

CRONICA DRAMATICA

Înainte de a răsfoi paginile următoare, care alcătuiesc cuprinsul rubricii noastre de cronică dramatică, sugerăm cititorului să-și proiecteze în minte bine-cunoscuta imagine a hărții României; suprapunându-i lista teatrelor vizitate de cronicari și urmărind titlurile premierelor, el va obține o „hartă teatrală” vie, pe suprafața căreia ies în relief câteva importante centre de cultură, și va putea lua pulsul unui mare număr de instituții teatrale.

Desigur, viața scenei este un proces fără întreruperi și timpi morți; dar intră în deprinderile revistei ca, la tradiționalul „hotar” dinaintea vacanței de vară, să ofere un bilanț al anului teatral încheiat. Iată, deci, în continuare: cinci premiere absolute recente; un „cercuț” de ultimă oră prin cele șase Teatre Naționale (11 montări); 18 cronici diverse la premiere curente, pe afișele a 13 teatre, dintre care două teatre pentru copii și două teatre de păpuși; un spectacol de poezie și muzică, un spectacol de balet, o reprezentație nr....; zece cronici ale spectacolelor de producție în învățământul teatral. În total, 47 de spectacole, în 26 de instituții (dintre care două de învățământ).

Însoțindu-ne prin aceste 13 orașe, selectându-și repertoriul care-l interesează, comparând judecățile de valoare formulate de echipa noastră de critici de teatru, cititorul va dobîndi, sperăm, în sprijinul interesului său pentru dinamica fenomenului teatral, informații și argumente.

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL FOARTE MIC

AVENTURA UNEI ARHIVE (PRACTICA)

de Theodor Mănescu

Data premierei: 8 mai 1986.

Regia: SILVIU PURCĂRETE.

Scenografia: VIORICA PETROVICI
și SILVIU PURCĂRETE.

Distribuția: NICOLAE POMOJE
(Bărbatul); TATIANA IEKEL (Bătrîna); NICOLAE DINICĂ (Bătrînul); MARIANA CERCEL (Sora); SORIN MEDELENI (Tinărul); LIANA CETERCHI (Doina); PETRE MORARU (Al doilea tinăr).

Acum, cînd cea de-a treia parte, **Practica** sau **Aventura unei arhive**, din romanul dramatic **Politica** a văzut lumina rampei (la Teatrul Foarte Mic, în mai 1986) și a tiparului (în revista „Teatrul” nr. 5/1986), edificiul acestei scrieri singulare se înalță impunător (prin propria-i statură) și sfidător (față de obișnuințe, reguli), adăugînd dramaturgiei originale de azi, bogată și diversă în ceea ce are ea mai valoros, nu doar un titlu, ci și o operă de referință cu trăsături distincte, foarte personale, continuatoare a unor vechi tradiții pe plan național și universal (Camil Petrescu, Horia Lovinescu la noi, Peter Weiss, Rolf Hochhuth în lume). Roman dramatic? Să-l considerăm așa, dacă ne-o spune autorul, deși o încercare de definire a „romanului dramatic” ne-ar împinge la considerații dilematice aproape fără ieșire. Mai aproape de adevăr, este teatru de o factură deosebită, profund original și foarte consecvent în particularitatea lui, un teatru care

se cere citit sau jucat în cadrul restrîns, pentru că, sustras conflictului exterior și zgomotos, este împins pînă la marginile (sau înălțimile) ciocnirilor de idei, în atmosfera pură a dezbaterii, atmosferă pe care autorul o solicită lectorului sau spectatorului și o obține imediat. Un teatru al înfruntării, al meditației, al mișcărilor lăuntrice, al perspectivelor largi, al sintezelor.

Un teatru scris, parcă, la persoana întîi singular, sugestie provenită din înșiruirea de monologuri ale Bărbatului, de fapt lung monolog, de la un cap la altul al tetralogiei, întretăiat, mai exact spus, amplificat, comentat de intervenții ale altor cîteva personaje, completat de fapte, înțimplări, evenimente simple sau ample pînă la cuprinderea perspectivei istorice. (De aici și deruta unor comentatori, care s-au lăsat ispitiți să atribuie scrierii, fără folos pentru comentariul lor, tente autobiografice.) Un teatru cu personaje puține, a căror prezență în acțiune devine tot mai accentuat pretextuală, pentru că biografia lor, departe de a fi neinteresantă, secundară, lăaturalnică, reprezintă doar rampa de lansare către conflicte esențiale. Bărbatul, Bătrînul, Bătrîna, Tinărul, ceilalți cîțiva sînt în scenă, dar îi împresoară zeci de oameni care nu apar și care, fapt mai mult decît meritoriu, există, cu un chip propriu. Cu unii dintre ei, personajele piesei sînt sau au fost în relație directă. Cu alții, ne întîlnim (sau ne reîntîlnim), evocați fiind în legătură cu un eveniment sau altul. Sînt personalități ale istoriei, din istoria poporului nostru sau din istoria lumii. Sînt destine umane care și-au pus pecetea pe anumite momente, în arcul atît de cuprinzătoarei investigații la care sîntem îndemnați, cei care ne-am aventurat în arhiva inițiată de Bătrîn, prelucrată de Bărbat, preluată de Tinăr. De fapt, toate cele trei (patru) părți alcătuitoare ale romanului dramatic *Politica* reprezintă, într-o ordine cronologică aparent derutantă, analiza exhaustivă, de pe o platformă ferm și declarată comunistă, a unei arhive; a unei bănci de date, de informații privitoare la istoria revoluționară a unui popor și a partidului său exponențial, partidul clasei muncitoare. Cum spuneam și în alte împrejurări, cu prilejul apariției primelor părți din *Politica* (v. cronicile din revista „Teatrul” nr. 6/1982 și 5/1984), scrierea abordează dinăuntru, din chiar miezul ei, problema politicii, ca problemă fundamentală a existenței sociale.

Ce înseamnă, însă, în înțelesul pe care-l dă ideii Theodor Mănescu — înțeles, de altfel, cu valoare generală, și substanțială, „a face politică”? A face politică înseamnă, în primul rînd, a fi în linia întîi pe

frontul revoluției, cu arma în mînă, a participa nemijlocit la lupta pentru cucerirea, apoi pentru consolidarea puterii, așa cum a făcut-o Bărbatul în anii tinereții sale. A face politică înseamnă a te dăruir cu totul cauzei revoluționare, cum au făcut-o Bătrînul și credincioasa lui soție, renunțînd la viața personală, izolați de lume (cum îi regăsim, în *Practica*, de astă dată în anii tinereții lor, cînd Bătrînul și Bătrîna, îndeplinind o sarcină de partid, transmiteau din clandestinitate, prin radio, mesaje cifrate, în vreme ce Bărbatul și Sora, copii fiind, creșteau departe de părinții lor, sub supravegherea enigmaticii frăulein Hirsch). Și toate astea, ani în șir. A face politică înseamnă a încerca să deslușești, în noianul de evenimente, direcțiile principale de evoluție a forțelor sociale, și a le determina cursul. A face politică înseamnă a-ți închina viața (și ce greutate au aceste cuvinte!) transformării revoluționare a societății. În sfîrșit, a face politică înseamnă, într-un plan superior, a examina de pe poziții neclintit revoluționare, în numele celor mai înalte idealuri ale umanității, fiecare faptă a ta și a celor din jurul tău, pentru a vedea, dincolo de faptă, semnificația și deci justetea sau, dacă și cînd e cazul, injustetea unei atitudini, unei acțiuni. A face politică înseamnă a fi nu numai martor, ci și părtaș la lupta partidului, care este totodată lupta poporului tău, a fi făuritorul istoriei, dar și judecătorul ei necruțător, care-și exprimă deschis și răspicat punctul de vedere. Aici intervine elementul cel mai de preț din întreaga scriere: luptătorul revoluționar de astăzi, cu biografia lui mai mult sau mai puțin spectaculoasă, cu existența lui mai mult sau mai puțin deschisă, făuritorul idealului revoluționar al construcției socialiste a națiunii noastre, nu se poate desprinde de istorie, de întreaga istorie revoluționară, nu conține să examineze întreg noianul de informații care-l călăuzesc prin timp în deslușirea căilor pe care le-a străbătut revoluția. Suma ideilor puse în dezbateră este copleșitoare. Abordarea lor se face din unghiuri surprinzătoare, astfel că adevăruri uitate, ignorate, știute doar pe jumătate, dinadins ascunse, ies la iveală cu o limpezime de cristal, dînd istoriei înțelesuri noi, nebanuite. La aceasta se mai adaugă un fapt: mai abundent decît în precedentele părți, ultima parte a scrierii folosește informația în stare pură. Arhiva devine personaj care se exprimă; și se exprimă în modul cel mai elocvent, documentul pur, informația lipsită de comentariu înfățișîndu-se direct, cu o forță de șoc remarcabilă. Avem revelația acestor „manevre” scriitoricești, de un carat deosebit, ascultînd ultima replică a piesei,

replica Tinăruului, cu care se încheie * scrierea *Aventura unei arhive* și, cu ea, **Politica**: „...Informațiile sînt tragediile, dramele, comediiile epocii noastre. Informațiile sînt teatrul modern, Theatrum mundi. Cuvintele sună sec, uscat și totuși, ce valoare de șoc !”.

Teatrul Mic, credincios unui contract moral cu publicul său și îndatoritor cu autorul pieselor care au stat la baza remarcabilelor spectacole **Politica** și **Trestia ginditoare**, este din nou cel dintîi care vine în întîmpinarea noii piese a lui Theodor Mănescu. Regia spectacolului aparține, firesc, tot lui Silviu Purcărete (care semnează, alături de Viorica Petrovici, și scenografia). Este o întîlnire fericită între un regizor cu evidente inclinații pentru spectacolul-dezbateri și un text a cărui punere în scenă nu presupune altceva „decît” rigoare, inteligență, echilibru și simțul măsurii. Spectacolul

** Într-o notă pe care o găsim în excelenta foaie-program a Teatrului Mic (redactor-responsabil: Adriana Popescu), Theodor Mănescu lasă să se înțeleagă că a pus capăt scrierii.*

Pentru o clipă am fost tentat, ca și alții, să-i dau crezare și să consider romanul dramatic **Politica** încheiat.

Două sînt motivele pentru care acum mă îndoiesc că lucrurile se vor opri aici. Mai întîi, zona de investigație, și așa nemăsurat de cuprinzătoare, lasă destule teritorii și etape nestrăbătute. Cu sau fără voia lui Theodor Mănescu, interesul pentru acestea din urmă este stîrnit în asemenea măsură încît „la capătul scrierii”, cum spune autorul, nu putem pune punct, ci numeroase semne de întrebare. Problematika abordată și modul fierbînte de tratare a materiei cer, ca pe o necesitate, continuarea elucidării (și) pe această cale a unor interogații de care omul contemporan nu poate fi străin.

Pe de altă parte, cum Bărbatul poate că nu a murit (cine ne garantează că Sora are dreptate ? ce racla sigilată în care se presupune a fi adus în țară nu e goală ?), cum Tinăruul abia preia cu adevărat arhiva, cum autorul însuși știe toate astea și, împătimit de temă (așa l-am deslușit cu fiecare replică a scrierii), nu se poate desprinde de ea înainte de a fi convins că a epuizat-o, sau măcar înainte de a fi încercat s-o facă, am credința că romanul dramatic **Politica** va continua.

Bineînțeles, este o părere prea subiectivă pentru a-și găsi loc altundeva decît într-o notă de subsol.

este realmente incitant prin simplitatea, cursivitatea, limpezimea expresiei, prin claritatea expunerii, prin savanta alternanță a ritmurilor impusă de piesă, prin solicitarea discretă și totuși stăruitoare a participării spectatorilor.

Excelează, ca și în celelalte montări, Nicolae Pomoje, despre care am spus și repet acum cu aceeași convingere că înscrie în biografia sa artistică o realizare de prestigiu. Interpretul pare și mai interiorizat, aduce cu sine un plus de maturitate, de echilibru lăuntric — rezultat al nestrămutatelor convingeri intime ale eroului său exemplar —, de spiritualitate, de gravitate înțeleaptă. Nicolae Pomoje șade mai tot timpul la masa de lucru — sarcină ingrată pentru un actor — și rostește cu o vorbire abia auzită dar perfect inteligibilă monologurile personajului său, convins de forța lor dramatică și convingător prin propria-i forță dramatică. Sînt momente în care interpretul pare a se topi, a se destrăma ca un abur, a se ascunde îndărătul vorbelor, atîta farmec, savoare, greutate dă replicilor. Cu gesturi puține, echilibrate, cu glas cald, cu o privire deschisă, inteligentă, cu o mișcare elegantă în simplitatea ei majestuoasă, Nicolae Pomoje străbate drumul greu al creației sale sigur de sine și biruitor.

Sorin Medeleni demarează tumultuos, abrupt, aproape brutal, în rolul Tinăruului, pentru a dobîndi pe parcurs echilibru și maturitate, atingînd spre final cota înaltă de ardere lăuntrică și asemănîndu-se tatălui său în chip izbitor în clipa în care îi preia locul la masa de lucru — deci arhiva, deci idealurile de o viață.

Mi-a lăsat o impresie deosebită interpretarea pe care Nicolae Ceterchi o dă Bătrînului. O febră interioară, dublată de o inteligență mereu iscoditoare caracterizează personajul așa cum îl concepe Nicolae Dinică. Credința nestrămutată în rostul condiției pe care și-a asumat-o se împletește cu preocuparea tandră pentru Bătrîna care-i stă mereu alături și, din cînd în cînd, discret, cu spaima morții, ca una dintre perspectivele eșecului. Caldă, inteligentă, voluntară, dar și structural disciplinată, ca o adevărată luptătoare într-un post de sacrificiu, o înfățișează Tatiana Iekel pe Bătrîna ; iar Mariana Cercel, în Sora, este sigură pe sine, echilibrată. Cu profesionalism, în rolurile mai zgîrcite cu interpretii ale Doinei și celui de-Al doilea tinăr, evoluează Liana Ceterchi și Petre Moraru.

Virgil MUNTEANU

DOMIDE CONTRAATACĂ

de Tudor Popescu

Data premierei: 27 martie 1986.
Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: AURORA SIMIONICĂ (Viorica); ESTERA NEACȘU (Geta); IRENE FLAMANN (Stoica); VICTORIA SUCICI (Maria); VLADIMIR JURASCU (Cato); TRAIAN BUZOIANU (Borcea); DANIEL PETRESCU (Domide).

Titlul comediei comentează ironic universul spiritual al protagoniștilor. Corectori într-o editură, ei duc o existență searbădă și cenușie, animați de preocupări și idealuri mărunte. Leneși, superficiali, flecari, cu o atitudine retrogradă față de muncă, de rostul ei în viața individului și în societate, eroii satirizați de Tudor Popescu își consumă timpul și energia angajându-se în dispute fotbalistice, făcând pronosticuri, bîrfind, discutînd despre rețete culinare sau îngurgitînd prînzul pregătit după un adevărat ritual. Locul acțiunii amplifică semnificațiile conflictului, subliniind, prin contrast, derizoriul personajelor. Într-un lă-

caș al spiritului, marginalitatea lor capătă proporții hiperbolice. Eroii sînt incapabili să termine corectura unei cărți care evocă bătălia lui Napoleon la Austerlitz. Frînturi de fraze din acest volum, risipite printre conversațiile fotbalistice sau culinare, sînt de un mare haz. Cadrul, inspirat găsit de autor, ca și replica unuia dintre personajele pozitive, sînt elemente generatoare de situații comice. Chiulul și nepriceperea paraziților din editură sînt amendate de Domide, funcționar modest, serios și conștiincios. Străin de agitația și de ocupațiile extraprofesionale ale celorlalți, fiind de bună credință în relațiile cu semenii, Domide neliniștește și incomodează prin simpla sa prezență. Într-o proiecție onirică, în imaginația înfierbîntată a mediocrilor din editură, personajul se travestește în Napoleon, amenințîndu-le pozițiile și traiul comod. Eroul face parte din aceeași categorie cu Andronic din *Ultima oră*, Spiridon Biserică din *Mielul turbat* sau Mitică Blajinu din *Sfîntul Mitică Blajinu*. Împotriva sa se declanșează o adevărată conspirație a imposturii. Satira capătă un ton grav. Editura devine o faună periculoasă peste care tronează principala tovarășă Stoica, monument de prostie și obtuzitate. Asistăm la procesul de defăimare și anihilare fizică și psihică a lui Domide. Supraîncărcat cu sarcini de serviciu, personajul este în cele din urmă calomniat, acuzat de incapacitate profesională și obligat să se transfere în alt loc de muncă, unde însă intrigile colegilor continuă să-l urmărească. Într-un final situat la intersecția dintre real și vis, răbdătorul Domide se revoltă, pune capăt complotului, înfierînd „morală” acestei umanități alienate. O rezolvare precipitată care soluționează conflictul ca un *deus ex machina*. Textul debutează în forță, legăturile funcțio-

Irene Flamann-Catalina și Daniel Petrescu



nează, dialogul este viu, replica are nerv. Impactul cu spectatorul se stabilește repede, piesa fiind rodul unor observații critice ale autorului față de fenomene reprobabile ale realității cotidiene. În ansamblu, impresia artistică este favorabilă. Remarcăm totuși că mai ales în partea a doua a piesei trama se diluează, amplitudinea satirei începe să scadă, complexitatea discursului dramatic este grevată de caracterizarea monocordă a unor personaje, ca și de unele pasaje unde demonstrația este evidentă.

Montarea are fluentă și dinamism. Cu excepția unor momente când devine prea zgomotoasă, subliniem că lectura scenică a lui Ioan Ieremia funcționează creator în raport cu piesa, potențându-i semnificațiile. Fauna mincinoșilor, impostorilor și incompetenților este realizată de regizor printr-un decupaj realist, minuțios. Acționând în grup sau individual, interpretii Aurora Simionică, Estera Neacșu, Vladimir Jurăscu, Traian Buzoianu portretizează reliefat, cu aplomb. Intervențiile femeii de serviciu, purtătoare de cuvânt a omului de bun-simț care sancționează comportarea corectorilor, sînt, în interpretarea Victoriei Suchici, echilibrate. Spectacolul prilejuiește două recitaluri actoricești. Irene Flamann o întru-chipează admirabil pe „tovarășa Stoica”. Cu un mers dezechilibrat, cu mișcări de marionetă, un glas sugrumat, actrița compune imaginea ridicolului și prostiei ridicate la rang de autoritate intelectuală. Deosebit de expresiv în dialog ca și în momentele de tăcere este Daniel Petrescu în rolul Domide. Masca inocenței, întipărită pe figură, aerul absent, mereu preocupat, departe de meschinăriile și dispuțele celor din jur, este de mare efect comic. Scenografia Emiliei Jivanov creează un cadru metaforic. Chipurile clasice dominînd încăperea, profilul lui Napoleon schițat pe pereți, comentează cu sarcasm existența mărunt-pedestră a eroilor.

Ludmila PATLANJOGLU

TEATRUL „NOTTARA”

CONCURS DE ÎMPREJURĂRI

de Adrian Dohotaru

Fidel, în continuare, preocupării — mai de mult conturate — de a încuraja dramaturgia originală de „ultimă oră” (tendință care, dacă e să amintim fie și un singur debut semnificativ — Mihai

Data premierei: 17 mai 1986.
Regla: NICOLAE SCARLAT.
Scenografia: NADINA SCRIBA.
Distribuția: EMIL IOSSU (Ion); ANCA BEJENARU (Nana); MIRCEA ANGHIELESCU (Profesorul 3arbu); ION PUNEA (Prorectorul); DINU LUCIAN (Manase); CRISTINA TACOI (Celina); CATRINEL PARASCHIVESCU (Coră); ION POPA (Un euforic); GRIGORE CONSTANTIN (Un ospătar).

