cum îi micșorează ambițiile lipsa de măsură și de rigoare.

Dinu KIVU

■ EVANTAIUL de Carlo Goldoni

Data premierei: 5 octombrie 1985.

Regia: MARIUS POPESCU. Scenografia: GABRIELA BONDĂ-RESCU-CATARGIU.

Distribuția: SORIN DINCULESCU (Signor Evaristo); RODICA MUȘTEANU (Signora Gertruda); MARINELA CĂTĂLIN (Signora Candida); NICOLAE CIOCOIU (Baronul De Cedro); PETRE SIMIONESCU (Contele Di Rocca Marinna); MIHAI STOICESCU, MARIUS POPESCU (Timoteo); ANAMARIA PÎSLARU (Giannina); MARILENA NEGRU, ELENA ACIU (Signora Susanna); GEORGE ȚOROPOC (Coronato); GEORGE ȘOFRAG (Crespino); GEORGE MARIN (Moracchio); FLORIN CHIRPAC (Limoncino); MARIN BENEĂ (Tognino); NICOLAE ȚĂRANU (Scavezzo).

Teatrul lui Goldoni are pe scena brăileană o anume tradiție — premierele *Minicinosul*, *Hangița*, *Bădăranii* —, care, atît prin formarea unui stil de joc adecvat al trupei, cît și prin obișnuința creată în rîndul spectatorilor (toate cele trei montări menționate s-au bucurat de succese trainice), a marcat, inevitabil, noua premieră, cu *Evantaiul*; pe de altă parte, regizorul acesteia, Marius Popescu, este la rîndul său un iubitor declarat și fervent al marelui autor italian, fapt atestat prin spectacolele realizate la Baia Mare și la Brăila, dar mai ales prin prezența cu

tutul onorabilă a *Bădăranilor* săi, în 1982, la a doua întîlnire internațională goldoniană de la Chioggia. Actualul *Evantai* al Teatrului Dramatic „Maria Filotti” avea, ca atare, din capul locului, șansa unei creații valide și durabile.

Fără a se îndepărta de intenția autorului, ideea regizorală — materializată, din punct de vedere scenografic, funcțional, într-o stilizare de bun-gust, cu umor și culoare adriatică, sub semnătura Gabrielei Bondărescu-Catargiu — are calitatea de a trata piațeta în care se desfășoară avaturile evantaiului nu numai ca un loc de întîlnire obligată a personajelor, ci ca o **personalitate socială**, ca un **univers teatral** cu o prezență vie, organică, și cu o atmosferă foarte italiană, de natură să reliefeze pregnant, în sens comic și optimist, sensul satiric-moralizator al piesei. „Teatrul — spunea Goldoni — a fost născut să îndrepte viciile, să ridiculizeze proastele obiceiuri”, iar spectacolul lui Marius Popescu răspunde acestui scop cu claritate, dar și cu farmec, cu virulență, dar fără excese, cu mijloace variate, dar în chip unitar, în acea stare de echilibru cu adevărat propice efectului educativ scontat.

Trupa excelentă care slujește în prezent teatrul brăilean — se cuvine spus, de altfel, că spectacolul nu și-a alterat, după aproape 50 de reprezentații la sediu, prospețimea! — a intrat în jocul propus de regizor cu exactitate și cu o plăcută detașare ironică, compunînd, din personajele individuale, fără nici o discrepantă, personajul „colectiv” al piațetei, cu întru-chipare a unui moment etern uman, cotidian (un băiat iubea o fată...), și în același timp social (pledoaria pentru cinste și adevăr în relațiile interumane), cu răsfrîngeri de durată în conștiința spectatorului, activizată pe parcursul acțiunii de tribulațiile unui evantai instrumentat de către autor ca obiect — firește, involuntar — al discordiei. **Întreaga distribuție merită, așadar, felicitată.** Dacă trebuie să remarcăm, totuși, în mod deosebit, unele contribuții la **succesul de echipă** al teatrului, atunci nu vor putea lipsi cel puțin cîteva nume: Petre Simionescu (un conte scăpătat, parodiîndu-și propria și retenie elegantă), Rodica Mușțeanu (care joacă impecabil demnitatea vicleană a văduvei Gertruda), Marilena Negru (pentru nervul italian prin care animă irezistibil orice moment scenic), Anamaria Pîslaru (neobosită victimă agresivă, cu farmec dezinvolt, a intrigilor dimprejur), George Țoropoc (un hangiu ca toți hangiii italieni, speculîndu-și rolul în complicatul joc al evantaiului), Marin Benea (cu obișnuitul

său unor sec, todeauna de calitate), Marius Popescu însuși (expresiv și pitoresc în nelipsitul spițer).