Ispirescu — s-a vădit efectiv rodnică), Teatrul „Nottara” propune de astă dată în premieră absolută un text al lui Adrian Dohotaru. Autorul nu mai are, de-a-cum, nevoie de prezentări, titluri ca *Insomnie* (ce se află în continuare pe afiș, chiar la „Nottara”) și, mai ales, *Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic* recomandîndu-l, încă de cîțiva ani, ca pe un scriitor permanent interesat de viața cotidiană, cu ale sale „lumini și umbre”. Acestea sînt surprinse, cu un antrenat fier reportericesc, în clipa dramatică (la propriu și la figurat) a transformării din *tapt divers* în *eveniment*, autorul ambiționînd să evidențieze și posibilele lor dimensiuni de *fenomen*. În această din urmă tentativă Adrian Dohotaru a reușit mai mult (*Anchetă...*) sau mai puțin (piesa de față). **Concurs de împrejurări*** na-rează peripeziile unei tinere profesoare (aflată în fericita situație de viitoare mamă), care dorește să obțină un post de cercetător într-un institut de lingvistică; dar, deși meritele personale și profesionale îi îndreptățesc cu prisosință intenția, Nana nu poate nici măcar să se înscrie la concurs (care e, de fapt, tocmai unul „de împrejurări”) din cauza unor meschine manevre de culise al căror „cap” e Prorectorul și care au ca scop angajarea cuiva mai bine „plasat”. În final, dreptatea (instaurată, de altfel, cam abrupt) pare să triumfe — Prorectorul demisionează, concursul se revizuieste și Nana e anunțată că se poate prezenta oricînd cu șanse imense etc., etc. —, dar, și această soluție constituie partea cea mai incitantă și de incontestabilă originalitate a piesei, ea refuză „oferta”: va rămîne, cu lucrările ei publicate, cu cele n limbi străine cunoscute, cu visul ei de ani de zile de a face cercetare, o mamă iubitoare și o profesoară conștiincioasă... Aceasta este trama, din punct de vedere — ca să zic așa — teoretic. Practic, pe scenă se petrec multe alte întîmplări, al căror erou e, în general, Ion, soțul Nanei (un teustru și entuziast inginer), și apar cîteva alte personaje (maniheist împărțite în „buni” și „răi”): profesorul

* „Teatrul” nr. 6/1986.



Anca Bejenaru și Emil Hossu



Dinu Lucian și Ion Punea

Barbu — „dascăl“ ideal și idealist; Manase — universitar „de duminică“ eșuat în munci administrative; Celina — amor din tinerețe al Prorectorului, căutînd post pentru o fiică navetistă; Cora — predecesora Nanei în inima lui Ion, *femme fatale* de proporții curente; Un ospătar cu vecini studii juridice; în fine, Un euforic — foarte drag autorului, dacă e să ne luăm după amploarea partiturii sale —, un fel de *raisonneur* „pe dos“, profesorînd, cu veselie lugubră, cugetări în același timp subtile și banale, figură atît de „dostoievskiană“ încît nu mai știi ce să crezi... Toate aceste personaje au în comun faptul — oarecum paradoxal — că îmbogățesc și, concomitent, parazitează acțiunea piesei. O posibilă explicație ar fi aceea că, toate, se află cumva la jumătatea drumului dintre autenticitate (artistică, dar și existențială) și clișeu. Impresia e produsă, în bună măsură, de limbajul utilizat, în a cărui elaborare Dohotaru-ziaristul și dramaturgul a fost trădat de... greu de spus de cine: eroii vorbesc „ca din carte“ (deși nu s-ar putea preciza care carte anume), iar majoritatea replicilor (și nu numai anecdoatele de — vorba lui Caragiale — „notorietate publică“, transcrise mai cu ghilimele, mai fără) ne sună supărător de familiare. Sînt scăderi ce umbresc înesutul, din păcate, o lucrare altminteri nu lipsită de unele dintre calitățile recunoscute ale dramaturgiei lui Dohotaru — acuitatea observației și, în altă ordine de idei, curajul civic — și care spune cel puțin un lucru important: suprema demnitate constă în a renunța la un ideal, dacă împlinirea lui implică intrarea într-un joc măsluit.

Viziunea regizorală a lui Nicolae Scarlat a încercat să dea rezonanță plusurilor și să pună surdina minusurilor textului, izbutind mai net — cu ajutorul echipei de interpreți — în prima direcție. Momentul cel mai înalt al spectacolului este finalul, în care profesorul Barbu (schițat cu ardentă dăruire, dar și cu oarecare retorism de Mircea Anghelescu) se învîrte, cu o inutilă sticlă de șampanie în mînă, printre mașiniștii care demontează agresiv-nepăsătorii decorul, încercînd să-i convingă pe Nana (Anca Bejenaru — precisă, reținută și cu o binevenită ironie subtextuală) și pe Ion (Emil Hossu — dezinvolt și perfect firesc într-un rol dificil) că totul va fi bine și frumos, pe cînd aceștia — cuprinși de un fel de exuberanță disperată pe care numai libertatea interioară greu și scump cîștigată o poate dezlănțui — îl ascultă distrați și pleacă apoi, lăsîndu-l singur în scenă. E un moment crud, amar și totuși tonifiant, rezumînd expresiv ceea ce s-ar putea numi „o lecție de viață“. În rest, sesizînd punctul slab al piesei — convenționalismul replicilor și al unor situații —, Nicolae Scarlat a decis să aplice zicala „cui pe cui se scoate“, recurgînd, adică, tocmai la sublinierea lui apăsătoare. În primul rînd, prin decor, conceput de Nadina Scriba (creatoare, în stagiunile trecute, la Piatra Neamț, a unor scenografii originale și pline de fantezie — *Pragul albastru* ori *Pescărușul*, de pildă) pe baza simbolismului cromatic încetățenit, dar nu, prin asta, mai puțin — să zicem, eufemistic — naiv: panouri vopsite, ca și mobilierul, în roz-bombon pentru camera tinerel perechi, în galben-bilbos pentru biroul Prorectorului și în

verde-brotat pentru „în natură”. Ideea nu e, în sine, de respins, dar nu cred că a dat în practică rezultatul scontat, procedeul apărînd simultan ca derutant și simplist. În același sens, al accentuării artificiozității, au fost dirijați și actorii care-i joacă pe „negativi”, operațiune înfinit delicată și cîtuși de puțin lesnicioasă, căci pretinde, în mod necesar, ca fiecare interpret să aibă conștiința diferenței dintre ostentația controlată și ostentația ca atare (sau — **horribile dictu** — cabotinism). Între aceste extreme evoluează: Cristina Tacoi (cu distincție și sobrietate), Dinu Lucian (cu naturalețe și umor de calitate), Catrinel Paraschivescu fără stridențe, într-un rol strident), Ion Popa (cu o bună intuiție a ambiguității personajului, dar „trăgînd de timp” peste măsură) și Ion Punea (cu evidenta hotărîre de a-și face eroul mai detestabil și mult mai ridicol decît era nevole). O eficiență apariție cvasi-mută — Grigore Constantin.

În ciuda deficiențelor semnalate, **Concurs de împrejurări** va face, cred, pe scena Teatrului „Nottara”, o serie lungă de reprezentații și, dacă spectatorii vor medita la mărca una dintre întrebările cărora piesa și spectacolul le oferă o variantă de răspuns, scopul realizatorilor va fi fost, în definitiv, atins.

Alice GEORGESCU

TEATRUL GIULEȘTI

■ AȘTEPTAM PE ALTCINEVA

de Paul Ioachim

Data premierei : 7 iunie 1986.
Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Scenografia : EUGENIA BASSA CRIȘMARU.

Distribuția : SEBASTIAN PAPA-
IANI (Marcel) ; GELU NIȚU, COR-
NELIU DUMITRAȘ (Victor) ; IRI-
NA MAZANITIS (Marcela) ; RODI-
CA MANDACHE (Valentina) ; ANA
CIONTEA (Tinăra) ; BOGDAN
STANOEVICI (Tinărul).

Piesa **Așteptam pe altcineva** * de Paul Ioachim, reprezentată, ca și anterioara sa scriere, Goana, tot de Teatrul Giulești,

* „Teatrul”, nr. 11—12/1985.

atestă ascensiunea autorului pe unul dintre făgașele dramaturgiei presărat cu cele mai multe capcane : comedia.

Povestea lui Marcel — bărbat între două vîrste, care ajunge, din situația sigură de viitor mire, în aceea de virtual candidat la căsătorie — este veridică și vie ; în țesătura momentelor comice se simte un gînd poetic și dramatic care o face convingătoare.

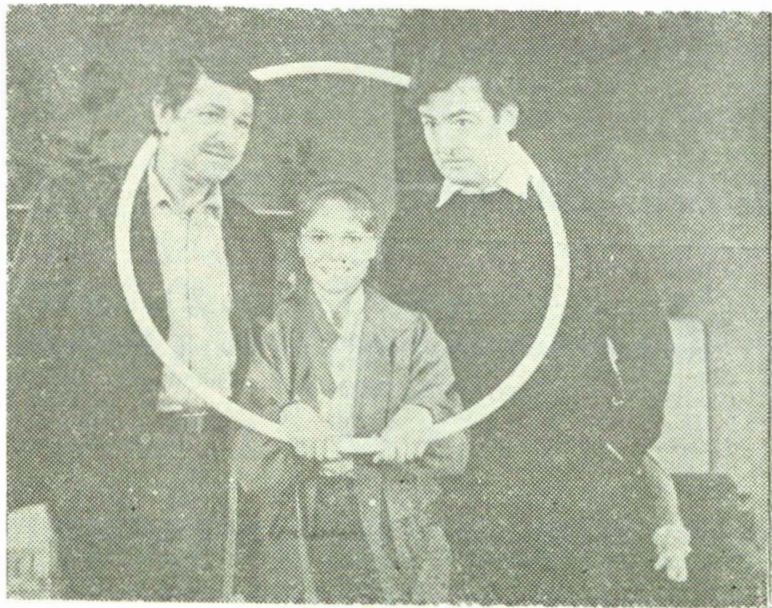
Pendulînd prea mult între polii unei alternative sentimentale (pe de o parte, datoria și simțul onoarei, care-i cer s-o facă fericită pe Valentina, vechea și credincioasa lui prietenă, oferindu-i mult rîvnitul certificat de căsătorie ; pe de alta, tresărîrea de sentiment pe care i-o inspiră reportera Marcela, intrată întempestiv în casa și în viața lui), eroul rămîne pînă la urmă părăsit și mofluz, în obișnuita lui singurătate de sîmbătă seara, cu valsul de Chopin maltratată la pian de fetița vecinei, cu floarea Mirabela și cu păpușa-clovn Fane.

În amuzanta agitație de la suprafața întîmplărilor se ascunde o mică (mare) dramă de interior : singurătatea „alergătorului de cursă lungă”, căruia „marea familie” a petroliștilor îi oferă sprijin material și moral, dar nu și fericirea personală pe măsură, bucuria „micii familii”, a unui cămin normal, cu nevastă și copii, cu aniversări stropite cu șampanie, cu sau fără... eterna ometă, mîncarea tradițională a burlacilor.

Cauzele acestei nefericiri vesele nu sînt cercetate pînă la capăt. Autorul nici nu-și propune să. facă incizii sociale și psihologice de profunzime. El oferă publicului un divertisment deconectant ; numai că în suita premiselor și surprizelor comice strecoară adevăruri despre viață, despre cum ar trebui ea să fie trăită în ziua de azi...

...Adică fără compromisuri, în deplină libertate de sentiment, pe care însul e dator să și-o asigure singur, fără intermediul sau ajutorul prietenilor. Farsa — cu vădite intenții moralizatoare — pe care i-o joacă eroului cel mai bun prieten, trimițîndu-i doi studenți la teatru să joace comedia copiilor părăsiți, urmărește demolarea iluziilor și construirea unei perspective mobilizatoare, deși are în substrat o doză de cruzime și de ironie. Amintind de „omul care aduce ploaia”, omul de bine al comediei lui Paul Ioachim nu aduce însă cu sine binefăcătoria „ploaie”. El vine doar s-o anunțe.

În acest anunț tonic stă rezistența întregului eșafodaj scenic. Pledoaria autorului pentru o căsnicie „de suflet” și nu de conveniență, apelul său la comunicare între semenii au un statut artistic original și se bucură de o rețea de transmisie bine și solid ancorată pe două personaje,



Sebastian Papaiani, Ana Ciontea și Gelu Nițu

Marcel și Valentina. Aflate în momentul de criză al unei iubiri eșuate, cele două caractere, desenate viguros în culori tari, pitorești, dezvăluie o incompatibilitate de mentalități care interzice speranța unei conviețuiri fericite: mentalitatea proprie femeii „de tip vechi”, care se crede romanțioasă, dar de fapt este plângăreață, egoistă și pisăloagă, și cea a unui bărbat profund și generos, în aparență excentric, în fond timid, tinjind după o femeie în pas cu vremea, în stare să gîndească realist și să-și trăiască spontan și autentic sentimentele.

Din păcate, „femeia de tip nou”, fermecătoarea comentatoare a emisiunilor de radio, la mîna căreia aspiră Marcel, are, ca și celelalte personaje angrenate în conflict (actorul Victor și cel doi prezumtivi copii abandonati), un profil schematic. Dar chiar așa, inconsistente și fără individualitate, în stadiul de enunț și de simbol, aceste personaje contribuie la dezvoltarea ideii comice atît prin avalanșa situațiilor burlești, cît și prin dialogul plin de vervă, alimentat de un limbaj extras din cotidian.

Pe aceste calități ale textului a mizat trupa giuleșteană cînd s-a hotărît să-l lanseze în premieră absolută, ca o expresie a consecvenței cu care încurajează dramaturgia de actualitate.

Regizorul Tudor Mărăscu a construit un spectacol cursiv și alert, în tonul și stilul piesei. Un spectacol agreabil, în care totul se desfășoară firesc, fără exagerări,

ca într-o călătorie plăcută, actorii povestind teatral, cu mare plăcere atît pentru ei cît și pentru spectatori, o suită de întâmplări năstrușnice.

Performanța acestei duble plăceri o deține Sebastian Papaiani. Actorul se dăruiește integral personajului, realizînd un portret viu de om superior, muncitor de înaltă calificare, aflat într-o dilemă comică (pentru ceilalți!). Însingurarea, șovăielile, bunătatea funciară a eroului și slăbiciunile sale... bărbătești, stările de spirit contradictorii sînt susținute cu haz, dar și cu doza de seriozitate impusă de sensul moral al „dilemelor” cărora trebuie să le găsească soluție.

Excelentă, pagina autobiografică a Valentinei scrisă în spectacol de Rodica Mandache. O compoziție colorată și succulentă, în care obsesia căsătoriei capătă dimensiuni simbolice.

În sfera tipurilor umane reprezentative pentru zilele noastre s-au străduit să ajungă și Irina Mazanitis și Gelu Nițu. Jocul lor este spontan și sincer, dar personajele respective, lăsate de către autor în stadiu embrionar, se risipesc în acțiuni fizice, în prea multe intrări și ieșiri pe uși și pe ferestre.

Cuplul tinerilor interpreți, Ana Ciontea și Bogdan Stanoevici, a marcat cu farmec și candoare „substituirile de persoană”: studenți serioși pe post de copii zurbagii în căutare de familie.

Valeria DUCEA

■ IARNA CÎND AU MURIT CANGURII

de Sorin Holban

Data premierei : 15 iunie 1986,
Regia : CRISTIAN MUNTEANU.

Scenografia : **MIHAI TOFAN**

Distribuția : ILEANA CERNAT (Dana Rogoz); GEO COSTINIU (Ludvig Voicilă); AGATHA NICOLAU (Bătrina doamnă); MIHAIL STAN (Generalul); MARIA PĂTRAȘCU (Carolina); ATHENA DEMETRIAD (Axinia); ANA TROFIN (Ioana Viziru); NICOLAI IVĂNESCU (Xenofonte Viziru); SABIN FĂGĂRAȘANU (Dinu); VALENTIN IOAN STAN (Flavius); DAN NĂSTASE (Un fotograf).

Sorin Holban nu este un debutant, nici măcar în dramaturgie, căci — împreună cu (fratele său ?) Nicolae Holban — a mai semnat și piesa *Apă vie*, jucată pe câteva scene (aflăm din programul de sală). Dar el are mai ales o pre-existență literară, jalonată în publicistică, poezie și proză (un roman omonim), care îl recomandă drept un autor nu numai informat, dar și versat în ale uneltor scriitoricești. Romanul său — bine primit de critică — a devenit deci, cu același nume (*Iarna cînd au murit cangurii*), o piesă, pe care o botează astăzi scenic Teatrul Giulești.

Iarna cînd au murit cangurii nu este o capodoperă în istoria dramaturgiei universale, dar este o piesă care își rezervă dreptul ei independent la existență, la viabilitate teatrală, în contextul unei avalanșe de opere informe, conforme și diforme, care asaltează neconținut secretariatele literare. *Iarna cînd au murit cangurii* (titlu frumos, dar fără nici o legătură cu semnificațiile textului) este o melodramă, dar o melodramă care nu poate fi recuzată de realitate, o melodramă posibilă, un „love story” care merită să fie ascultat. Pentru că pășește — potrivit-și sfios pasul — pe urma unor situații posibile.

Este vorba, deci, despre el (Ludvig !), îndrăgostit de ea (Dana, care este văduvă și are un copil, pe Flavius). Este vorba despre posibilitatea (reală) de a exista mai departe împreună a celor doi și despre imposibilitatea (teoretică) de a concilia

mentalitatea lui (de chitarist într-o formație de muzică ușoară, dar și absolvent de conservator) cu a ei (provenită dintr-un cu totul alt mediu). Este vorba și despre capacitatea lui de a înlocui (de a neutraliza ?) în fața copilului un mit — cel al tatălui adevărat, și despre rezerva cu care ea privește această substituție, pe care — în fond —, și-o dorește.

Nodul gordian al problemei este Flavius (personaj-capcană, între ris și plin, între dezinvoltură și opacitate), care — după toate regulile melodramei — îi iubește pe amîndoi, îi va aduce — spre final — spre un numitor comun și care — în același final — va fi victima unui accident grav. Cu sau fără șanse de scăpare. Final în care cei doi se îndreaptă spre o poartă numită ieșire, speranță sau eșec, final „deschis”, cum se spune de obicei.

Intriga propriu-zisă, din *Iarna cînd au murit cangurii*, nu mi se pare importantă. Există în ea o doză de „dăja vu”, „dăja lu”, care mă lasă indiferent, în ciuda autenticității ei. În schimb, am fost sensibilizat de o altă zonă a textului, deloc neînsemnată, aceea a amintirilor Danei, cîmp al unor flash-back-uri despre o lume revolută dar pitorească, ridicolă și plină de farmec. O lume care justifică, pînă la un punct, incompatibilitatea relației Dana-Ludvig, invocînd mereu megalomania. Distanța dintre Dana și această lume este evidentă; dar nostalgia ei nu este mai puțin reală și — în ultimă instanță — inhibitorie.

În spectacolul Teatrului Giulești — regizat de Cristian Munteanu — trio-ul motor este, cum se și cuvenea, cel format de Dana, Ludvig și Flavius. Flavius (Valentin Ioan Stan) este încîntător prin prospețimea și spontaneitatea sa. El devine, volens-nolens, un handicap pentru partenerii săi. Handicap pe care Ileana Cernat (Dana) îl depășește cu calm și siguranță profesională. Rezerva ei este jucată mereu între căldură și teamă, ea atinge cu o finețe extraordinară momentele de comuniune cu Ludvig, păstrîndu-și o mască reticentă în cele în care se confruntă cu umbrele familiei ei. Nu l-am înțeles pînă la un punct — în Ludvig — pe Geo Costiniu. Acest actor, atît de disponibil pentru tot ce înseamnă „de-a jocul”, histrionismul, atît de indicat rolului „greierului” îndrăgostit de „furnică”, a simțit aici nevoia să forțeze, să pluseze, și a fost doar neconvîngător, pînă la un punct : pînă acolo unde jocul (cu copiii, cu viața) rămîne doar exterior, și începe drama, drama noastră care poate fi de toate zilele. Din acest punct, Geo Costiniu a fost ceea ce trebuia să fie de la început, adică un Ludvig chinuit de îndoială, obsedat de risc, pentru care salturile (de piază ?

de acrobat ?) nu sînt decît exerciții pasagere.

Alte reușite actoricești sînt de consemnat în secvențele „familiei”. Aici, Mihai Stan (Generalul) și Athena Demetriad (Axinia) dezvoltă partituri comice savuroase, primul proferînd cu succes un „distacco” foarte condescendent asupra lumii înconjurătoare. Un rol de referință pentru Maria Pătrașcu este Carolina, pe care îl interpretează cu pondere și — cînd e nevoie — personalitate agresivă. Agatha Nicolau (Bătrîna doamnă) realizează — iarăși — un portret excelent (mai bine zis, o „mască excelentă”), cum era și cel din **Să nu-ți faci prăvălie cu scară**; dar și aici, potențialul ei comic mi se pare întrebunțat într-o variantă minoră.