Spectacolul Teatrului Dramatic „Maria Filotti” reafirmă încă și încă o dată personalitatea dramaturgiei goldoniene și vitalitatea comediei bine făcute.

Mihai VASILIU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

■ JOC DUBLU

de Robert Thomas

Data premierei: 20 octombrie 1985.

Traducerea în limba maghiară, regia și scenografia: SZOMBATI GILLE OTTÓ.

Distribuția: VARGA VILMOS (Richard și Michel); V. CSIKY IBOLYA (Françoise); KOVÁCS ENIKŐ (Louise); MEDGYESFALVY SÁNDOR (Sartoni); LACZO GUSZTÁV (Comisarul de poliție); BALLA MIKLÓS (Agentul I); BELENYI FERENC (Agentul II).

Răspunzînd lui Jacques Chancel în cadrul unui interviu la Radiodifuziunea franceză, Robert Thomas afirma că nu vrea deloc să se compare cu Henri de Montherlant: „Montherlant este un om care spune lucruri grave, profunde și importante, eu..., eu sînt un om care amuză. Nu facem același lucru”. Și cu adevărat Robert Thomas, om de teatru pînă în mălruva oaselor, actor, regizor, autor dramatic, director de trupă, realizator de filme nu a făcut altceva, de la prima sa lucrare dramatică și pînă astăzi, decît să amuze copios, să aducă zîmbet, voie-bună, destindere atît celor ce i-au interpretat piesele, cît și publicului, mai ales publicului. „Eu nu scriu pentru mine, scriu pentru public” a adăugat el, în cursul aceleiași interviu. Este jucat pretutindeni în lume. Este jucat și la noi. **Joc dublu** în frumoasa și fluenta traducere a Dinei

Cocca a văzut luminile rampei pe cîteva scene, la fel **Capcană pentru un om singur** sau **Opt femei**, dînd prilejul multor actori să realizeze cu plăcere roluri bogate în surprize, cu zeci de nuanțe, înțesate de replici spirituale, veritabile dueluri de inteligență, abilitate, rapiditate în gîndire, așa cum cere genul polițist, cultivat cu predilecție de Robert Thomas.

Pentru cei ce se apucă s-o pună în scenă, totul pare ușor într-o piesă de Robert Thomas; dar nu este chiar așa. Să interpretezi cu măiestrie și mai ales cu tact și simț al ritmului toate „suspans”-urile unei piese perfect construite, unde nici un cuvînt și nici un amănunt nu este inutil, presupune profesionalitate și talent. Aceste date le au din plin actorii de la secția maghiară din Oradea, care au realizat, în regia și decorul lui Szombati Gille Ottó, un spectacol plăcut, de ținută, alert și inteligent.

Valoarea montării orădene constă în măiestria întregului colectiv, care a știut să joace „ascuns”, să nu divulge prin nimic evenimentele ce urmează, lăsînd spectatorului plăcerea de a descoperi adevărul abia în final. Lupta dintre bandiți, în cazul de față Richard, interpretat cu aplomb, siguranță și exactitate de Varga Vilmos (sadic în prima ipostază; complet diferit, modest, timid, naiv, atunci cînd își pune masca lui Michel, prezentîndu-se ca fratele geamăn al lui Richard), Sardoni și Louise, de o parte, și polițiști, de cealaltă, (agenta Françoise și Comisarul de poliție), se termină, cum este firesc într-o piesă polițistă, cu demascarea și arestarea celor dinții și triumful inteligent, abil al reprezentanților ordinii. Spre deosebire însă de alte piese, unde poliția intervine pe parcurs sau către final, aici ea este de la început în scenă, dar bandiții nu știu, și nu știe nici publicul. Actrița V. Csiky Ibolya, în rolul „naivei” Françoise (de fapt agenta Interpol B.28 Florence Stéphanie), interpretează cu atîta naturalețe rolul femeii bogate îndrăgostite de un escroc, devenită victima acestuia, incit răsturnarea situației, din final, este uluitoare și pentru acesta și pentru spectatori. În Louise și Sardoni au fost distribuiți doi proaspăt absolvenți, Kovács Enikő și Medgyesfalvy Sándor, care debutează astfel pe scena orădeană. Cu abilitate, firesc sau impertinență — cea dinții, cu aplomb și sarcasm — cel de-al doilea, tinerii actori s-au integrat colectivului, iar plăcerea cu care joacă este molipsitoare; s-ar putea spune că lipsa lor de experiență nu se observă deloc.