Alături de cei citați mai sus, regizorul Cristian Munteanu a mai beneficiat de contribuțiile Anei Trofin (Ioana Viziru), lui Nicolai Ivănescu (Xenofonte Viziru) și Sabin Făgărășanu (Dinu), pentru a construi un spectacol atașant, dar și fără complicații.

Dinu KIVU

Ileana Cernat, Geo Costiniu și copilul Valentin Ioan Stan



PE HARTA TEATRALĂ A ȚĂRII

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI**

FALEZA

de Julius Edlis

Data premierei : 19 mai 1986.

Regla : ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO. Traducerea : DENISA FEJES.

Distribuția : ILEANA-STANA IONESCUL (Tușa Zîna); RODICA POPESCU-BITĂNESCU (Lluba); VIVIANA ALIVIZACHE (Zoia); OLGA-DELIA MATESCU (Aliona); LAMIA BELIGAN (Lluka).

Acest titlu sobru ne poate trezi în amintire ceva din aerul înghețat și din reliefurile aspru-întunecat ale pieselor lui

O'Neill, dar odată intrați în Sala Atelier a Teatrului Național impresia ne va fi ștersă încă de la început de decor. În față ne zîmbește cu toată culoarea roșie a firmei sale barul „Espagnola”, improvizat pe un vas eșuat aici lîngă faleză; în spatele său se ghicește marea, în față este puntea-terasă, cu mese peste care se ridică umbrelele albe, menite să apere de soarele dogoritor eventualii clienți. Dar aceștia nu vin. La mesele goale se așază pe rînd doar trei tinere. Din discuția lor înțelegem că sezonul estival s-a sfîrșit. Fetele sînt localnice și-și fac un fel de bilanț moral al viselor lor zădărnice, ce par să renască în fiecare sezon. Între ele trebuluiește tușa Zîna, responsabilă „Espagnolei” — acest chiosc meschin cu firmă pretențioasă. Ea nu mai visează. Multele veri petrecute ca bufetiерă la „Espagnola” au dus-o în toamna vîrstei. Nu, pînă sufletului ei nu mai e înfiorată de boarea nici unei speranțe. E și ea o ființă eșuată, dar ar vrea să-și ferească unica fiică de zădărniciia visării — căci fata vine uneori sus pe faleză, singură, timidă, pășind ca-n transă, cu ochii țintă către visul ei, poate încă neclar, încă țesîndu-se din



O piesă sentimentală, un spectacol cu rezonanțe grave...

năluciri și umbre, plină să ia forma scenariului-tip al celorlalte fete, care știu că numai o adevărată dragoste cu un vilegiaturist le va smulge din acest loc unde nu se întâmplă nimic, dând vieții lor un sens, și umplînd-o cu viața oricărui mare oraș, poate chiar Moscova. Acesta e visul care nu trebuie să fie visat, pentru că e numai himeră. Tușa Zina știe bine asta. Fetele, clientele și prietenele ei, care o mai ajută la strînsul umbrelor, la întinderea foilor de polietilenă peste mese cînd vine vremea rea, aceste biete fete l-au încercat și îl încearcă fără noroc, distrugîndu-și viața, amînîndu-i realitatea de la un an la al-

tul, între promisiunile verii și deziluziile toamnei. Simte tușa Zina că e ceva bovaric în această dorință de a evada din locul și timpul tău către un loc și un timp iluzorii, și mai simte că faleza e pricina răului, cu tot ce insinuează ea despre lumea cea largă, strecurîndu-se, așa cum se află între uscat și mare, plină în sufletul omului, spre a-l scinda ireversibil. De asta își alungă cu asprime copila de pe faleză și-și varsă minia pe obloanele „Espagnolei”.

După cum se poate vedea, avem de-a face cu o piesă sentimentală, nu lipsită și de unele accente de lirism mai profund, iar în stratul său mai superficial frizînd și melodrama, de n-am aminti decît neprevăzuta și ratata încercare de sinucidere cu pistolul a Liubei — act mai degrabă exhibiționist, așadar fără o motivație serioasă. Ca tonalitate psihologică și etică, piesa e un ecou tîrziu din *Trei surori* a lui Cehov.

Regizoarea Anca Ovanez-Doroșenco a estompat oarecum cele cîteva stridente melodramatice, îndrumînd spectacolul spre rezonanțele grave, și izbutind astfel să realizeze scene care nu se pot uita ușor: așa, durerea, disperarea mută, în îmbrățișarea dintre mamă și fiică (interprete: Ileana-Stana Ionescu — Tușa Zina și Lămia Beligan — Liuska, al căror joc expresiv l-am sugerat prin descrierea de mai sus), nu mai puțin, scena apariției Zoiei, în costum de... viitoare actriță, așa cum se crede ea în ajunul plecării la Moscova. E locul să spunem că cele trei fete sînt bine individualizate de Viviana Alivizache (Zoia), făptură sentimentală și naivă, Rodica Popescu-Bitănescu (Liuba), energică, temerară, demonstrativă și exhibitivă, Olga Delia Mateescu (Aliona), tenace, tăcută, încăpățînată, fată bătrînă care vrea să ajungă la Moscova prin propriile ei forțe, dînd examen la institut — pentru a cîta oară? Toate compun cu grație rolurile lor oarecum nătînge; de aici, impresia de fermecător sui generis. Grație adevărului jocului actoricesc, spectacolul se urmărește cu simpatie.

Constantin RADU-MARIA

■ UN PAHAR CU SIFON

de Paul Everac

Data premierei: 22 decembrie
1985.

Regia: DOREL VIȘAN. Sceno-
grafia: T. TH. CIUPE.

Distribuția: SILVIA GHELAN
(Magda Mărculescu); DOREL VI-
ȘAN (Nuțu Văleanu).

După câteva versiuni scenice — între care aceea de la Teatrul Mic, cu Leopoldina Bălănuță și Nicolae Dinică, rămâne una de referință — apare cu mai multă claritate faptul că „dialogul” lui Paul Everac oferă o excelentă partitură pentru o tragediană. Idee de la care a pornit și actorul Dorel Vișan când s-a hotărât s-o acompanieze pe Silvia Ghelan, ca regizor și interpret, în spectacolul Naționalului clujean. Inutil să mai parcurgem subiectul piesei lui Paul Everac, pentru că nu „subiectul”, ci criza morală, afectivă, politică a Magdei Mărculescu este semnificativă. Tocmai forța dramatică a acestei crize face din textul lui Everac o piatră de încercare pentru o actriță. Paul Everac a gândit și de data aceasta „actoricește”, mai exact pe pla-

cul actorilor, pentru că și celălalt personaj (Nuțu Văleanu), deși pare inactiv, secondează cu o forță interioară nicio-dată risipită în prea multe cuvinte personajul feminin, care se macină între speranțe și reproșuri, între acuzații și regrete. Între aceste contraste, dragostea Magdei pentru Nuțu Văleanu apare tot pe atât de profundă pe cât a fost de iresponsabilă hotărârea ei de a-l părăsi pentru o viață ușoară purtată prin marile orașe europene.

Și totuși, nu despre dragoste ne vorbeste în primul rând autorul, ci despre diferența morală dintre cele două personaje, despre statornicie în raport cu nestatornicia, despre răbdarea creației și nerăbdarea trăirii. Drama Magdei Mărculescu este un fel de „imposibilă întoarcere”. Nu caracterul „incoruptibil” (ușor ostentativ) al lui Nuțu Văleanu (care refuză cu un amestec de fermitate și ignoranță, de placiditate și inocență ofertele occidentale ale Magdei) îi provoacă eroinei criza psihică în urma căreia se sinucide, ci încercarea ei disperată de a face posibilă întoarcerea.

Acestea fiind detaliile tipologice ale personajelor, este lesne de înțeles că Dorel Vișan și Silvia Ghelan au optat pentru partituri foarte apropiate de ceea ce înțelegem prin „genul” lor actoricesc. Silvia Ghelan se simte ca într-un recital, cu toate riscurile și avantajele unei asemenea situații. Actrița febricitează, este excesivă, cum excesive sînt și reacțiile eroinei, consemnate de autor. Aceste „excese” sînt uneori foarte expresive; alteori rămîn doar la stadiul de ticuri pitorești, care, la urma urmelor, țin de un fel de a fi al actriței. Rupurile de ritm, accelerarea sau, dimpotrivă, legă-

Silvia Ghelan și Dorel Vișan



narea replicilor, comunicând labilitatea psihică a eroinei, trecerile imprevizibile de la umilință la orgoliu, de la dispreț la tandrețe, de la cea mai vanitoasă siguranță de sine la cea mai amară exasperare, sînt cîteva dintre contrastele pe baza cărora Silvia Ghelan constituie portretul eroinei. Dorel Vișan își impune o alură constantă, o timiditate pătrunsă de autoritate interioară, de certitudinea unui destin asumat, aflat în contrast cu bîlbirea existențială, cu orbecăiala printre false soiuri de viață, a patenerei sale. Este vorba, desigur, de ceea ce înțelegem prin „spectacol de actori”. Cîtă regie se poate aplica asupra unui asemenea gen de spectacol? Dorel Vișan, din nou în ipostază de regizor, a plasat spectacolul într-un cadru convențional de sugestii simbolice, incluzînd locurile de desfășurare a acțiunii într-un chenar de becuri sugerînd în răstimpuri, prin intensificarea luminii, fie fervoarea dezbaterii, fie fervoarea crizei. (Decorul și costumele, simplificate, îi aparțin lui T. Th. Ciupe.)

Un spectacol captivant, realizat de doi actori cu personalitate.

Mircea GHITULESCU

■ ANUNȚ LA MICA PUBLICITATE de Al. Sever

Data premierei: 8 mai 1986.

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

Distribuția: **ANTON TAUF** (Ion Aureliu Rebedea); **MIRIAM CUIBUȘ** (Gabi); **MARIA SELEȘ** (Monica Hanganu); **MARIANA POPVICI** (Doamna Mălăncioiu); **GELU BOGDAN IVAȘCU** (Inspectorul de poliție).

Dintre lucrările dramatice ale lui Alexandru Sever, cel mai frecvent pe afișele teatrelor apare *Menajera* (Anunț la mica publicitate) și, o singură dată, *Descăpăținarea*. Anunț la mica publicitate se înscrie în literatura inspirată de o pe-

rioadă istorică relativ recentă (sfîrșitul celui de-al doilea război mondial), cu o notă de originalitate, pentru că autorul deplasează accentul de pe drama colectivă pe drama individuală, pe răsunetul evenimentului istoric în conștiința însului. Este o „dramă de interior” la propriu și la figurat, autorul avînd grijă să nu modifice locul de joc, să nu scoată acțiunea în afara apartamentului profesorului universitar Rebedea. Lumea exterioară pătrunde în acest „turn de fildeș” prin semnale mereu mai presante. Este o lume bulversată de seisme pe care profesorul le ignoră, dar de care nu este ignorat, o lume ale cărei cutremure vor stîrni și în viața lui convulsii. Este o dramă a conflictului dintre acțiune și contemplație, ce provoacă necesitatea opțiunii. Al. Sever conduce cu arta ambiguității această dramă a opțiunii, astfel încît e dificil să discerni cîtă lașitate și cîtă inocență vădește Rebedea în denunțarea tinerei luptătoare antifasciste Gabi, care își căutase refugiu în apartamentul lui. Învăluită în farmecul ei feminin, purtînd nimbul iubirii de care profesorul fusese, de asemenea, străin, Gabi reprezintă înjoncțiunea supremă pentru opțiune.

Regizorul Mihai Măniuțiu se arată mai radical, propunînd, împotriva textului, sinuciderea lui Rebedea, fără a se atinge de amintita ambiguitate a situației lui Rebedea de o parte sau de alta a baricadei. În nici un caz, eroul nu se sinucide din cauza remușcărilor pe care i le produce executarea tinerei Gabi, pentru că „vina” lui își păstrează întreaga ambiguitate din text. Mihai Măniuțiu îl sustrage pe profesorul Rebedea disputei dintre contemplarea vinovată a evenimentelor și activitatea insurgentă. Sinuciderea lui se află în afara acestei dispute, fiind a treia, imprevizibilă, soluție pe care și-o oferă. Dincolo de angajare sau dezertare, Rebedea se autosuprimă, și gestul său are semnificația unui refuz al opțiunii. Firește, în acest punct toată literatura existențialistă ne poate oferi fundamente teoretice. Cert este că drama opțiunii se transformă, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, într-o tragedie a refuzului opțiunii.

Vizual, spectacolul are o tentă „cubistă”, datorită decorului creat de Teodor Th. Ciupe în culori contrastante, decupat în panouri cu contururi cromatice nete, cu minimum de recuzită, cu excepția unui obiect central cu funcții bizare — pat înclinat și aparat de gimnastică (vor-



Gelu Bogdan Ivașcu, Anton Tauf și Miriam Cuibuș

bind despre tabieturile sportive ale unui solitar sau despre crucificarea unui damnat?) — și a unui „ascensor” lateral, ce aduce la suprafață din subsolul scenei, pe vizitatorii profesorului. În această ambianță scenografică, ce seduce prin simplitate și eficiență, spectacolul se desfășoară cu o distincție elaborată, fiind stilizat până la hieratism. Un prolog în care Anton Tauf (Rebedea) se mișcă într-un ritm de o gravitate lentă, parcă imponderabil, te introduce în atmosfera unui spectacol plutind într-un aer de irealitate, în care singurele apariții aparținând speciei contingentului sînt cea a proprietăresei (amestec de vioiciune falsă și concupiscentă, de curiozitate vulgară și afabilitate de mahala, rol în care se remarcă Mariana Popovici) și cea a Monicăi Hanganu (cu un aer ferm și justițiar în interpretarea Mariei Seleş), celelalte personaje (profesorul și Gabi, mai ales, dar și Inspectorul de poliție) fiind desprinse de real, de imediat prin nu știu ce fascinație a disputei în lumea cauzisticii și a ideilor. Mai cu seamă că partea a doua este constituită aproape în întregime ca o proiecție în imaginar a remușcărilor lui Rebedea, proiecție al cărei personaj emblematic este Gabi. Miriam Cuibuș (Gabi) compune o prezentă enigmatică, desfășurînd, alături de o discretă forță de seducție, excelente însușiri coregrafice. În afara faptului că rolul profesorului Rebedea este văzut de regizor oarecum diferit în raport cu textul (nu un savant solitar și sîngaci în

căutarea unei menajere, ci un om puternic, stăpîn pe opțiunile sale), în interpretarea lui Anton Tauf, eroul are contururi decise, e taciturn și neliniștit, în ciuda unei aparente stăpîniiri de sine. Expresiv și exact, Gelu Bogdan Ivașcu, în scurta sa apariție în Inspectorul de poliție.

M. G.

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

■ TRESTIA GÎNDITOARE

de Theodor Mănescu

Conform unei tradiții care a și început să se instaureze, iată că și la Craiova (după București — regia Silviu Purcărete), partea a II-a a **Politicii** lui Theodor Mănescu este realizată de aceeași echipă — cu neînsemnate modificări — care conlucrase, sub conducerea regizorului Mircea Cornișteanu, la lansarea primei părți. Este de presupus că și ultima parte a acestei trilogii va beneficia de același tratament (cum s-a și întimplat, în cazul Teatrului Mic), situație de altfel perfect logică, ce nu poate decît să marcheze — o dată în plus — unitatea acestui de-



Foarte aproape de spectatori, protagonistul spectacolului, Petre Gheorghiu-Dolj

mers dramaturgic, continuitatea în evoluție a subiectului, consecvența tipologilor.

Romanul dramatic **Politica** * își continuă deci progresia în timp cu această a doua parte a sa, intitulată **Trestia gânditoare** (sau **Dialectica**). Dar, dacă sfera problematicii, caracterele, structura construcției sînt și aici, cum spuneam, în linii mari asemănătoare cu cele din prima sa parte, există și diferențe notabile între ele, ceea ce conferă o anume independență fiecărei secțiuni, îngăduindu-le să fie reprezentate separat. Aș semna — printre alte deosebiri — o mai pronunțată înclinare a intrigii spre conflictul de tip polițist, prin aglomerarea de „mistere” care contribuie la crearea unui permanent suspans al acțiunii (conspirațiile care îl înconjoară pe fiu în străinătate, moartea „trucată” a bărbatului, redimensionarea unui personaj, nepotul bărbatului, însărcinat și el cu o misiune detectivistă etc.). Dar, chiar și în cazul acestei redistribuiri a accentelor, esențială în **Trestia gânditoare** rămîne dezbateră de idei — tensionată, sinceră, lucidă —, disputa lor dialectică, prin care se conturează chipul adevărat al unui erou revolu-

ționar comunist, aflat într-un dialog democratic și responsabil cu unicul, permanentul său mentor : partidul.

Și este semnificativ faptul că — deși acțiunea propriu-zisă din **Trestia gânditoare** are numeroase ramificații spre epoci istorice mai mult sau mai puțin îndepărtate — timpul ei prezent este cel al anilor imediat următori Congresului al IX-lea, ani de profunde transformări revoluționare în societatea românească, ani în care „limpezirea apelor”, pe care o caută cu atîta încăpăținare Bărbatul, devine tot mai mult o realitate cotidiană, chiar dacă acest proces nu este — nici acum — simplu și linear. Fascinantă este și aici (ca, de altfel, pe întreg parcursul trilogiei **Politica**) stringența demonstrației, logica implacabilă a argumentelor aduse în discuție ; o discuție care nicio dată nu „trage concluzii”, care invită la

Data premierei : 8 mai 1986.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.

Scenografia : VIOREL PENIȘOARA-STEGARU.

Distribuția : PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Bărbatul) ; IANCU GOANȚĂ (Bătrînul) ; ELENA GHEORGHIU (Bătrîna) ; MARIA CIOCHINA-GOANȚĂ (Sora) ; MIRELA CIOABĂ (Doina) ; VALENTIN MIHALI (Tinărul I) ; ANDREI PENIUC (Tinărul II).

* Pe care acum, la data scrierii acestei cronici, îl putem considera încheiat, dat fiind că între timp a avut loc și premiera cu **Aventura unei arhive**, la Teatrul Mic.

reflecție, implicându-l pe spectator într-o subtilă operație de conștientizare, de asumare responsabilă a dialecticii universului în mijlocul căruia trăiește. Și, în ultimă analiză, adevărata forță dramatică a acestui text singular în dramaturgia noastră (și nu doar a noastră) constă tocmai în capacitatea lui de a nu lăsa nici un moment indiferent pe cel care îl urmărește, de a-l obliga permanent să analizeze, să se autoanalizeze, să se implice în acest vast tablou al edificării conștiinței comuniste.

La Naționalul craiovean, Mircea Cornișteanu, împreună cu scenograful Viorel Penișoară-Stegaru, au amplasat — în spațiul transformabil al „Studioului” — spectatorii de o parte și de alta a locului de joc, situat pe toată lungimea încăperii. La un capăt — biroul Bărbatului, cadrul celor mai multe dintre soliloquiile sale, la celălalt — două firide iluminate în care vor sta uneori Bătrînul și Bătrîna (cînd nu participă direct la acțiune). Între aceste extreme se derulează „convorbirile” între cei prezenți și viii și morții unui capitol important din istoria mișcării muncitorești din România, extinse adeseori la arena vastă a politicii și conjuncturilor internaționale. Regizorul a condus mișcările interpreților cu discreție, dar și cu grijă pentru evitarea monotoniei, asigurînd întregii mizanscene o cursivitate remarcabilă. În rolul Bărbatului — detașat prin amploare de restul partiturilor — Petre Gheorghiu-Dolj se distinge prin sobrietate și căldură interioară, nuanțîndu-și cu finețe stările dubitative și coerența meditației. El se impune — după Nicolae Pomoje și Constantin Codrescu, cronologic vorbind — printre creatorii memorabili ai acestui rol dificil și complex. O altă creație importantă este cea a lui Iancu Goanță (Bătrînul), în care se regăsesc — schițate cu un zîmbet inteligent — și excentricitatea amuzantă și înflăcărarea ușor exagerată a personajului. Două compoziții delicate, reținute, desenează Elena Gheorghiu (Bătrîna) și Maria Ciochină-Goanță (Sora). Un cuplu vivace, cu intervenții prompte și convingătoare. Îl formează Mirela Cioabă (Doina) și Valentin Mihail (Țînărul I). Mai impersonal — dar integrat și necesar totuși spectacolului — Andrei Penluc (Țînărul II).

Spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu a cucerit pe merit mai multe premii la recent încheiata gală a teatrului istoric de la Craiova.

Dinu KIVU

■ NU NE NAȘTEM TOȚI LA ACEEAȘI VÎRSTĂ

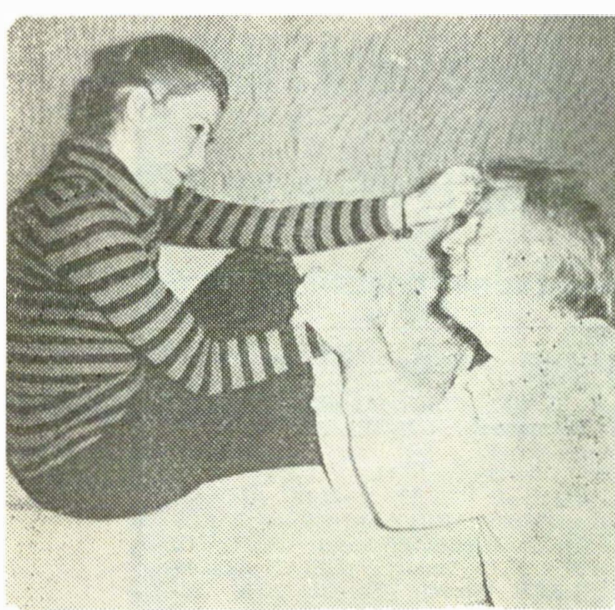
de Tudor Popescu

Data premierei : 29 noiembrie 1985.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.
Scenografia : VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.

Distribuția : ILIE GHEORGHE (Stefan); TANIA FILIP (Doina); ȘTEFAN MIREA (Cristian); RODICA RADU (Suzana); NAE GH. MAZILU (Tudor); LUCIAN ALBANEZU (Stroe); SMARAGDA OLTEANU (Maria).

În atît de bogată, inegală, prodigioasă și viguroasă creație dramaturgică a lui Tudor Popescu există de toate. Comedii amare, de o excepțională virulență satirică și de o remarcabilă forță de generalizare, drame existențiale puternice, punînd în discuție degradarea condiției umane în absența aspirațiilor spirituale, piese ale vîrstei a treia, ale vîrstei de mijloc și ale căutării drumului în viață, de multe ori oscilînd între comedie și dramă sau căzînd pur și simplu în melodrama lacrimogenă ori, dîmpotrivă, în comedioara facilă, cu naivități surprinzătoare chiar și pentru o farsă, tentative de parabolă filosofică, aspirînd să interfereze miturile antice cu cele moderne, lucrări dramatice de o incontestabilă originalitate și prin ceea ce spun și prin felul în care spun, alături de evocări tematice de un schematism revolut, bijuterii de piese într-un act și chiar parodii teatrale de o vervă încîntătoare, comunicînd un adevăr propriu. Enumerarea e, desigur, incompletă, și nici n-ar putea să fie altfel, de vreme ce autorul se află în plinătatea forțelor sale creatoare și are cu siguranță cîteva piese ne jucate și chiar nepublicate încă. Pe de altă parte nu trebuie să uităm că Tudor Popescu este printre pușinii autori care și rescriu piesele, astfel încît este posibil ca recitarea unui text, în ultima sa variantă, să producă impresii sensibil diferite de cele avute la cunoașterea primei variante a piesei. Ceea ce nu va afecta însă esențial nici diversitatea regizurii dramaturgice și problematic al



Smaragda Olteanu și Ilie Gheorghe

acestei opere, nici frapanta ei inegalitate valorică, de la o piesă la alta. Semnificativ ni se pare faptul că există un consens al opiniilor critice în privința textelor sale importante și substanțiale, considerate piese de referință pentru valoarea dramaturgiei lui Tudor Popescu, în care critica noastră teatrală n-a încetat să creadă nici un moment, pretinzându-i în schimb autorului să fie la înălțimea acestor valori cu fiecare dintre piesele sale. Un lucru pe care nu l-ar fi izbutit desigur nici Shakespeare, dar către care nu-i strică să tindă nici lui Tudor Popescu.

Poate nu atât de bine construită dramaturgic, câtă vreme planul rememorațiilor cu greu poate intra în osmoza și fluiditatea necesară actului scenic, iar unele personaje (Stroe, Cristian, Doina) sînt tratate destul de simplist, Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă face totuși parte dintre piesele importante și reprezentative ale dramaturgiei lui Tudor Popescu. Departate de a fi o piesă tezistă, schematică, de a se resimți de pe urma vreunei dogme, această piesă a lui Tudor Popescu este prin excelență antidogmatică și antideclarativă, convingîndu-ne prin simplitatea și adevărul dramei personajului principal, Ștefan, care nu este altul decît un fost activist de partid, ce și-a îndeplinit cu credință și conștiințozitate sarcinile primite, neglijîndu-se chiar pe sine, ca om, dar neglijîndu-i și pe ceilalți, ca oameni. Înțelegîndu-și tardiv greșeala și drama de a nu mai putea

fi altfel decît a fost, chiar și atunci cînd nu i se mai cere să fie dogmatic, personajul lui Tudor Popescu are revelația faptului că „întotdeauna trebuie să stai cu fața la oameni, să privești în ochii lor”. Tudor — nume generic pentru personajele pozitive ale autorului Tudor Popescu — reprezintă nu numai bunul-simț, moralitatea aproape instinctivă și omenia poporului român, ci și o altă trăsătură a sa definitorie, constînd în respingerea extremismelor de orice fel, într-o toleranță prielnică viețuirii firești și simple, în acord cu firea și ființa omului, întîlnindu-se pe acest plan cu personajul Maria, care are și el o vădită dar neostentativă încărcătură simbolică. Nu va fi greu să observăm că alte personaje, în special Stroe și Cristian, ne atrag atenția că pericolul dogmatismului n-a trecut, că acesta mai poate încerca să se infiltreze în viața oamenilor, riscînd s-o conducă spre drame similare aceleia a lui Ștefan.

Am insistat asupra acestui aspect al problematicei piesei întrucît ni se pare a fi unul mai puțin remarcat de comentariile critice de pînă acum, precum și pentru faptul că spectacolul Naționalului craiovean, realizat cu înalt profesionalism și certă sensibilitate artistică de regizorul Mircea Cornișteanu, a avut darul de a ni-l releva mai pregnant decît alte montări. Că piesa lui Tudor Popescu e finalmente o dramă nu încapă nici o îndoială, nici chiar în spectacolul lui Mircea Cornișteanu, care nu și-a refuzat cituși de puțin accentele satirice, pline de haz, înțelegînd că drama de fond și de substanță a piesei poate să nu excludă o savuroasă dezlănțuire comică, atîta vreme cît aceasta nu se dovedește păgubitoare pentru tensiunea ideatică a spectacolului, pe care publicul o receptează cu o nedezmințită emoție. Se rîde copios, dar se și poate lăcrima cîntit la acest spectacol și la această piesă adevărată, care, mai ales prin personajul Maria, ne sensibilizează la alte drame, nu numai posibile ci și reale, pe lîngă care poate că trecem aproape indiferenți, deși ele nu încetează să fie în fond ale noastre, ale tuturor. Pledoaria subiacentă pentru valoare și apărarea valorii e una dintre cele mai impresionante pagini ale acestei piese și spectacolul știe s-o transfigureze scenic emoționant și convingător, sporindu-și rezonanța în sufletul spectatorilor.

Personajul principal al piesei, Ștefan, e interpretat de excelentul actor craiovean Ilie Gheorghe, cu o tensiune lăuntrică exemplară, nepărăsită nici în scenele comice, care, de-abia astfel, nu devin excentrice dramei sale și dezbaterii etice de fond, ce structurează reprezentăția.

Aflat de vreo șapte-opt stagii, într-o strălucită formă profesională, Ilie Gheorghe este astăzi unul dintre actorii de frunte pe care i-a dat Teatrul Național din Craiova în decursul întregii sale istorii și ne bucură că, la Craiova, regiunii teatrului își gîndesc efectiv repertoriul și în funcție de obligațiile morale pe care le au față de valorificarea personalităților actricești.

Un alt actor important al scenei craiovene, Nae Gh. Mazilu, ne contrariașe în ultima vreme cu evoluții surprinzătoare de neconcludente pentru posibilitățile sale, față de care manifesta chiar o păgubitoare neglijență. Îl regăsim acum din nou în formă (și în glas), dînd strălucire artistică și pondere morală personajului Tudor, jucînd curat, fără forțarea efectelor comice, jucînd simplu, fără să apeleze la stratageme cu care să-și „prindă” publicul, jucînd cu credință în adevărul personajului său, prin a cărui noblețe spirituală ne cucerește și ne emoționează.

Smaragda Olteanu, actriță serioasă și muncitoare, lucrîndu-și cu mîgală și conștiinciozitate rolurile, străduindu-se să le dea de fiecare dată relief și prestanță scenică, izbutește acum, în Maria, o remarcabilă creație artistică, jucînd concentrat, strîns, fiecare intrare în scenă fiind parcă făcută cu sufletul la gură, dorind și reușind să impună complexitatea unui integru profil moral, efigie a sacrificiului matern, de o tulburătoare demnitate umană.

În Stroe, Lucian Albanezu îi conferă personajului un soi de sinceră bună-credință, care îl face cu atît mai primejdios prin efectele de durată ale intervențiilor sale „oneste”; Ștefan Mirea compune cu haz, în tușe atent dozate, portretul unui tînăr venit de la țară (Cristian), fără a ocoli comicul suculent, pentru care pare a avea disponibilități reale; Rodica Radu, în Suzana, știe să-și facă remarcată prezența scenică, chiar dacă nu întotdeauna în stilul și în „nota” spectacolului; nu distonează nici o clipă Tania Filip, în mai sărăcuțul rol al Doinei, participînd actricească la care autorul pare să se fi gîndit totuși prea puțin.

Scenografia spectacolului ar merita o discuție aparte, căci e fără îndoială un act de temeritate artistică din partea lui Viorel Penișoară Stegaru să explicitizeze gri-ul existenței personajului în tot ceea ce-l înconjoară, în pereții camerei de bloc ca și în culoarea mobilierului sărac și parcă de pripas, în costumele lui Ștefan care s-au adunat sau au rămas de mult și la împlinire într-un dulap ponosit, sau în mizeriile draperiei care țin loc de uși, atît de ușor de dat la o parte tocmai pentru că, în felul lor, nu

îngăduie nici o ieșire. Adevărata ieșire, adevărata deschidere spirituală a lui Ștefan s-a consumat în trecut, în tinerețea dragostei lui pentru Maria, planul amintirilor personajului căpătînd un halou poetic de o rară frumusețe părelnică, grație unui ingenios sistem de oglinzi, ce proiectează și reverberează imaginile tinerilor îndrăgostiți de odinioară în aura sigurei lor neîntoarceri. Încă o dată, Viorel Penișoară Stegaru se dovedește un artist al scenografiei, pîndit poate și aici (în imaginile retrospective) de o calofilie teatrală compensatorie, pentru care se cuvine totuși mai degrabă să-i mulțumim, decît să-i aducem vreun reproș.

Victor PARHON

■ IARNA LUPULUI CENUȘIU de I. D. Sîrbu

Data premierei: 7 martie 1986.
Regia: MIHAI MANOLESCU.
Scenografia: VIOREL PENIȘOARĂ-
STEGARU.

Distribuția: TUDOR GHEORGHE
(Andrei Rudeanu); MIRELA CIOABA
(Elena Rudeanu); VALER
DELLAKEZA (Abdul Hamdi); VA-
SILE COSMA (Iusuf); LENI PIN-
TEA-HOMEAG (Esmé); TANIA
FILIP (Fatimé); LUCIAN ALBA-
NEZU (Ali); TUDOREL PE-
TRESCU (Husein Akabian); MIHAI
CONSTANTINESCU (Lisieux); AN-
DREI PENIUC (Tudor Luncanu);
NEA GH. MAZILU, EMIL BORO-
GHINA (Ismail Hamdi).

Scrisă și reprezentată în premieră absolută în 1977, cu prilejul centenarului Independenței naționale (la Teatrul Național din Timișoara și la Teatrul Dramatic din Brașov), Iarna lupului cenușiu se dovedește astăzi a fi una dintre acele piese care-și depășesc condiția „ocazională”. Noul spectacol, al Teatrului Național din Craiova, pus în scenă de Mihai Manolescu, îi relevă atît substanța ideatică, înscriind-o în perimetrul eseului de filosofie a istoriei, cît și valențele de atractivitate izvorînd dintr-o intrigă complicat țesută, frizînd pe alocuri senzaționalul piesei poli-



**Valer Dellakeza Lucian Albanezu
și Tudor Gheorghe**

țiste, cu surprize și dezvăluiri succesive. Nu mai puțin, calitatea literară a textului, înflorit cu proverbe, parabole și metafore luxuriante, savuroase la lectură, dar riscând uneori să îngreuneze cursul acțiunii dramatice și să creeze în scenă digresiuni păgubitoare.

Într-o construcție abilă, autorul concentrează acțiunea propriu-zisă într-o singură zi — ziua de 10 decembrie 1877, înscrisă în istorie ca ziua în care Osman Pașa s-a predat românilor, la Plevna. Dar în acest scurt interval de timp sîntem confrunțați cu o mare bogăție de informații și de reflecții, nu despre războiul propriu-zis, a cărui soartă se hotărăște pe cîmpurile de luptă, în înfruntarea directă dintre armate, ci despre condițiile istorice ale acestui război, în care erau în joc destinele unor popoare, privite de dramaturg în perspectivă filozofică, și totodată destinele unor oameni, în strînsă legătură cu coliziunea generală.

În planul acțiunii concrete, dramatismul se instalează din primele scene, în care cei doi buni prieteni — românul Andrei Rudeanu, istoric aflat la Istanbul cu o misiune, și turcul Abdul Hamdi, acum șef al Siguranței Imperiului otoman — se regăsesc pe poziții adverse, într-o situație

ce pune în primădie viața fiecăruia. Acest conflict direct, de natură corneille-iană, alimentat de intriga urzită cu iscusință de autor, în care lacomul Ismail Hamdi, fratele lui Abdul, deține, pînă la un anumit punct, toate firele, crește pînă la înfruntarea ideatică, de amploare și profunzime filozofică, din tabloul al treilea, temei substanțial al întregii piese. Aceasta este și scena fundamentală a spectacolului, realizat de Mihai Manolescu cu un fin simț al echilibrului, subordonînd intriga semnificațiilor și dînd substanță umană, sensibilă, înfruntării de idei. Este scena în care Tudor Gheorghe — apariție elegantă și plină de farmecul jovialității în primul tablou, cu o figură de intelectual pașoptist aducînd cu Vasile Alecsandri — desfășoară cu virtuozitate o adevărată demonstrație de filozofie a istoriei, încălzită la flacăra patriotismului, înobilată de apărarea demnității naționale, învigorată de patetismul gîndirii lucide, cucerind și convingînd publicul fără urmă de grandilocvență.

Îi este un bun partener de dialog și opozant ideatic Valer Dellakeza, în rolul lui Abdul, personaj complex, pus de autor în situația contradictorie ofensiv-defensivă, care ar fi avut însă nevoie de o mai profundă vibrație interioară din partea actorului pentru desăvîrșirea profilului dramatic.

Sînt bine venite, de fiecare dată, intervențiile sfătoase, pline de umor, de poezie și înțelepciune, ale bătrînului Iusuț, căruia Vasile Cosma i-a dat culoarea bogată și nuanțele necesare unui rol ce nu se limitează la pitoresc, ci se integrează în țesătura dramatică a textului.

Intențată ascuțită, sensibilitate dramatică și eleganță sînt atribute ce definesc interpretarea Mirelei Cioabă în rolul Elenei Rudeanu. Gravitare, dramatism ce atinge pe alocuri unda tragică, vigoare ce se impune prin siguranță a tonurilor și gesturilor atent controlate conturează chipul lui Esmé creat de Leni Pințea-Homeag, în timp ce gingășia, frumusețea diafană, candoarea adolescentină se concentrează în personajul Fatimé realizat de Tania Filip.

Deși are o singură apariție, soldatul Tudor se impune nu numai datorită textului bogat, ci și jocului convingător, amestec de comic și patetic, de emoție reținută și firesc popular al lui Andrei Peniuc.

Lucian Albanezu (dramaticul Ali), Tudorel Petrescu (Husein), Mihai Constantinescu (căpitanul Lisieux), Emil Boroghina (Ismail Hamdi, personaj-cheie, sumar conturat în scurta apariție finală) contribuie, în lumina textului, la realizarea unui spectacol, în ansamblu, viu și colorat, căruia scenografia expresivă a lui Viorel Penișoară-Stegaru, îmblinare de concret istoric și simbol stilizat, pe fundalul unei hărți uriașe, îi conferă imaginea plastică adecvată.

Margareta BĂRBUȚA

■ VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ

de Shakespeare

Data premierei: 9 mai 1986.

Regia: CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia: DOINA RAPEANU. Coregrafia: ION RUSU. Muzica: CRISTIAN CIOMU.

Distribuția: EMIL COȘERU (Tezeu); ADRIAN TUCA (Egeu); RADU DUDA (Lysander); ADRIAN PĂDURARU (Demetrius); FLO-RIN MIRCEA (Philostrat); THEO-DOR DAN ACIOBĂNITEI (Gutuie); DORU ZAHARIA (Blindu); PETRU CIUBOTARU (Jurubiță); GELU ZAHARIA (Flaut); CON-STANTIN AVĂDANEI (Botșor); GHEORGHE MARINCA (Subțirelu); MIHAELA ARSENESCU WERNER (Hippolita); DOINA DE-LEANU (Hermia); MONICA BOR-DEIANU (Helena); SERGIU TU-DOSE (Oberon); VIOLETA PO-PESCU (Titania); ADI CARAU-LEANU (Puck); PUȘA DARIE (Zina); DOINA CRISTEA (Măzărice); DANIELA COȘA (Fluturaș); OTILIA ACARU (Bob de muștar).

Regizoarea Cristina Ioviță vede în *Visul unei nopți de vară* o teribilă aventură a spiritului înșelat de cunoaștere. Oberon devine un Faust elisabetan, stăpânind lumea prin puterea magică a cărții și nu prin magie mistică. „Visul” este declanșat de știința și fantezia nemărginită ale unui Oberon demiurg. Puck însuși este plâsmuirea sa, rodul unei subtile științe, după cum demonstrează regizoarea într-o scenă-prolog în care asistăm la animarea trupului lui Puck și, de asemenea, într-o scenă finală, în care se risipește plâsmuirea și Puck cade în starea amorfă, neînsuflețită, de la începutul spectacolului. Nici nu se putea găsi o mai bună soluție pentru ideea de transparență, de imaterialitate a acestui personaj pe care doar limitele scenei ne obligă să-l vedem interpretat de un actor în carne și oase.

Perspectiva faustică ce încadrează astfel spectacolul, deși neașteptată, nu este lipsită de coerență, ba, uneori, demonstra-

ția regizorală pare chiar ostentativă. Se pot descifra, desigur, surse de inspirație dintre cele mai diferite, unele declarate, altele presupuse. Între acestea, mai pregnantă apare analogia cu *Furtuna*, cu care *Visul unei nopți de vară* se înrudește nu numai prin atmosferă, ci și prin structura unor personaje, analogie pe care regizoarea o preia din perspectiva spectacolului realizat de Liviu Ciulei la „Bulandra” în urmă cu aproape un deceniu, unde Prospero era un cărturar ce domina prin forța spiritului materialitatea brutală a unui Caliban.