Semnînd și scenografia, și traducerea, regizorul Szombati Gille Ottó a urmărit



V. Csiky Ibolya, Kovacs Enikő și Varga Vilmos

în primul rînd să pună în lumină actorul; de aceea a creat un decor simplu, din cîteva panouri, sugerînd și nu reconstituind o vilă cu elemente de extravaganță și prost-gust, dominată de un bar

improvizat într-o armură medievală, care nu supără, dar nici nu adaugă nimic acestui spectacol bine gîndit, cu momente frumos realizate de interpreți.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL DE PĂPUȘI

**TEATRUL DRAMATIC
DIN CONSTANȚA**
— secția păpuși —

CAPRA CU TREI IEZI

**dramatizare
de Vasile Hariton
după Ion Creangă**

După o stagiune bogată în satisfacții artistice, cum s-a dovedit stagiunea 1984—1985 pentru teatrul de păpuși constănțean (spectacolul *Regele cerb*, după Gozzi,

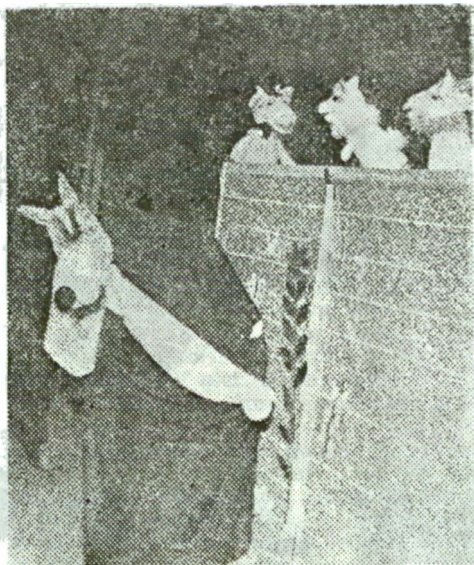
și *Sperietoarea de pițigoi* de Al. T. Popescu, ambele în regia lui Cristian Pepino, obținînd — în Festivalul național „Cîntarea României”, la reuniunea păpușarilor de la Bacău și prin decernarea premiilor A.T.M. pe 1985 — nu mai puțin de 17 premii), colectivul acestei secții a Teatrului Dramatic pare hotărît să-și continue seria succeselor, diversificîndu-și totodată oferta reprezentațiilor pentru micii spectatori.

Problema aceasta, a diversificării formulelor și stilurilor de reprezentații pe care le oferă teatrele noastre de păpuși, merită toată atenția. (Poate chiar într-un cadru mai larg decît acela al unei cronici, cum ar fi, de pildă, o masă rotundă la redacție, pe această temă.) În ultimii douăzeci de ani s-a produs o inovare generală a limbajului teatral practicat în

teatrele de păpuși, o creștere substanțială a aportului scenografic și regizoral în realizarea spectacolelor, conducând, concomitent, la o reconsiderare a valorii și a funcțiilor artistului minuiitor de azi, față de cel de odinioară. Stăpînind tehnica și arta minuirii păpușii și însuflețirii marionetei (pentru care își exersase special și vocea), artistul minuiitor a fost pus din ce în ce mai des în situația de a evolua la vedere, pe scenă, ca și actorul teatrului zis de proză, chiar dacă el nu avea, de cele mai multe ori, pregătirea scenică necesară unei asemenea evoluții. Regizori pricepuți, unii și talentați, dornici să se afirme și mai ales să nu rămînă „în urmă” (într-o artă prin excelență tradițională!), ajutați de scenografi și ei pricepuți, și ei talentați, stăpîniți de aceleași justificate ambiții profesionale, au reușit să „desăvîrșească” acest proces de inovare a limbajului păpușăresc tradițional, încît e aproape imposibil să mai găsești astăzi, la noi, un spectacol de păpuși care să nu fie „modern”, adică aproape fără păpuși, dar cu interpreți pe scenă, chinuindu-se să treacă pe cît se poate mai repede prin ea și să se țină, de bine de rău, și după „play-back”! Am fi nedrepti dacă n-am recunoaște că există păpușari care fac față cu succes nollor cerințe, ale scenicității prezentei lor păpușărești, dar am fi la fel de nedrepti dacă n-am observa că nu ei formează majoritatea interpreților din teatrele noastre de păpuși!