Cristina Ioviță își întemeiază lectura sa shakespeariană pe coexistența în operă a trei planuri distincte, ce devin trei moduri de raportare față de lumea materială: suprarealitatea imaterială reprezentată de Oberon și de Titania cu suita lor de zâne și duhuri, realitatea stilizată reprezentată de regele Tezeu și de curtea sa, realitatea în formele ei nefinisate reprezentată de meșterii care pregătesc spectacolul cu piesa despre iubirea dintre Pyram și Thisbe. Ideea se poate urmări cu oarecare claritate și în compoziția scenografică a Doinei Răpeanu, distribuită pe înălțime, în care altitudinea lumii lui Oberon (inclusiv biblioteca în care acesta își petrece timpul) este foarte bine marcată. Peripețiile celor patru cupluri ale piesei (Oberon-Titania, Tezeu-Hippolita, Demetrius-Helena, Lysander-Hermia) se argumentează și ele ca niște jocuri ale spiritului, mai exact ca născociri ale unui Puck ce este și el, la rîndul lui, o născocire a lui Oberon. Nu mai este un „joc al dragostei” și al întâmplării”, ci coșmarul unei minți înfierbîntată (Oberon), care urzește răzbunări rafinate și, cu apetitul enormului, își imaginează iubita (Titania) îmbrățișînd un măgar.

Dincolo de aceste „noutăți”, se păstrează nealterate în spectacolul ieșean, disimulate în țesătura foarte complicată a intrigii, în constituirea și reconstituirea cuplurilor, marile și mereu schimbătoarele adevăruri despre dragoste. Pentru că *Visul unei nopți de vară* rămîne o comedie a nunților și o lecție de înțelepciune pe marginea dragostei. Lumea de feerie a piesei, fără să dispară cu totul, pierde culorile decorative tradiționale, fiind subordonată intențiilor regizorale de a explica opera lui Shakespeare ca pe o aventură a spiritului. Feeria este susținută nu printr-o ornamentație exterioară, ci prin dinamismul lui Puck. În acest sens, se cer consemnate mișcarea scenică (precis coordonată de coregraful Ion Rusu) precum și banda sonoră creată de Cristian Ciomu, o muzică modernă cu însușiri teatrale. Grupul znelor (Pușa Darie — cu o expresivă plastică corporală, Doina Cristea, Daniela Coșa și Otilia Acaru — balerine de profesie) asigură, atât cât era necesar, partea de „feerie”.

O contribuție înscănată la dinamica spectacolului o aduce Adi Carauleanu (Puck) prin remarcabila sa agilitate, dar și prin inteligența cu care se adaptează noulor semnificații ale personajului. Pentru că una dintre ipotezele pe care le avansează regizoarea este și aceea că „încurcăturile” pe care le provoacă Puck nu sînt doar amuzamentele unui spirit-душ pus pe șotii, ci stîngăciile unui „uccenic vrăjitor” care încearcă să-și imite maestrul fără a-l putea egala. În acest punct începe să capete semnificații și sinuciderea inocentului personaj Philostrate (totuși abuzivă, prin raportare la text), pe cadavrul căruia Puck își va exercisa fără succes disponibilitățile demiurgice, încercînd să-i insuffle viață, după exemplul lui Oberon.

Unitar în ideea de bază și încadrat simetric între un prolog și un epilog vorbind despre puterea creatoare a spiritului, spectacolul Cristinei Ioviță se dezechilibrează în scenele de teatru în teatru (repetițiile meșterilor pentru spectacol), care nu fuzionează nici prin idei, nici stilistic cu restul spectacolului. Adevărul este că nici în text episoadele respective nu fac corp comun cu piesa, fiind mai curînd intermedii comice a căror funcție imediată pare a fi fost expunerea unor idei teoretice despre teatru. Poate că singura soluție pentru includerea scenelor respective într-o viziune armonioasă și unitară a întregului spectacol este aceea oferită de Jan Kott, care vede în povestea de un tragic naiv a iubirii dintre Pyram și Thisbe, pe care o joacă meseriașii, o alternativă la nestatornicia cuplurilor din piesa propriuzisă. Nu este mai puțin adevărat că interpretii (Teodor Dan Aciobăniței, Doru Zaharia, Gelu Zaharia, Constantin Avădanei, Gheorghe Marinca, dar mai ales Petru Ciubotaru) au prea multă disponibilitate pentru parodia caricaturală.

Din eclupa de actori care a pus în mișcare acest spectacol, nu neapărat novator, dar nu lipsit de îndrăznețe asocieri culturale, am remarcat, în afara lui Adi Carauleanu, pe Emil Coșeru — un Tezeu bine dispus, de o autoritate baritonală, mobil și divers, pe Sergiu Tudose — un Oberon interiorizat și fantast, pe Violeta Popescu — distinsă și energică în Titania, pe Mihaela Arsenescu Werner — cu o ținută nobilă în Hipolita. Cuplurile tinerilor (Lysander-Hermia și Demetrius-Helena) sînt interpretate cu o vivacitate cuceritoare de Monica Bordenianu, Doina Deleanu, Radu Duda și Adrian Păduraru. O pondere aparte capătă personajul Philostrate, interpretat cu o mină elegiacă de Florin Mircea. Adrian Tuca ni s-a părut exterior în accesesele sale de mînie paternă. În ansamblu, un spectacol demn de tot interesul, dar cu

o anume lipsă de cursivitate narativă ce poate produce uneori dificultăți și confuzii în receptare.

Mircea GHIȚULESCU

• HOMO FABER

dramatizare

după Max Frisch

Data premierelor: 10 aprilie 1986.
Regia: CRISTINA IOVIȚĂ. Scenografia: ANDREEA IOVĂNESCU.
Distribuția: RADU DUDA (Homo Faber).

Domnul Faber este o ființă ale cărei însușiri psihofizice și ale cărui date sociale satisfac definiția termenului „tehocrat”. Gîndește corect, exact, prompt, înțelege numai ceea ce poate fi explicat și verificat, e energic, eficient și cum-pătat, de origine germană, iar de profesie inginer. Acum are în jur de 50 de ani, e bolnav de cancer la stomac, dar nu contează, căci, iată, ia niște hăpuri care-i alungă durerea. Ceea ce nu înțelege — chiar vrea, dar nu poate! — este legea statistică: de ce? Cum a fost posibil ca el să înlînească o fată de care să se îndrăgostească, cu care să se iubească, care să moară într-un accident stupid, căzînd de pe o stîncă, și despre care să afle mai apoi că este propria sa fiică? Cînd o lege statistică stabilește că, în mod constant, dintr-un număr de molecule, cu 40% dintre ele trebuie să se petreacă o reacție, o transformare obligatorie, totul este limpede, clar, acceptabil, chiar imperios necesar. Dar la nivelul de trăire al „moleculelor”? Faptul că uneia, și nu celeilalte, i se întîmplă să intre în reacție se poate numi accident? Domnului Faber i se întîmplă ceea ce i s-a întîmplat de mult de tot mai tînărului domn Oedip, dar faptul cum se numește: fatalitate? Lege statistică sau destin? Față de cum gîndea, ceea ce îi e dat să trăiască îl transformă pe Faber în om (homo). În scenariul realizat după romanul lui Frisch, totul se petrece într-un singur spațiu: cel al întrebării. Semnul de punctuație al întrebării încheie propoziții ce exprimă în-doiala, spaima, curiozitatea, stupoarea, îngrijorarea, uimirea, neștiința dar, în cazul acestui text, cel mai adesea, în

„Irigul semnului de întrebare stă suspendat, deasupra minților noastre, refuzul de a accepta destinul.

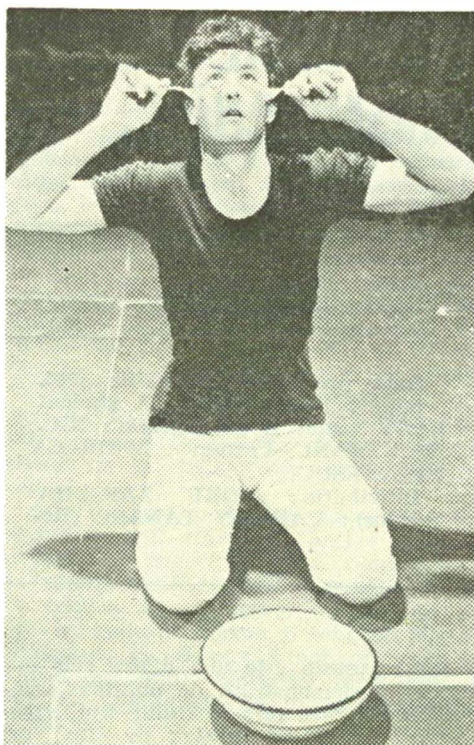
Spațiul întrebărilor la care răspunsurile sînt alte întrebări nu poate fi decît cenușiu și moale (**morbido**), loc în care dubiul și bezna te îmbrățișează, indiferent ce poziție ai lua față de ele. Faptul a fost pe deplin înțeles. Scenografia Andreei Iovănescu este nictomorfă: personajul prins în întunericul ei nu e împiedicat să se miște, ci doar să vadă. Să se priceapă. În sala Studio a Naționalului ieșean, scenografia obligă publicul să facă parte din decor, căci pînza neagră ce se prelinge în falduri pe zidul de fundal și apoi pe podea se continuă cu trupurile și cu ochii noștri de spectatori, care, nefiind în pielea domnului Faber, sîntem, în ciuda binevoitoarei și chiar înduioșatei noastre participări afective, la fel de înapți de a-l salva pe acest Faber-Oedip ca și noaptea întrebărilor lui.

Spectacolul, pe acest scenariu și în acest spațiu, și-a dorit a fi recital actoricesc. Recitalul poate fi ținta unor ambiții artistice ori prilejul etalării unor virtuozități. În prima postură, actorul se **propune** spre a-și încerca șansa; în cea de-a doua, actorul **acceptă** să ne ofere ocazia de a-l vedea.

Personajul Homo (omul) Faber are vîrsta celei de-a doua presupuse tinereți. Actorul Radu Duda este tînăr de-a binelea. S-ar putea spune că vîrsta fizică a interpretului este vîrsta sufletească a personajului. Numai sub semnul acestui surplus de convenție teatrală „cuplul” Homo Faber — Radu Duda pare a fi viabil. Trăinicia acestei perechi stă în exhibare, în exteriorizarea prin orice mijloace și cu orice ocazie. Radu Duda închipuie pe scenă o felină; sufletul personajului, putînd să ia orice înfățișare, deducem că, de această dată, a voit să ni se arate sub înfățișarea unui gimnast tînăr căruia îi este dat să vorbească și să gesticuleze în numele unei experiențe de viață pe care, am putea zice, a parcurs-o fără să-i dea importanță. O experiență neglijată, atunci cînd te obligă să o rememorezi și să o califici, te împinge spre retorică.

Radu Duda este retorul personajului, un avocat al apărării care e obligat, din cînd în cînd, să resimtă pe propria-i piele numai una din condamnările în curs de executare ale domnului Faber: durerea de stomac canceros.

Cutremurătoarea pedanterie a refuzului de a admite inexplicabilul — din pricina căreia personajul ne apare ca fiind deseori stupid și orb — rămîne un simplu tegument verbal, seacă formulare a unei teme de pantomimă. Domnul Faber nu apare deloc în scenă, iar de acolo



Singur în scenă, Radu Duda

unde se ascunde doar îi înmîinează lui Radu Duda textul său: acesta îl ia, îl rostește și încearcă să-i vizualizeze, cu amabilitate, secretele.

Retorica acestei transferări din regnul emoțiilor în cel al semnelor este muzicală: choreograma lui Radu Duda, înlocuind ca parlitura unei melodii, poate suporta și un alt text, dacă acesta-i respectă, prin numărul de silabe, cadența și măsurile.

Radu Duda este însă un **bun tînăr actor**. El știe să joace orice rol își propune, știe să transforme cuvintele și încărcătura lor în gesturi.

Acest spectacol, în care interpretul este locuitor de personaj, iar starca de spirit și conștiință — temă de exercițiu corporal, neizbutind să fie răscolitor, este plăcut ca o problemă de enigmistică căreia-i descoperi soluția dacă ai asistat la reprezentare.

Cui aparține această caracteristică imprimată spectacolului? Interpretului sau regizoarei Cristina Ioviță?

Paul Cornel CHITIC

■ MELODIE VARȘOVIANĂ

de Leonid Zorin

Data premierei: 5 aprilie 1986.
Regia: ION MÂNZATU, student
I.A.T.C. anul I. Scenografia: NIC.
MUNTEANU. Costume: ANDREEA
IOVĂNESCU.

Distribuția: DORU ZAHARIA
(Viktor); CARMEN TÂNASE (He-
lea).

Piesa aceasta este una dintre cele mai expresive demonstrații de abilitate scriitoricească. Structura textului îmi sugerează o polcă pe furate; de câte ori „vine vorba” de o problemă gravă, scriitorul schimbă pașii, schimbă traseul, schimbă timpul acțiunii; așa zice că textul emană o îndrăzneală bine temperată. Toate cite se înfăptuiesc tratate cu un oftat nostalgic, iar comentariile sînt făcute din punct de vedere strict sentimental.

Povestea e atât de bine condusă pe suprafața bintuită de furtuni a evenimentelor sociale și politice, iar personajele — bine ticluite din nu prea profunde reflecții afective — sînt strecurate alături de prudent pe sub zbuciumul acelor aprige tălăzuiri, încît cred că în curînd se va schimba și definiția melodramei; textul lui Zorin pare a se monta pe scenă ca de la sine; în orice caz, rolul regizorului este acela al unui farmacist homeopat: dozarea infinitezimală a semitonurilor (sau, ceea ce se numește în pictură, valorare).

Faptul că un student din anul I de la I.A.T.C. secția regie — Ion Mânzatu — și-a propus să ridice pe scenă această piesă stîrnește desigur interes și curiozitate. Deocamdată este greu de făcut presupuneri asupra evoluției sale viitoare, cu atît mai mult cu cît din punct de vedere regizoral spectacolul este „curat”. Ușoara monotonie, absența unor soluții strălucitoare le pun, din stimă pentru profesia de regizor, pe seama unui respect,



Carmen Tănase și Doru Zaharia

prea insistent arătat de Ion Mânzatu, față de ideea de recital actoresc.

Un recital în care Doru Zaharia (Viktor), înfrunghind blîndețea împerturbabilă și de-a dreptul plicticoasă a atîtor personaje ce se vor de sorginte cehoviană, plus supușenia bonomă și o patimă molcomă de suflet abătut, s-a mulțumit cu bucuria de a da replica tinerei actrițe Carmen Tănase în rolul Helea.

În complicatul și pretențiosul spectacol **Deșteptarea primăverii**, Carmen Tănase dovedea hărnicie și disciplină în respectarea programului regizoral, dar prea puțină convingere în ceea ce trebuia să facă. În **Melodie varșoviană**, partitura Helei este nu ușoară, ci lejeră, în perimetrul ei actrița putînd să se miște comod; ea joacă dezinvolt, cu plăcerea interpretului care și-a descoperit **emploiul**. Helea este o tînără poloneză venită la studii la Moscova în primul ani după război. Carmen Tănase se îmbracă în acest personaj, înzestrîndu-l cu dramul de frivolitate persiflatoare, cu mîndria și disprețul femeii inabordabile, din partea căreia faptul de a te accepta devine o favoare, cu acea detașare ce transformă orice inițiativă amoroasă din partea ei într-un privilegiu acordat.

Farmecul străinei care vorbește stîlciț limba iubitelui e realizat printr-o grațioasă performanță de dicțiune: într-o mulțime de cuvinte, vocala **i** este înlocuită cu **i** sau accentul e deplasat de pe o silabă pe alta.

Dar cele două personaje se întâlnesc, în timp, de trei ori, la cîte zece ani distanță. Trecerea de la o vîrstă la alta presupune un rol de compoziție pe care Doru Zaharia îl rezolvă discret. Carmen Tănase doar schițează cîteva din semnele trecerii timpului, prea evidentă ei tinerețe neîngăduindu-i nici consumarea, nici asumarea unor vîrste și a inevitabilelor lor zațuri.

Spectacolul are o pîlpiire delicată și egală pe toată durata sa și e atractiv ca o glumă decentă, spusă politicos și cu o morală convenabilă pentru toți cei prezenți.

Inițiativa Naționalului ieșean de a oferi tinerilor săi actori posibilitatea de a lucra cu mai mulți regizori, pe texte pe care și le aleg singuri, astfel ca, în „recreația mare” dintre două montări pe scena principală, să-și consolideze apetitul de joc și încrederea în ei înșiși, e semnul unei generozități în spatele căreia se află o strategie artistică mizînd tocmai pe câștigarea încrederii în propriile capacități.

P. C. C.

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

NEÎNSEMNAȚII

de Terry Johnson

Data premierei: 16 decembrie 1984.

Regia: MAGDALENA KLEIN.

Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Traducerea: BEATRICE STAIU.

Distribuția: IRENE FLAMANN-

CATALINA (Actrița); ALEXAN-

DRU TERNOVICI (Profesorul);

MIRON ȘUVĂGAU (Senatorul);

IOAN HAIDUC (Sportivul); OVI-

DIU GRIGORESCU (Gorila).

Una dintre preocupările stăruitoare ale teatrului contemporan ce ar trebui studiată cu mai multă atenție și perseverență este investigarea destinului unor personalități care au existat cu adevărat, viața, experiențele și gândurile acestora

oferind teme pentru înțelegerea din ce în ce mai nuanțată a sensurilor propriului nostru destin.

Printre cei ce devin eroi dramatici, artiști, creatori, savanții, cu neliniștita lor căutare de adevăr și sete de realizare, ocupă un loc central. Corespondența dintre G. B. Shaw și Stella Patrick Campbell, dramatizată de Jerome Kilty în **Draga mincinosule**, se joacă de peste un sfert de veac pe multe scene ale lumii. Corespondența dintre A. P. Cehov și Olga Knipper-Cehov a fost și ea cercetată cu de-amănuntul de către oamenii de teatru. Molière a devenit un simbol al luptei creatorului cu o societate represivă. Galileo Galilei și Oppenheimer întrușchipează scenic drama omului de știință care s-a abătut de la îndatoririle sale față de umanitate.

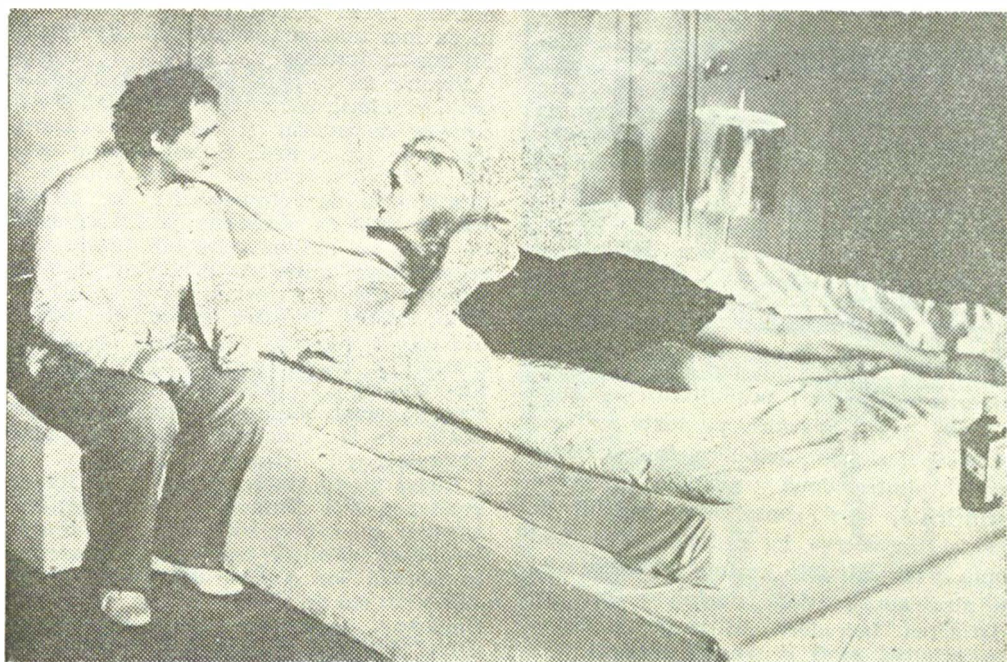
Adevărul de viață, experiența trăită de asemenea eroi dramatici conferă ficțiunii artistice un suport solid de credibilitate; în ultimă analiză, toate piesele care au în centrul lor o biografie reală, fie că sînt semnate de Bertolt Brecht, de Mihail Bulgakov, de Heinar Kipphardt sau de autori mai puțin cunoscuți, fiind desigur rod al meditației creatorilor, invenție, propunere, și-au găsit și verificarea prin trăire și suferință.

Dacă **Neînsemnații** de Terry Johnson, jucată pentru prima oară la Londra în 1982 și montată de Teatrul Național din Timișoara sub titlul **Geniul și zeița**, se înscrie sau nu în această categorie este mai greu de stabilit, tînărul dramaturg englez ferindu-se să precizeze că personajele sale sînt cu adevărat Einstein, Marilyn Monroe, McCarthy și DiMaggio, dar lăsînd să se înțeleagă aceasta.

Întîlnirea lor aparține în mod cert ficțiunii, petrecîndu-se doar în universul de iluzii al scenei, însă e ispîitoare prin insolit și prin posibilitățile oferite actorilor. Ipotetica discuție dintre cele patru personaje pune în lumină condiția savantului, a vedetei, a politicianului reacționar și a sportivului adulat de public.

După premiera pe țară, realizată de Ion Caramitru la Teatrul „Bulandra”, iată că Naționalul timișorean îi încredințează Magdalenei Klein regia. Tînăra regizoare, cunoscută mai ales prin interesul pentru reinvierea ritualurilor teatrale originare, precum și pentru personaje exponențiale, investite cu valoare de semn, sesizează faptul că esul dramatic al lui Terry Johnson, cu eroi-simbol, poate genera o reușită teatrală numai dacă este lucrat împotriva datelor sale literare, și anume, prin individualizarea generalului.

Reușita spectacolului **Geniul și zeița** (este greu de spus de ce s-a schimbat titlul, în original acesta fiind **Insigni-**



Irene Flamann-Catalina și Alexandru Ternovici

ficance, lipsă de importanță) constă tocmai în munca cu actorul. Irene Flamann-Catalina, în rolul actriței, excelează prin sensibilitatea și adevărul jocului ei, întruchipind o făptură chinuită, dornică de realizare, dar mai ales de adevăr. Mai puțin preocupată de asemănarea cu imaginea consacrată a lui Marilyn Monroe, interpreta a fost receptivă la frământările lăuntrice ale personajului, între nevoia de glorie și succes și fuga de acestea.

Ou pondere, măsură, subtilă ironie și înțelepciune plină de umor, uneori prea egal cu el însuși, neîngăduindu-și nici o izbucnire, l-a realizat Alexandru Ternovici pe Profesor. La el, asemănarea cu silueta lui Einstein a fost firească, fără eforturi, dacă vrem — o simplă coincidență, transformată de actor într-o caracteristică verosimilă. Sigur pe sine, răutăcios, de o cruzime primejdioasă. l-a jucat Miron Șuvăgău pe Senator. Ioan Haiduc, interpret cu mari disponibilități de metamorfozare, a dat o imagine convingătoare sportivului obligat de faima sa și de gustul publicului să facă pe ignoranțul.

Neînsemnații la Naționalul timișorean este un spectacol curat, cu bune momente actoricești, cu un decor cuminte (chiar surprinzător de cuminte, pentru fantezia debordantă a Emiliei Jivanov), ce reliefează sugestiv încărcătura ideatică (modestă, de altfel) a piesei.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIRGU MUREȘ

ION

**de Mihail Sorbul
după Liviu Rebreanu**

Data premierei: 12 decembrie 1985.

**Regia: DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia: TRAIAN NIȚESCU.**

Distribuția: ION RIȚIU (Ion al Glanetașului); MARINELA POPESCU (Ana); CONSTANTIN SĂSĂREANU (Vasile Baci); IOLANDA DAIN (Zenobia); DAN CIOBANU (Glanetașu); DAN GLASU (George); MONICA RISTEA (Florica); TRAIAN COSTEA (Învățătorul Herdelea); ELENA JIȚCOV (Doamna Herdelea); DOINA PEDA (Laura); CARMEN PRICOPI (Ghighi); EDUARD MARINESCU (Titu Herdelea); VASILE VASILIU (Preotul Belciug); ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (Lungu); LIDIA MARINESCU (Firozia).

Ion, „carte de faimă mare, universală” (N. Iorga), care prezintă „o figură mă-

reață a cimpului" (G. Călinescu), un personaj „simplu, frust și masiv, crescut din pământul iubit cu ferocitate" (E. Lovinescu), a urcat pe scenă, în dramatizarea lui Mihail Sorbul și regia lui Soare Z. Soare, la 5 decembrie 1932. Atunci, în spectacolul Teatrului Național din București, se remarcaseră creațiile realizate de Nicolae Bălățeanu (Ion) și Aura Buzescu (Ană), în bună măsură și ale lui G. Ciprian (Baciu), V. Antonescu (Belciug), Mariceta Anca (Florica). La cuvintele de apreciere adresate autorului dramatizării, pentru știința lui de a reda „esențialul dramatic" al romanului în „scene rezezi de film", cu „realismul și seva dialogurilor", se adaugă elogiile aproape generale interpreților și regiei, din care rezultă că pentru majoritatea comentatorilor obiectivi spectacolul a însemnat un eveniment în desfășurarea stagiunii și un examen notabil în afirmarea valorilor autentice ale realismului teatral. În această ordine de idei, e de reținut mai cu seamă observația că „stilizarea modernistă" a montării a putut avea „ceva carnavalesc, de carton și paie" (Cicerone Theodorescu) și că „Ion trebuie jucat afară, la cîmp. E aproape paradoxal să vezi drama pămîntului jucată în casă" (Dragoș Protopopescu). Cu această observație atingem un punct esențial de viziune specifică și ni se pare demn de reținut că cineva a sesizat-o atunci, luînd în considerare, în termenii dramei, pămîntul ca „eroul principal, mut și amenințător, al operei".

Desigur, nu pămîntul este eroul operei, dar el rămîne și trebuie să fie o prezență determinantă în desfășurarea dramei. Și ni se pare că una din însușirile principale ale montării lui Dan Alecsandrescu la Tîrgu Mureș este tocmai vizualizarea acestei prezențe covârșitoare. Drama se petrece pe un spațiu îngust, o ridicătură de teren în mijlocul scenei, intersectată de garduri segmentate — dar orizontul e larg, larg și ne cuprins, ca o mare aspirație. În tonuri de gri și bronz, el parcă ademenește și apasă, e o imensitate a pămîntului la îndemînă și totuși inaccesibilă, pașii personajelor se pierd parcă pe acolo în anonimat și nedefinit (excepțională sugestie scenografică a lui Traian Nițescu). Se regăsesc numai pe spațiul îngust, înălușitor și stingheritor în mișcări, din centrul scenei — spațiul zbuciumului omenesc și al dramei. Întretăierea segmentelor de garduri dă o idee de drumurile înguste, strângulate, pe care puteau umbla eroii satului de odinioară — roțirea acestui centru de joc prilejuiește treceri lesnicioase de la un episod la altul, toate în spațiul deschis al orizontului determinant.

A doua însușire principală a montării ni se pare a fi atitudinea selec-



Marinela Popescu și Ion Rițu

tivă față de dramatizarea lui Mihail Sorbul. Dacă în 1932 i se releva măiestria de a reda esențialul dramatic al romanului, citite astăzi, cele 16 scene de atunci mai suportă modificări, îmbunătățiri, eliminări și adaosuri, după particularitatea artistică a realizatorului. Pentru că sînt lungimi, momente ilustrative, personaje pur pitorești, ieșiri din ritm, de la un moment dat, dacă ne gîndim la traiectoria strictă a destinului lui Ion. Dar sînt și reprezentări palide ale unor evoluții complementare, cea a familiei Herdelea de pildă, schematizată și, cel puțin în privința rosturilor mai adînci ale unui personaj, Titu Herdelea, redusă la insignifiant. Dan Alecsandrescu a selectat decise din cele 16 scene numai ceea ce putea servi ca ilustrare dramatică pentru cei doi factori dominanți: pămîntul și banul. „Am mers pe două linii paralele ale acestor dominante: destinul lui Ion și cel al Laurei Herdelea, desigur mult mai palid decît primul" (citat dintr-un interviu publicat în caietul-program). A reușit foarte bine în delimitarea primei

linii — cea de a doua, complementară de altfel, nici nu sîntem convinși că putea fi delimitată, dar avînd oricum nevoie de unele elemente dramatice pentru a se putea apropia de ceea ce reprezintă în roman cristalizarea unei conștiințe istorice. Urmărind conturarea dramei fundamentale a romanului în destinul lui Ion, regizorul a fost inspirat și sigur, valorificînd esența într-o austeritate aproape tragică, fără sonorități de prisos și pitoresc. A eliminat, de altfel, nouă personaje, a renunțat la tot ceea ce pulsa ca viață obișnuită a satului, stringînd firele pe îndirjirea obsesivă a lui Ion și pe încăpăținarea ostilă a lui Baciuc, care-l refuză. A aprofundat drama, căutîndu-i tensiunea interioară — și, după o primă parte de tatonări în această direcție, cînd se aud semnele mai aprige sau mai mocnite ale viitoarei crize, obține această tensiune în partea a doua, realizată la un înalt carat dramatic și cu un final excepțional, de amplă sugestie. În posesia pămînturilor rîvnite, Ion smulge gardurile și le aruncă, rămînînd singur pe imensitatea orizontului visat. Sărută pămîntul, dar tocmai atunci apare Florica, dragostea lui veche, „de inimă”. Ion rîvnind și la împlinirea acestei patimi, George îl omoară — un George tăcut, muncit, greoi. Pe ridicătura de pămînt a rămas numai Ion, prăbușit ca o taină a durerii și patimii omenești, în spațiul imens care acum se împurpurează, trist, copleșitor, implacabil.

Trei interpreți se detașază cu autoritate în definirea personajelor dramei — Ion Rîțiu (un Ion dirz, aprig, cu vitalitate marcată în susținerea dreptului său), Constantin Săsăreanu (aprig la rîndul lui în conturarea încăpăținării lui Baciuc, cu violențe și aere de autocrat), Marinela Popescu (trista Ana, victima lui Baciuc și a lui Ion deopotrivă, cu nostalgii reprimite în ochi și în zîmbet, cu dureri înăbușite în imobilitate). Le alăturăm alte trei portrete realizate cu real simț al sugestiei în termenii ambianței create — preotul Belciug, în interpretarea lui Vasile Vasiliu, George — Dan Glasu, Florica — Monica Ristea. Alte interpretări sînt notabile ca profil — Iolanda Dain (Zenobia), Doina Preda (Laura), Carmen Pricopi (Ghihi) — sau șterse și inconsecvente — Traian Costea (Învățătorul Herdelen), Eduard Marinescu (Titu Herdelea), Alexandru Făgărășan (Lungu). Mereu cu un ton mai sus, la limita ostentativului, ni s-a părut Elena Jitcov (doamna Herdelea).

Constantin PARASCHIVESCU

**TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV**

HANGIȚA

de Carlo Goldoni

Data premierei: 29 ianuarie 1986.

Regia: EUGEN MERCUS. Scenografia: DOINA ANTEMIR.

Distribuția: PAULA IONESCU (Mirandolina); DORU ANA (Cavalerul de Ripafratta); E. MIHAILĂ BRAȘOVEANU (Marchizul de Forlipopoli); RADU NEGOESCU (Contele d'Albafiorita); MAYA INDRIEȘ (Ortensia); LUMINIȚA BLANARU (Dejanira); IOAN GEORGESCU (Fabricio); GEORGE TUDOR (Servitorul cavalerului, Trubadurul); MIHAI VASILE (Servitorul contelui).

Uimitoare este vitalitatea acestei Mirandoline, hangița florentină care de mai bine de două sute de ani (s-a născut în 1753, pe scena Teatrului Sant-Angelo din Veneția) încîntă publicul de pretutindeni cu farmecul și istețimea ei. Omenirea a evoluat, femeile au luptat pentru drepturi egale cu ale bărbatului și, pe alocuri, le-au și dobîndit, preocupările și problematica lor au devenit mai complexe, mai profunde, teatrul încearcă din cînd în cînd să le sondeze abisurile, și totuși...

...și totuși, publicul se lasă cucerit de fiecare dată de farmecul misterios al acestei comedii de Goldoni, în care nu găsim nici încurcături sau peripeții extraordinare, nici o intrigă complicată, nici un spectaculos joc de situații, de paradoxuri sau qui pro quo-uri, ci o poveste simplă, o acțiune ce se petrece la nivelul cotidianului, în care sînt angajate cîteva personaje, limpede caracterizate, între care două au un rol preponderent, determinant chiar: cavalerul de Ripafratta, misogin declarat, și hangița Mirandolina, irezistibilă exponentă a feminității cuceritoare. Sub această aparență de cotidian, însă, Goldoni a izbutit să surprindă ceva din eterna esență umană, și tocmai acest ceva, exprimat într-o formă teatrală bine încheiată, curgătoare și voioasă, a făcut din **Hangița** o comedie ce străbate veacurile.

A fost, așadar, bine inspirat Teatrul Dramatic din Brașov cînd a înscris în

Un joc
deschis,
o joacă...



repertoriul său această capodoperă goldoniană, mai ales ținând seama de condiția esențială a realizării unui bun spectacol: distribuția. În primul rând interpretează rolului titular. Paula Ionescu are toate datele necesare personajului: farmec, temperament, priză la public.

Pentru a capta de la început bunăvoința spectatorilor, regizorul Eugen Mercurus a deschis spectacolul cu o prefață muzicală, care rezumă acțiunea în versuri cam ca acestea „ah, Mirandolina / numai a ei e vina...” (muzică și texte de Rodica Lungu), pe o melodie veselă, pe care o prezintă Trubadurul (George Tudor, actor tânăr, cu o voce plăcută) venind din sală. Tot el prezintă și personajele comediei, pe rând, devenind el însuși, apoi, Servitorul cavalerului.

Scenografia economică a Doinei Antemir, suplă, mobilă, constă dintr-un spațiu delimitat de draperii ușoare, a căror schimbare rapidă modifică fără dificultate locul de joc. În acest cadru convențional, acțiunea comediei se desfășoară alert, într-o tonalitate veselă, actorii participând cu bună dispoziție și antrenând participarea publicului. Se joacă deschis la public și cu publicul, luat ca martor și confident în joaca generală. Pentru că, ceea ce se petrece pe scenă e, din ce în ce mai mult, pe măsură ce spectacolul înaintează, o joacă. Mirandolina-Paula Ionescu, nostimă, isteată, veselă, rîzînd mult și des, în triluri, degajată, de o fermecătoare natură — e mereu cu ochii în sală, luîndu-și-o confidentă și complice în fiecare moment al temerării ei încercări de a-l seduce pe

ursuzul cavaler; Cavalerul, la rîndul său, impozant, viguros și puțin bătăran (Doru Ana, cu aplomb și siguranță), se confesează publicului cînd simte că începe să cedeze farmecului hangetei, dar cînd se infurie și e gata să dea în foc pare că nu se ia nici el în serios.

Două tipuri comice creionează cu precizie E. Mihailă Brașoveanu (marchizul de Forlipopoli, decrepit, zgîrcit, nobil scăpătat dar cu maniere cam necioplite) și Radu Negoescu (contele d'Albafiorita, elegant pînă la prețiozitate, gesticulînd mereu cu batista albă de dantelă). Maya Indrieș și Luminița Blănuș schițează cele două actrițe, șarjînd pe alocuri.

Un relief deosebit capătă un personaj care, de obicei, nu face prea mare impresie: Fabricio, în interpretarea lui Ioan Georgescu. Mollu și nătîng, trăgînd un picior, vorbind cu o ușoară gîngăveală, dar cu ochii sclipind de o șiretenie ascunsă, Fabricio aruncă o nouă lumină asupra Mirandolinei înseși, care îl ia de bărbat în final. E o accentuare a comicalului, dar, în același timp, lasă drum deschis unor variate interpretări. Oricum, e o realizare actoricească ce merită atenție.

Sigur, întregul spectacol — pe care-l încheie același Trubadur — reprezintă un punct de vedere detașat, ușor bagatelizant, asupra a ceea ce ar fi putut avea o mai densă substanță. Dacă acceptăm acest punct de vedere, putem considera spectacolul reușit.

Margareta BARBUȚĂ

PASĂREA DE FOC

de Zilahy Lajos

Data premierei: 13 decembrie 1985.

Regia: FARKAS ISTVÁN. Scenografia: VIOARA BARA.

Distribuția: MISKE LÁSZLÓ (Lovasdy); BÁNYAI IREN (Karola); DEMETER KATI (Mariet); MEDGYESFALVY SANDOR (Balkányi); LACZÓ GUSZTÁV (Comisarul); SZENTMIKLOSI JÓZSEF (Detectivul); F. MÁRTON ERZSÉBET (Jólan); FÖLDES LÁSZLÓ (Portarul); HAJDU GÉZA (Administatorul); KAKASSY AGNES (Doamna Aranyoss); BORSOS BARNA (Croitorul); BELÉNYI FERENC (Medicul); KOVACS ENIKŐ (Came-rista); FEKETE KAROLY (Martorul); KÖRNER ANNA (Aliz); BRENCIU LUCIA (Femeia în vîrstă); SZATMÁRI MONIKA (Fetița); KOVÁCS IMRE (Fotograf); DOMBI JÓZSEF (Flașnetarul).

Budapesta anilor '30. Într-una dintre casele locuite de așa-numita „lume bună” a epocii se comite un asasinat. Victima, un cunoscut și apreciat actor pe nume Balkányi, se mutase în respectiva casă cu puțină vreme înainte, îndrăgostit de frumoasa Karola, soția unui fost funcționar de rang înalt în poliție. La locul crimei apare inspectorul de poliție, cu în-treg aparatul de urmărire. Împrejurările exclud de la bun început posibilitatea unui omor al cărui mobil să fi fost jaful, iar toate indiciile conduc spre o crimă pasională. Și totuși...

Dar cum nici măcar cronicarului nu îi este îngăduit să dezvăluie conținutul și surpriza deznodământului unei intrigi polițiste, ne oprim aici cu istorisirea subiectului piesei **Pasărea de foc** de Zilahy Lajos, pusă în scenă de colectivul secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea în regia lui Farkas István. Ca autor de piese polițiste, Zilahy Lajos dovedește că stăpânește cu abilitate întreg arsenalul genului — lovituri de teatru, bună gradare a materialului faptic,

suspansuri bine marcate, anchete detectiviste inteligent conduse, aglomerări de fapte ce se înlanțuie înspre un deznodământ insolit, individualizare a tipurilor. Să mai remarcăm că piesa nu se limitează la înfățișarea unei intrigi polițiste, ci propune și investigații cu caracter moral și social ce au scopul de a motiva și explicita evenimentele. Autorul utilizează cu succes tehnica dublei anchete sau a anchetelor paralele, una întreprinsă de organele de poliție, cealaltă de fostul polițist Lovasdy, soțul Karolei, anchetă mult mai interesantă atât prin desfășurare cât și prin dramatismul psihologic pe care-l implică descoperirea faptului că suspectii se găsesc chiar în interiorul imobilului locuit de cei doi soți.

Dacă în primul act substanța dramatică e mai diluată, ea sporește în densitate în cel de-al doilea, confruntarea dintre Lovasdy și Karola apărîndu-ne intensă, tensionată, condusă cu știința efectelor, motivației psihologice a faptelor și acțiunilor adăugîndu-i-se una de natură socială și morală. Autorul știe să manevreze bine acțiunea și numeroasele personaje misterioase ivite parcă anume pentru a complica misiunea anchetatorilor, comisari precipitați care, după toate canoanele genului și după toate „clișeele” sale, nu pornesc în acțiune înainte de a citi ziarul și de a bea o cafea, neapărat „mare”.

Am apreciat talentul regizorului Farkas István de a organiza într-un ansamblu scenic coerent și unitar substanța dramatică a textului lui Zilahy Lajos, de a sublinia relațiile dintre personaje. Se remarcă știința dozării evenimentelor și efectelor, a stăpînirii și controlării prin rafinament și nuanțe a unei modalități de spectacol cu legi proprii. Materialul literar nu atât de dens din primul act a făcut ca și din punct de vedere spectacular acesta să fie mai puțin convingător. Ne-am fi așteptat ca voltajul interogatoriului de la poliție să fie mai ridicat. Cea de-a doua parte a spectacolului are necesara în-cîrîncenare și izbutește să-l implice pe spectator în acțiune. Ar mai fi de sesizat o anumită izolare a scenelor, izolare datorată unor racorduri deficitare din punct de vedere regizoral.