Bineînțeles că nici autorii dramatizărilor și adaptărilor nu s-au lăsat în genere mai prejos, „originalitatea” în domeniul pămîndu-li-se a fi sinonimă și direct proporțională cu întoarcerea poveștilor pe dos. S-au ivit chiar și specialiști ai acestui matrapazalic literar, lipsit de farmec, pus-tiit de idei și penibil în invenție, sîrguincioși să-și minuiască gloria, dar trăgîndu-i de fapt pe sfoară pe cei ce nu sînt încă la vîrsta cînd pot să se apere singuri de un astfel de teatru! Ca și cînd, dacă tot au televizor, copiii noștri nu s-ar mai putea bucura fără „distanțare” și „stilizare”, privind o păpușă frumoasă și reacționînd normal, la povești, în loc să se sperie în fața unor stilizări literaro-regizorale-scenografico-interpretative din care nici ei, nici părinții lor nu mai înțeleg nimic!

Lată de ce am fost bucuroși, că, măcar la Constanța și cel puțin de data aceasta, capra era tot capra lui Creangă și lezile erau chiar ai caprei, nu ai nu știu cărui autor de povești vînatorești! Ba, am fi fost și mai bucuroși dacă am fi văzut numai capra lui Creangă, tentația spectacolului așa-zis „modern” fiind prea mare și prea generalizată în epocă pen-



...fantezia și iscusința meșteșagurului...

tru ca realizatorii reprezentației constănțene să fi putut a-l se sustrage cu totul. Semnificativă este și regia spectacolului, Vasile Hariton a imaginat plauzibil o clacă sau o șezătoare populară, la care oamenii puteau să muncească mai cu spor, trecîndu-și vremea și cu povești. Drept care prima poveste va fi cea a prostiei omeneste, pe care interpreții o vor juca fără păpuși, dar cu mîștă de inspirație folclorică, din păcate prea puțin bazată în stilizarea lui Ion Țițoiu. Mîșcîndu-se în această primă poveste cu o lentoare greu explicabilă, făcînd și un „play-back” destul de „aproximativ”, nejustificat măcar de inserturi muzicale, interpreții nu reușesc să depășească, aici, condiția unui ilustrativism mediocru, plicticos chiar și pentru copii. Lucrurile se schimbă însă imediat, și în bine, odată cu cea de-a doua parte, a caprei și a ic-zilor ei, pentru interpretarea căreia păpușarii „găsesc” într-o ladă (precum cele de zestre) păpuși minunate, cu hăz (creș-te tot de Ion Țițoiu), pe care le vor însufleți nu la vedere, ci după paravane, nemăștiind poate alt de „moderni”, dar desfătîndu-ne cu fantezia și iscusința meșteșugului lor într-o artă tradițională, la care se asociază o plăcută și antrenantă coloană sonoră, datorată muzicii create de Dicran Asarian. E o plăcere să-i urmărești acum pe minuiitori, simțîndu-se nu stîmjenii în personajele unor actori, care aveau de interpretat niște personaje, ci la largul lor, însuflețind păpuși simpa-

tice și „inteligente“, care ne cuceresc pe toți, indiferent de vîrstă, căci sînt minuite cu dragoste și cu har, de Marinela Marinescu (Capra și Iedul mijlociu), Iulian Lîncu (Lupul), Maria Zlotea (Iedul mic) și Traian Popescu (Iedul mare).