Scenografia semnată de Vioara Bara, aerată, simplă, esențializată, din compunerea căreia nu lipsește tradiționala scară cu atât de precise funcții în economia genului, servește intențiile spectacolului. Continuă însă să-mi rămînă neclar motivul pentru care în vreme ce toate personajele poartă costume specifice primei jumătăți a secolului nostru (costume de altfel bine alese și de bun-gust), unul dintre detectivi este îmbrăcat în cel mai pur stil al anilor '80. Oricum, nu cred că este

vorba despre o nouă fațetă a utilizării anacronismului.

Cu fine nuanțe și susținută ardere launtrică, parcurgînd fără greș un rol dificil prin multitudinea stărilor și trăirilor, interpretează rolul Karolei Bányai Iren. Miské László în rolul Lovasdy s-a dovedit din nou un interpret inteligent, inventiv, sobru, cu distincție și prestanță, impunînd printr-un joc interiorizat, rostire atent individualizată și crescendo convingător. Precis lucrat, cu vigoare și ritm, a fost rolul Comisarului, susținut de Laczó Gusztáv, în vreme ce Medgyesfálvy Sándor a introdus o poză teatrală de bună factură în conturarea portretului seducătorului actor Balkány, iar Szentmiklósi József evoluează exact în rolul detectivului. Din numeroasa distribuție a acestei noi premiere i-am mai reținut pe Demeter Kati, tinăra artistă amatoare ce debutează cu succes pe o scenă profesionistă în rolul Mariet, pe F. Marton Erszébet, cu o prezență de efect în rolul cochetei amante părăsite, pe Kakassi Ágnes, ce se impune prin pitorescul cu care compune rolul, Kovacs Enikő, Borsos Barna, Fekete Karoly.

Mircea Em. MORARIU

TEATRUL „A. DAVILA“ DIN PITEȘTI

DIVORȚ ÎN STIL ENGLEZESC

de Marc-Gilbert Sauvajon

Data premierei : 15 noiembrie 1985.

**Regia : CONSTANTIN ZĂR-
NESCU. Scenografia : EMIL
MOISE-SZALLA. În românește de
ANGELA PLATI.**

**Distribuția : ION ROXIN (Hugh
Preston); ILEANA ZĂRNESCU;
CARMEN ROXIN (Liz Preston);
ANDREEA RAICU (Doamna Gray);
ION LUPU (John Brownlow); MI-
HAELA MITRACHE (Patricia
Forsyth); ȘTEFAN DUMITRESCU
(Domnul Gray).**

Piesa **Divorț în stil englezesc**, pusă în scenă la începutul stagiunii la Teatrul „A. Davila“ din Pitești și oferită, într-un

recent turneu de succes, publicului bucureștean, are o „fișă de identitate“ a cărei reconstituire ține de enigmatică și de arheologie. Textul este o adaptare de Marc-Gilbert Sauvajon, intitulată **Rată pe portocale**, după **The Secretary Bird** al englezului W. D. Home. Versiunea românească, denumită de autoarea ei, Angela Plati, **Un week-end de adio**, este la rîndul ei o prelucrare, „pentru a elimina prea multele picanterii pe care publicul nostru nu le gustă, cu bunul lui simț recunoscut“.

Desigur, după atîtea adaptări și prelucrări, putem face doar presupuneri asupra calității scrierii originare. Așa cum se prezintă acum, are fluentă și nerv, întrunind premisele unui divertisment agreabil. Situația unui cuplu aflat în pragul divorțului este exploatăată comic cu o bună cunoaștere a legilor scenei. Dialogul e alert, replica are umor. Intriga, în schimb, e destul de banală. Amenințat cu despărțirea, după 15 ani de viață conjugală, de către soția sa, Liz, care-și declară intenția de a se recăsători cu un agent de bursă divorțat de trei ori, eroul piesei, Hugh Preston, redactor la B.B.C., se hotărăște să dezlănțuie o energetică acțiune pentru a-și salva căsnicia. Organizînd o petrecere de adio la care-și invită rivalul, precum și pe virtuala viitoare doamnă Preston, o nostimă și foarte tinăra secretară dispusă să-și ofere grațiile și fără un statut matrimonial, Hugh îi face moralmente knock-out pe toți și-și recucerește nevasta, pentru ca împreună să-i alunge pe cei doi musafiri. Extravagantul duel verbal, susținut de Hugh cu o vervă în pur stil... franțuzesc, scoate la lumină ceea ce a rămas trainic între soți, dincolo de uzura cotidiană: dragostea și responsabilitatea pentru destinul celor doi copii.

Încredințat actorului Ion Roxin, rolul lui Hugh a căpătat strălucire, personajul conturîndu-se ca un floretist al spiritului. Intuind stilul de joc adecvat partiturii, interpretul a impus cu farmec și cu rafinament personalitatea unui bărbat animat de febră launtrică, deși teribilist, plin de ciudățenii și adeseori de un egoism exacerbat.

I-au fost parteneri Ileana Zărnescu, o Liz Preston convingătoare și sinceră în manifestările contradictorii ale feminității; Mihaela Mitrache, teribil de ispitoare în secretara dornică de căpătuială; Ion Lupu, instalat în conveniențele sociale susținute de agentul de bursă John Brownlow, cu accentul bine pus pe automatismele mediului funcționăresc mic-burghez.



Ileana Zărnescu și Ion Roxin

Alunecînd uneori către pitorescul unui comic neenglezesc, Andreea Raicu și Ștefan Dumitrescu au întregit imaginea spectacolului cu devotamentul nedezmîțit al celor doi slujitori ai familiei Preston.

În ipostaza de regizor, actorul Constantin Zărnescu a apreciat textul la justa lui valoare, tîlmăcindu-l scenic cu prospețime, atent la relații, la definirea situațiilor și a caracterelor.

Valeria DUCEA

TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE

SIMPLE COINCIDENȚE

de Paul Everac

La apariție, piesa *Simple coincidențe* a fost primită favorabil pentru actualitatea ei, critica fiind unanimă în a subli-

Data premierei : 15 mai 1986.

Regia : PAUL EVERAC. Scenografia : GORGÉNYI GABRIELLA.

Distribuția : MARCEL MIREA (Emil Vlăsceanu); VIORICA SUCIU (Teodora Vlăsceanu); RADU AMZULESCU, CORNELIU JIPA (Sorin Vlăsceanu); ION TIFOR (Profesorul Coman); MARINA PROCOPIE (Daniela Buzura); OLIMPIA ION NICULESCU (Cecilia Epure); CONSTANTIN MIRON (Florică Predoiu); PETRE NICOLAE, CONSTANTIN DUMITRA (Inginerul Buzura); CORNELIU JIPA, COSTIN ANGHEL (Vicki Miclescu); CARMEN FRĂȚILĂ (Mia Caraman).

În alte roluri : ECATERINA BORDAȘ, VASILE BLAGA, RODICA GHIRAN, MONICA HUZAU.

nia capacitatea dramaturgului Paul Everac — pe atunci încă în curs de configurare a unei opere ce avea să devină prodigioasă — de a surprinde tipuri definitorii pentru societatea noastră, prin preocupări, prin substanță morală și prin destin. Astăzi, după douăzeci de ani, îi evaluăm perenitatea, constatăm că ea continuă să consune cu sensibilitatea noastră, că multe dintre întrebările pe care le pune spectatorului de atunci și-au păstrat — în ordine morală și ideatică — valabilitatea și sînt (cu perspective de a rămîne) capabile încă să alerteze conștiințele. Ba, într-o oarecare măsură, timpul a dat mai multă consistență personajelor problematizante, ca Emil Vlăsceanu, Daniela Buzura sau Dănilă Coman, validînd modul lor de a înțelege și de a se înțelege cu semenii drept expresii ale unei responsabilități în acțiune, ale unei filozofii de viață sănătoase sau ale aspirației spre o existență străină de compromisurile de orice fel. Nu-i mai puțin adevărat că timpul a și înverdat tenta schematică a unor personaje sau momente ale piesei, a pus în evidență tonalitatea expozitiv-didactică ce o pîn-dește uneori, tonalitate abil disimulată printr-un patos al discursului dramaturgic în care Paul Everac excelează. Toate aceste considerații ne-au fost prilejuite de o recentă reîntîlnire cu piesa, într-un spectacol pe scena teatrului din Satu Mare, realizat în chiar regia autorului. O reîntîlnire din multe puncte de vedere plăcută, pentru că *Simple coincidențe* degajă prospețime în expresie și nerv al dezbaterii și pentru că ideile sale cardinale își conservă justetea.

În esență, *Simple coincidențe* este o

piesă — despre necesitatea dialogului între oameni. „Ancheta” întreprinsă de Emil Vlăsceanu pe urmele unor atitudini contrariante ale fiului său nu conduce la elucidarea unui (de altfel fals) conflict între generații, ci la cristalizarea convingerii că în viață nu poți lua decizii fără a cunoaște punctul de vedere al celui-lalt, indiferent de natura dezacordului ce poate interveni. Surprins poate că unele dintre convingerile sale nu sînt chiar atât de infailibile. Emil Vlăsceanu descoperă funcția terapeutică a dialogului în societate; înțînirile și controversele cu cei din jur, începînd cu chiar membrii neglijatei sale familii — fiul și soția —, continuînd cu surprinzătoarea adolescență Daniela (care își apără teritoriul de puritate și ingenuitate, chiar dacă trăiește sentimentul premonitoriu al pierderii acestui teritoriu), sau cu tatăl acesteia, aridul și excesiv tehnizatul inginer Buzura, cu Cecilia Epure, mai vechea și pasagera lui legătură sentimentală, care, deși poartă o crustă de egoism, trăiește o dramă autentică și cît se poate de umană, cu personajul contradictoriu care este profesorul Dănilă Coman, cînd dezabuzat și mizantrop, cînd generos și încrezător, îl fac să înțeleagă că pentru a-și formula o părere este absolut obligatoriu să o cunoască pe cea a preopinentului, că nu poate fi rezolut decît în perfectă cunoștință de cauză. Dintr-un perpetuu călător prin locuri mai mult sau mai puțin cunoscute (este un activist cu multă „muncă de teren”), Emil Vlăsceanu se descoperă călător printre necunoscutele planete numite suflete omenști, toate dorindu-se cercetate și înțelese. Fiecare dintre aceste înțîniri înseamnă pentru el o experiență, dacă nu decisivă, oricîr importantă, din fiecare iese îmbogățit cu elemente noi despre diversitatea sufletului uman și despre complexitatea vieții, care refuză categorisirile arbitrare, sentințele peremptorii și în general orice prejudecată, dar — ceea ce e mai important — fiecare obligă la introspecție, la o analiză critică a propriilor fapte și atitudini.

Spre evidențierea acestei naturi problematizante a personajului-pivot, spre definirea statutului său moral și a mutațiilor determinate de apropierea de semeni a tîns Paul Everac și în cea de-a doua calitate a sa legată de spectacolul sătmărean, cea de regizor. Reputat și prin felul în care își apără textele, pînă la replică, pînă la virgulă chiar, e de la sine înțeles că n-a făcut ceea ce le interzice regizorilor profesioniști: intervenții în text,

deși — între noi fie vorba — unele reducții erau nu numai posibile, dar chiar indicate. Trăsătura dominantă a regiei practicate de autor este tendința de a explica textul, uneori într-un mod mai sagace și mai aplicat, alteori mai tern, mai neutru, dar e cert că i se refuză acestuia șansa de a intra — fie și ca element predominant — într-un aliaj nou, gîndit de un creator cu unele drepturi la autonomie, care este regizorul. Este de fapt principalul risc al dramaturgilor-regizori, pe care Paul Everac i-l a asumat în deplină cunoștință de cauză. În aceste condiții actorii sînt conduși spre o interpretare veristă, cu nimic blamabilă dacă cei în cauză o slujesc cum se cuvine. Întruchipînd rolul central, Marcel Mirea a căutat, evident, autenticitatea consubstanțială personajului și revendicată de modalitatea regizorală. Uneori a reușit, impunînd prin patosul nedisimulat dar reținut cu care Emil Vlăsceanu își cercetează semenii, alteori însă lasă impresia că e cu un pas în urma personajului, că nu e sincron cu revelațiile și frămîntările acestuia. Ingenuă prin excelență, Marina Procopie a sesizat uimirea adolescenței atît față de feminitatea care o invadează cît și față de reacțiile celor din jur, fără însă să epuizeze personajul, căruia i-au rămas destule adîncimi neexplorate. Un stil de joc nervos, concentrat, uneori insuficient nuanțat, i-a permis lui Radu Amzulescu un portret concludent al tînărului Sorin Vlăsceanu; ceea ce a realizat și Olimpia Ion Niculescu în rolul Ceciliei Epure, personaj pluridimensional, veridic în afirmarea drepturilor sale la împlinire. Relativ aproape de personaj, Ion Tîfor s-a străduit să contureze condiția dramatică a lui Dănilă Coman, cel ce se dorește util, dar e terorizat de gîndul marginalizării sociale. Un personaj am spune emblematic pentru dramaturgia lui Paul Everac este bătrînul Florică Predoiu (ipostaze ale acestuia apar în *Patimi*, în *Ape și oglinzi*, în alte din bunele drame psihosociale ale autorului), dezrădăcinatul trăiește din expediente la oraș, dar poartă în sine un ethos de extracție ancestrală, dimensiune pierdută de Constantin Miron, concentrat exclusiv pe pitorescul suburban al personajului. Evoluții meritorei marchează Viorica Suciu (Teodora Vlăsceanu), Petre Nicolae (inginerul Buzura), Corneliu Jipa (Vicki Miclescu), Carmen Frățilă (Mia Căraman).

Dumitru CHIRILĂ



Csapó György și Nemes Levente

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN SFÎNTU GHEORGHE

TIMP ȘI ADEVĂR

de Eugenia Busuioceanu

Data premierei: 8 mai 1986.

Regia și scenografia: CONSTAN-
TIN CODRESCU.

Distribuția: NEMES LEVENTE
(Laurențiu Sturzu); LÁSZLÓ KA-
ROLY (Constantin Dumitriu); KA-
LAMÁR GYÖRGY (Mihai Rotaru);
CSAPÓ GYÖRGY (Victor Dum-
bravă); ROZSNYAI JULIA (Anca
Cernat); NÁSZTA KATALIN (Mag-
da); VÁRÁDY MÁRIA (Rodica);
GYÖRY ANDRÁS (Vasilu);
CSERGÖFFY LÁSZLÓ (Neacșu);
SIMON ANDRÁS (Marin); FÜLÖP
KLÁRA (Maria); MÁRTON AR-
PÁD (Necunoscutul).

Reprezentată pe scena Teatrului Mic în urmă cu un deceniu și jumătate, piesa **Timp și adevăr** de Eugenia Busuioceanu își justifică azi prezența în repertoriu prin surprinzătoarea ei actualitate, prin conflictul puternic, prin rezolvarea neostentativă a situațiilor, prin umanismul dezbaterii. Autoarea și-a plasat acțiunea în mediul cercetării științifice, unde pasiunea și abnegația unor tineri ingineri se

confruntă cu mentalitățile depășite ale unor înși lipsiți de scrupule, care acaparează poziții de vîrf și uzează de orice mijloace pentru a și le păstra. Aceste confruntări se împletesc, firește, cu relațiile sentimentale ce intervin în viața tinerilor, creîndu-se o unitate organică între sfera sentimentală și preocupările profesionale ale eroilor, fapt ce conferă acțiunii un plus de veridicitate. Finalul poartă un mesaj tonic: vechile suferințe ale victimelor incorectitudinii nu sînt uitate, dar instaurarea legalității și aplicarea principiilor de etică și echitate socialistă în perioada de după cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. creează o perspectivă optimistă. Este vorba, deci, de un teatru politic, de un teatru de anchetă socială, care investighează conștiința omului contemporan, nu numai prin felul în care sînt urmărite destinele eroilor, ci și prin dezbaterea problemelor lor de muncă și de viață, prin modul de rezolvare a conflictului.

Regizorul Constantin Codrescu nu este la prima sa întîlnire cu teatrul din Sfîntu Gheorghe. A mai montat aici, cu rezultate remarcabile, piese de Paul Everac (**Cine ești tu?** și **Un pahar cu sifon**), de Tudor Mușatescu (**Sosesc deseară**), de Theodor Mănescu (**Noaptea pe asfalt**). Nu' este unicul caz în care între colectiv și directorul de scenă se creează o comuniune stimulatorie pentru creația artistică; ideile se completează reciproc, intențiile se concretizează într-o reală împlinire. Montînd **Timp și adevăr**, regizorul reliefează momentele-cheie, sporind astfel tensiunea dramatică.

În această întreprindere, regizorul s-a sprijinit pe un colectiv talentat, receptiv și entuziast și, nu în ultimă instanță, foarte disciplinat. Csapó György, tînr absolut al Institutului de teatru din Tîrgu Mureș, interpretul inginerului Victor Dumbravă, aflat la prima întîlnire cu un rol de anvergură, dă dovadă de o surprinzătoare maturitate, străbătînd cu nerv și aplomb meandrele acțiunii, trecînd cu discreție și siguranță de la exuberanța juvenilă la resemnare și de la amărăciune la optimism. Îl secondează, cu sobrietate, Rozsnyai Julia (Anca Cernat), păstrînd nota de încredere și seriozitate în fața grelelor încercări la care este supus personajul. În Mihai Rotaru, actorul Kalamár György ne înfățișează trecerea de la un tînr sincer, plin de viață, la carieristul care acceptă orice compromis în vederea unei rapide ascensiuni. Nemes Levente se remarcă prin ținută scenică și prin frumoasa rostire, într-un personaj (Laurențiu Sturzu) caracterizat prin demnitate și spirit justițiar. László Karoly (Constantin Dumitriu), afîșînd lipsa de scrupule la incompetentului care își apără feuda prin procedee necinstite, ne con-

vinge mai ales în scenele finale, în momentele de degingoladă, de panică în fața adevărului cu care se confruntă. Cinismul femeii care-și exploatează frumusețea și jocul dublu practicat de Magda Dumitriu își găsesc o traducere exactă în interpretarea actriței Nászta Katalin. Varady Maria (Rodica), în efortul de a acoperi dubla funcție, de raisonneur și de acuzator, a adolescenței care nu înțelege mobilul întimplărilor tragice la care a fost martoră, apasă pe o singură pedală, cu oarecare stridență. Mai simplă a fost sarcina scenică a lui Csergőffy Laszlo (Neacșu), într-un ziarist amoral, impertinent și slugarnic, rezolvată corect, dar fără strălucire. Győry András (Doctorul Vasiliu), Simon András (Marin), Marton Árpád (Necunoscutul) și, mai ales, Fülöp Klára, într-o foarte reușită compoziție (Maria), își aduc contribuția, cu bune rezultate, la unitatea și culoarea întregului.

Cursiva transpunere a textului în limba maghiară, semnată de Ferencz Imre, și discreta, dar utila ilustrație muzicală a lui Csiki Csaba, concură la realizarea unui spectacol remarcabil.

Mihai CRIȘAN

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

CADRILUL

de Liviu Rebreanu

Data premierei: 14 decembrie 1985.

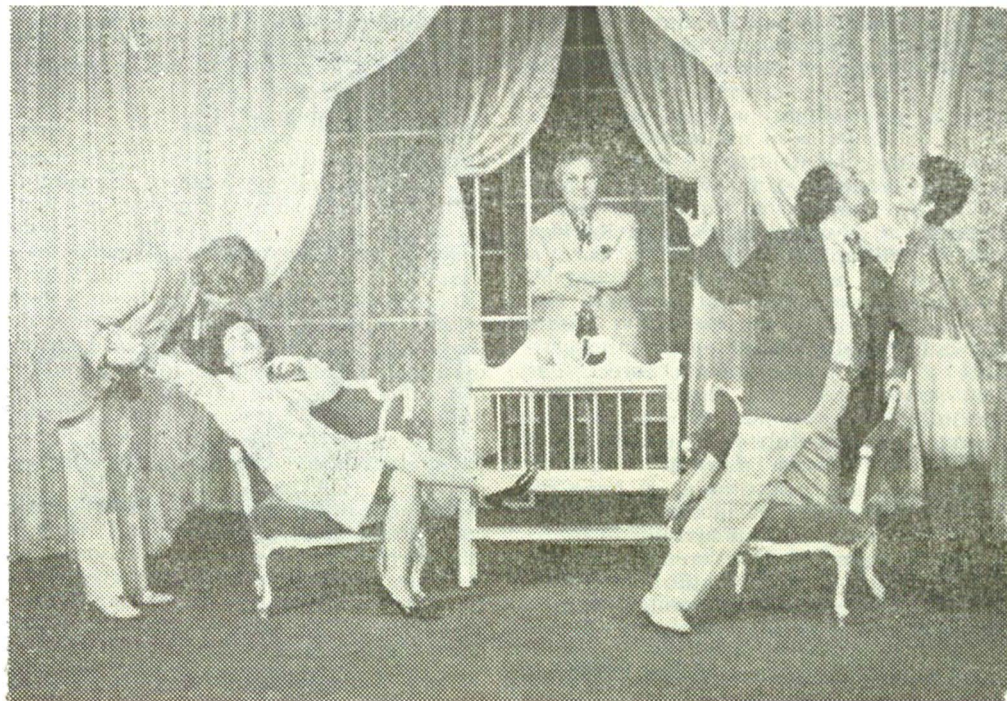
Regia: MATEI VARODI. Scenografia: MUGUR PASCU.