Dacă ne gîndim că, tot aici, la Constanța, a mai avut loc o premieră, cu **Povestea porcului**, după Ion Creangă, în regia colectivă a interpreților, coordonați de Aneta Forna Christu, că se află în repetiții, într-un stadiu avansat, **Vrăjitoarele** de Dimitrie Stelaru, în adaptarea și regia lui Cristian Popino, care, pînă la sfîrșitul stagiunii, urmează să monteze și **O rază de soare** de Al. T. Popescu (scenografia ambelor reprezentații aparținînd Eugeniei Tărășescu Jianu, iar muzica lui Dicran Asarian). am putea ajunge la concluzia că această diversificare stilistică a ofertei reprezentațiilor teatrale de păpuși este nu numai posibilă, ci și binevenită. Cum binevenită ar fi și la alte teatre (nu numai) de păpuși, din București și din țară.

V. P.

**TEATRUL DE PĂPUȘI
„VASILACHE“
DIN BOTOȘANI**

MUZICANȚII DIN BREMEN

după Frații Grimm

Frumoasa povestioară cu tîlc are o simplitate suavă și încîntătoare: un măgar, un cîine, un cocoș și o pisică, alungați din bătăturile lor de baștină pentru că sînt prea bătrîni pentru sarcinile ce le revineau pe lîngă casa omului, pornesc în pribegie, indignați, speriați, amărîți de nerecunoștința și lipsa de suflet a stăpînilor.

Se întîlnesc, își spun reciproc povestea, se căinează și hotărîsc să rîmină împreună. Ideea măgarului — aceea de a alcătui o orchestră, ca astfel să-și asigure cîștigul existenței — este acceptată de toți, și o pornesc spre Bremen cu gîndul să se aciuze pe undeva ca muzicanți. După peripeții, ajung la un han în care își găsise sălaș o bandă de hoți (bandă formată dintr-un șef și un subaltern).

Hangița care-i ascundea pe hoți și bunurile furate nici nu mai avea nevoie să țină hanul deschis. Cei patru „muzicanți de nevoie“ ascultă „pe la uși, pe la ferestre“, și, cînd pîndeau ei mai atent, se prăbușește geamul pe care se cocoșaseră pentru a-i spiona pe hoți. Răufăcătorii și Hangița se sperie și fug. Degeaba vor mai încerca apoi tîlharii să reîntre în han „muzica“ ocupanților li convinge că locul a intrat pe mîna necuratului, astfel că renunță la cuibul lor. Muzicanții sînt fericiți! Și-au găsit sălașul și vor trăi liniștiți de griji.

Două lucruri sînt bine realizate în acest spectacol: muzica și textele cîntecelor. Ușor de reținut, melodia, interpretată vocal chiar de artiștii minuatori, se mulează bine pe versurile care, în refren, adaugă după fiecare strofă silabele semnal ce reprezintă animalul ce se alătură primului cîntăreț.

Prima dificultate, depășită cu succes, a acestui spectacol a fost „sincronizarea“ păpușilor de tip „Muppets“ cu sunetul. Ceea ce pare simplu — sincronizarea clămpănelii „maxilarului“ inferior al păpușii cu succesiunea de silabe, unele dintre ele prelungite de faptul că sînt cîntate — se arată a fi greu de realizat, dat fiind că această mișcare trebuie să pară vie, cauză și efect al rostirii replicilor. A doua dificultate: obligația din partea a doi păpușari — Victor Luca și Ibica Leonte — de a minui cîte două personaje-păpuși. Este evident că sarcina de a interpreta roluri duble este la fel de grea ca și pentru actori, caracter, temperament, gesturi și voce — toate acestea trebuie astfel diferențiate încît să pară realizate de interpreți diferiți. Ceea ce s-a realizat însă cu prețul cîtorva rezolvări convenționale de regie și scenotehnică. Soluțiile de minimă rezistență la care s-a ajuns lipsesc, în final, spectacolul de tensiune și spectaculozitate.

Ritmul alert de succesiune a scenelor, capacitatea de sugestie a scenografiei — în ciuda puținelor elemente din care e compusă —, vioiciunea păpușilor-personaje, sprinteneala și voioșia ce se degajă din „comportamentul“ lor fac ca spectacolul **Muzicanții din Bremen** să fie urmărit cu plăcere de copii, care acompaniază cîntecle cu ropote de aplauze. Realizatorul regiei, scenografici și construcției păpușilor, Valentin Dobrescu, a primit cu această primă montare a sa „botezul focului“.

Paul Cornel CHITIC