Distribuția: RADU BASARAB (Manole Stelian); BENEDICT DUMITRESCU (Victor Grozea); ION BULEANDRA (Toma Tulbure); RODICA MĂRGĂRIT (Tina Stelian); GABRIELA NEAGU, CAMELIA CIOBANU (Anișoara).

Ca mulți dintre prozatorii și poeții importanți, Liviu Rebreanu s-a lăsat și el prins, vremelnice, în mrejele teatrului, „comițând” câteva piese (aceasta, scrisă în 1919, pare a fi prima, anunțând, într-un fel, *Plicul*, socotită de comentatori cea mai izbutită). Aflate departe

de valoarea romanelor — cel puțin, a marilor romane — lucrările dramatice sînt interesante în primul rînd ca documente privitoare la fizionomia spirituală a autorului. Într-adevăr, cred că puțini dintre cititorii lui „Ion”, ai „Pădurii spînzuraților” ori ai „Răscoalei” și-l pot imagina pe cîtorul romanului românesc modern folosindu-și condeiul pentru a descrie — în replici pline de vervă și, nu o dată, scripitor-spumoase — avaturile unui dreptunghi sentimental. Căci aceasta e trama *Cadrilului*, piesă aflată, ca specie, undeva între farsa de moravuri și comedia de boulevard (chiar dacă acțiunea se petrece într-un „salon” ori altul) Tina, soția pictorului Manole Stelian, îl iubește (sau crede că-l iubește) pe amic și colegul de profesiune al soțului ei, Victor Grozea, care, la rîndu-i, o iubește (sau crede că-o iubește). Pentru a adormi bănuielele teribile ale gelosului soț, Tina plănuiește să-l însoare „de formă” pe Victor cu verișoara ei, Anișoara, care îl iubește (sau crede că-l iubește) pe acesta din urmă. Dar — surpriză! — odată cei doi căsătoriți, situația se schimbă simetric, adică: Manole Stelian se îndrăgostește (sau crede... etc.) de Anișoara, iar ea, de el (sau... etc.), în timp ce „respectivii” ceilalți se lecuiesc subit și suferă corespunzător. Dar, cum „totul e bine cînd se sfîrșește cu bine”, în final morala curentă reintră în drepturi și fiecare se întoarce (sau pare că o face) unde-i era locul legiuit. Rolul de pivot al conflictului îi revine criticului (!) Toma Tulbure, nume simbolic pentru un fel de Iago de anvergură modestă — de fapt, cel mai interesant personaj al piesei —, care contribuie, cu insinuări perfide și îndemnuri deschise, la facerea, desfacerea ori refacerea uneia sau alteia dintre figurile „cadrilului”. Încluderea unui astfel de text, astăzi, în repertoriu, are îndeosebi semnificația unei restituiri culturale; am privit-o ca atare.

În scenografia aerată și elegantă a lui Mugur Pascu, montarea sibiană semnată de Matei Varodi se derulează în general vioi și „curat”, cu unele accidente de gust a căror responsabilitate nu cred, însă, că-i revine regizorului. Acesta și-a îndreptat atenția în special asupra lucrului cu actorii, reușind în două cazuri performanțe notabile. Este vorba de Gabriela Neagu și, mai ales, de Rodica Mărgărit (ambele, „corp-ansamblu”). Prima schițează convingător metamorfoza gisculiței înamorate (Anișoara) în soție autoritară și plictisită, cu gesturi scurte și intonații metalice; cu timpul îi va dispărea, probabil, ușoara crispă corporală. Cea de-a doua (Tina Stelian) sur-



Scenă din „Cadrilul”

prinde plăcut prin dezinvoltura ținutei și firescul rostirii, neafectată de ticuri „meșteșugărești”; printr-un studiu susținut, va putea aspira, peste o vreme, cu îndreptățire, la roluri mai substanțiale. Alături de ele, Ion Buleandră (cinicul Tulbure) — aflat cel mai aproape de spiritul textului, pe care-l transmite cu sarcasm amabil — menține „pe linie” ritmul reprezentației. Benedict Dumitrescu (Victor Grozea), într-un rol cu contururi cam labile, încearcă să se adapteze stilului celorlalți, dar cum, din nefericire, nu s-a putut crea un stil unitar, și evoluția sa e inegală. L-am lăsat intenționat la sfârșit pe Radu Basarab (Manole Stelian), pentru că jocul său uluiește, pur și simplu. Ce anume îl face pe acest actor realmente talentat, realmente stăpîn pe meserie (cu o voce frumos timbrată și — lucru mai rar — bine impostată, cu o mimică și o mișcare scenică perfect controlate — atunci cînd vrea —, cu posibilități vădite de a alterna rapid și corect diferitele registre interpretative), ce anume îl face, (mă) întreb, să „scape cai” pînă la a deveni de-a dreptul inoportun, pînă la a cădea aproape în bufonerie? Este, fără alte cuvinte mari, păcat...

Alice GEORGESCU

■ VALIZA CU FLUTURI

de Iosif Naghiu

Data premierei: 10 martie 1986.
Regia: MIHAI CONSTANTIN RANIN
Scenografia: MUGUR PASCU.

Distribuția: WOLFGANG ERNST (Alin); GERALDINA BASARAB (Ana); BEN DUMITRESCU (San).

Tînărul regizor Mihai Constantin Ranin, la primul său spectacol pe o scenă profesionistă (după „producția” de la I.A.T.C. cu **Capul de rățoi** de Gh. Ciprian) nu manifestă deloc timiditatea unui începător. El a citit în piesa lui Iosif Naghiu elementele unui spectacol cu caracter de ritual, care „se vrea o privire adîncă în interiorul ființei umane — o cale spre PURITATE și o eliberare de

INTUNERIC. În lumina acestei intenții, tânărul regizor a restrins și a restructurat textul, mutînd acțiunea din planul concret al unei realități social-politice în planul general-simbolic al unei realități umane interioare, convertind drama psihologică într-o metaforă a culpabilității, a muștrărilor de conștiință. Întregul spectacol este conceput și se desfășoară ca o proiecție a conștiinței culpabile a celor doi soți, Ana și San (și numele acestuia, modificat, urmează aceeași intenție a reducerii la esență), care re trăiesc, mereu și mereu, luînd-o de la capăt, scenele înținerii lor cu Alin, fapta lor abominabilă, gestul trădării. Poemul în proză din finalul piesei lui Naghiu, monologul vizionar al lui Alin, pare să fi servit drept argument regizorului, motivîndu-i în bună măsură concepția, fără a justifica întru totul amalgamul de semne și mijloace teatrale folosite în dorința, proprie tineretului, de a spune și a demonstra dintr-o dată totul, fără o selecție riguroasă.

Scenografia esențializată, rafinat concepută de Mugur Pascu, constînd dintr-un spațiu gol de formă trapezoidală, deschis în fundal spre marea involburată, cu candelabre de-a lungul rampei marcînd intenția de ceremonial și cu foarte puține elemente de mobilier, favorizează desfășurarea spectacolului ca o succesiune de stări — stări de coșmar intensificate de imagini plastice proiectate pe pereții transparenti, stări de euforie, de tortură fizică și psihică, stări amplificate și de efectele sonore ale ilustrației muzicale realizate de Dorin Anastasof.

În ambianța sonoră-vizuală de mare în furtună, își fac apariția dintr-o trapă (adîncurile conștiinței ?) Ana și San, imagini spectrale ale unor ființe în costume negre de seară (ceremonialul), cu mîinile prinse într-un lanț. Imaginea lui Alin — un domn în costum alb și cu pălărie, mai matur decît îl propune textul, ceea ce schimbă întrucliva datele situației — contrastează evident, prin calm, prin pondere, prin gravitatea rostirii, reverberate, cu neliniștea permanentă, agitația febrilă a celor doi, a căror rostire artificială e golită parcă de substanță umană.

Viziuni de coșmar, reprezentînd momente ale interogatoriului lui Alin la Siguranță, torturarea lui de către San sau de către ambii soți, care învîrtesc scau-



Drama psihologică e convertită într-o metaforă...

nul-pat într-o frenezie aproape sadică, alternează cu scene de dezinvoltă teatralitate, în care cei doi joacă comedia dramei conjugale, adevărați saltimbanci ai mimării sentimentelor, în timp ce Alin răspunde cu simplitate, rostindu-și cu căldură și convingere crezul despre viață, credința în viitor, în victoria revoluției. În această succesiune de viziuni și stări paroxistice, în amalgamul de imagini, unele referiri concrete la realitate, la lupta politică, sună paradoxal, straniu, iar simbolurile se încețoșează adesea din pricina îngrămădirii mijloacelor.

Ca într-un ritual cu rol de exorcism, finalul reia imaginea și replicile începutului, în timp ce pe fondul mării involburate din fundal se profilează statuia lui Alin, statuia biruitoare a eroului, dominînd zbaterile neputincioase ale vinovaților.

În ciuda exceselor și a rătăcirilor într-o imagistică insuficient decantată, spectacolul anunță un regizor. Cei trei actori maturi — Geraldina Basarab (Ana), Ben Dumitrescu (San) și Wolfgang Ernst (Alin) i-au urmat cu fidelitate propunerile.

Margareta BĂRBUȚA

■ ZIUA CEA MAI NEBUNĂ

de Peter Turrini

Data premierei: 5 iunie 1986.

Regia: RADU BASARAB. Scenografia: FEKETE KOTAY JUDIT. Traducerea: WOLFGANG WITTSTOCK și MONA ONU.

Distribuția: NAE FLOCA-ACILENI (Contele); CAMELIA CIOBANU (Contesa); VIRGIL FLONDA (Figaro); DANA TALOȘ (Suzanne); CONSTANTIN CHIRIAC (Cherubino); KITTY STROESCU (Marcelline); ION BULEANDRA (Bartolo); RADU CIOROIANU (Basilio); WOLFGANG ERNST (Guzmán); BENEDICT DUMITRESCU (Rangă; Dublu-Man); RADU BASARAB (Antonio).

Problema actorilor care „fac pe regizorii” a suscitat nu puține controverse și, fără îndoială, e o temă pe care se poate discuta la nesfârșit, cu argumente pro și contra — eventual, la fel de valabile, în principiu — extrase din teoria și practica spectacologică. Îndeobște, apărătorii fenomenului se recrutează din rîndul, tocmai, al actorilor, care susțin că regizorul, ca funcție cu statut autonom, nici n-a existat inițial, că el, actorul, e începutul și sfîrșitul teatrului etc. Personal, mă întreb ce-ar zice respectivul actor, dacă, de pildă, unui critic dramatic (profesiune activă cel puțin de la Aristotel încoace) — altfel unanim prețuit în această postură — i-ar veni într-o bună zi ideea să urce pe o scenă (instituționalizată), și nu ca să spună o poezie-doră, ci ca să joace, nu chiar Hamlet, dar să zicem, Figaro! Desigur că primii care s-ar revolta ar fi tocmai interpreții „cu acte în regulă”, pe care nu i-ar convinge motivări de genul „a văzut atîtea spectacole încît a învățat și el ce trebuie să facă” ori „păi dacă nu s-a găsit altul...”. Dar, nu e aici locul să încercăm a tranșa chestiunea; faptul odată împlinit, rămîne să-l judecăm în raport cu rezultatele sale palpabile.

Am pomenit mai sus de Figaro nu întimplător, ci fiindcă el este eroul piesei austriacului Peter Turrini, dramaturg

frecvent jucat, în ultima vreme, pe diverse meridiane, cunoscut și la noi din spectacolul Teatrului Foarte Mic cu **Romanță tirzie. Ziua cea mai nebună** — în premieră pe țară la Sibiu —, „prelucrarea liberă după Beaumarchais”, a apărut în 1972, fiind așadar o creație de tinerețe a unui autor care, și la ora actuală, e considerat „încă tînăr”. În acest context, piesa se dovedea foarte promițătoare (și promisiunea, de altfel, s-a realizat). Acțiunea și personajele urmează destul de pedestru modelul celebru, dar numai pînă la un punct: înțîlnirea din parc, de la miezul nopții, se soldează cu uciderea Contelui de către Figaro, care dispare apoi împreună cu Suzanne („— Încotro, Figaro?”, „— Nu știu. Nu știu.”); Contesa pare a-și pierde mințile; Don Basilio, descoperind cadavrul Contelui, strigă: „Crimă! Omor! Revoluție! Revoluție!”. Acestea sînt ultimele replici ale textului. În plus, autorul ne avertizează că asistăm la o reprezentare de „teatru în teatru”: pe scenă se află o imensă cutie de lemn, din care actorii ies, la început, și în care reintră, la sfîrșit. Așadar, o meditație pe marginea — și chiar în spiritul — unei capodopere, o meditație, cum vedem, amară și lipsită de iluzii; nu din cale-afară de originală, în fond, dar abil întocmită și de o pregnantă teatralitate, grație și limbajului colorat, suficient de frust (chiar crud, pe alocuri), uzînd de calambur amuzant și de paradox științietor (remarcabilă, s-o spunem de îndată, traducerea semnată de Wolfgang Wittstock și Mona Onu); o piesă tentantă, cu roluri generoase, merițînd efortul regizoral al ridicării ei pe scenă. (Deși, îți vine să te întrebi, de ce un „după Beaumarchais”, și nu un Beaumarchais? Dar asta-i altceva...)

Acest efort a fost luat asupra-și de actorul sibian Radu Basarab cu vizibilă încredere în forțele proprii, probabil stimulată, dacă nu chiar furnizată, de numărul relativ mare de reprezentații la care a ajuns o producție de-a sa anterioară, cu o piesă de Marc Gilbert Sauvageon, premieră a stagiunii trecute. N-am văzut-o, așa că nu-mi pot da seama întrucît putea constitui temeiul unei asemenea încrederi. Ceea ce am văzut acum ar trebui să îndemne însă la moderarea acestui sentiment, la îndoială (virtual creatoare. În sensul adagiului **dubito, ergo cogito**). Spectacolul începe cu intrarea din sală a actorilor, îmbrăcați în haine de stradă, Figaro costumîndu-se apoi la vedere într-o frumoasă „uniformă” de toreador, și se termină cu ieșirea prin sală a acelorași, reluîndu-și hainele de stradă — inspirat și eficient ca su-

gestie a amintirii „teatru în teatru”. Dar, între aceste paranteze, pe scenă se întâmplă lucruri atât de stranii și de lipsite de vreo logică oarecare — Don Basilio face, la un moment dat, **jogging**; în alt moment, Figaro iurme printr-un cerc tapetat cu hîrtie; Contesa suspină în atitudinea și costumul din „Maja vestida” a lui Goya; Marcelline chicotește și hohotește în falsetul marionetelor de bălci; Cherubino e silit să se dezbrace sub amenințarea unor pistoale gangsteresti etc., etc., totul culminînd cu apariția unui sportiv culturist (nimic de zis, admirabil ca priveliște și admirat în consecință) — încît, literalmente, nu-ți vine să-ți crezi ochilor. E adevărat că Serghei Eisenstein — care, înainte de a ajunge un mare regizor de film, a practicat o vreme și regia de teatru — preconiza, în scopul captivării publicului, așa-numitul „montaj de atracții”, constînd în agrementarea spectacolului cu numere de circ, dar, presupunînd că asta a fost intenția directorului nostru de scenă, să nu uităm că Eisenstein avea în vedere spectatorii proaspăt cîștigați pentru teatru, în majoritate — ingenui culturalmente... Pe scurt, întreprinderea lui Radu Basarab ne trimite cu gîndul la faimoasa și, totuși, prea adesea ignorată poveste a Uccenicului vrăjitor.

Cum despre examinarea „concepției” nu poate fi vorba — neexistînd una, deși, spre finalul montării, se insinuează, prin preluarea de către Cherubino a prerogativelor Contelui, caracterul imuabil, în epocă, al tiraniei —, mă voi limita să trec succint în revistă evoluțiile actoricești, observînd că interpreții au răspuns cu — în sine, lăudabilă — dăruire îndrumărilor colegului lor (care joacă el însuși — foarte bine, cu profesionalism indiscutabil — rolul episodic al grădinarului Antonio). Să-i amintim mai întîi pe Dana Taloș — pentru măsura jocului și naturalețe, nu mai puțin pentru dramatismul concentrat din scena ultimă Suzanne-Contele — și pe Virgil Flonda — pentru mobilitate și prestanță scenică (atenție, însă, la dicțiune!). Apoi, pe Nae Floca-Acileni și pe Ion Buleandră, pentru siguranța cu care-și domină rolurile. Constantin Chiriac, mișcîndu-se dezinvolt în Cherubino, cîștigă în siguranță pe parcursul reprezentației. Radu Cioroianu și Benedict Dumitrescu fac, cum se spune, tot ce pot, dar cu oscilații de ton. Supără, prin exagerări, Kitty Stroescu și Wolfgang Ernst — pe care i-am admirat nu o dată pentru seriozitate profesională —, dar vina e a lor doar în prea mică parte. Camelia Ciobanu este evident depășită de rol.

Se reține, din spectacol, imaginea scenografică — autoare, Fekete Kotay Judit: o arenă de **corrida**, cu parapetul vopsit



O meditație lipsită de iluzii pe marginea unei capodopere

în roșu-sînge, deasupra căreia se profilează, în **contre-jour**, siluetele turnurilor unei sumbre și melancolice Sevillii.

Alice GEORGESCU

— secția germană

■ DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieșu

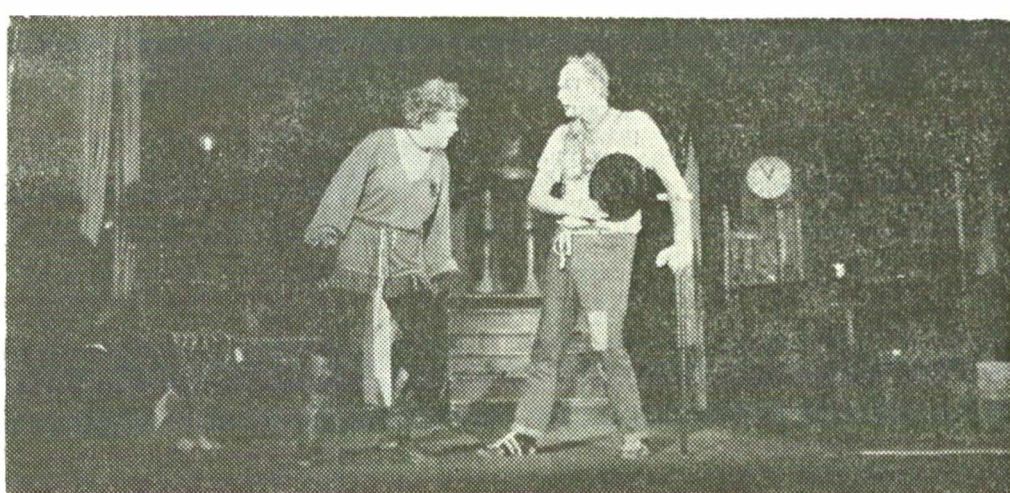
Data premierei: 3 iulie 1986.

Regia: **CHRISTIAN MAURER**.

Scenografia: **MARIA BODOR**. Traducerea în limba germană: **WOLFGANG WITTSTOCK**.

Distribuția: **ROSEMARIE MÜLLER** (Dresoarea); **CHRISTIAN MAURER** (Paznicul).

Piesă cu un destin insolit (premierea absolută a avut loc acum 15 ani pe



Rosemarie Müller și Christian Maurer

o scenă londoneză, iar în țară s-a jucat, în stagiunea trecută, la secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea, și acum, la Sibiu), **Dresoarea de fantome** este una dintre cele mai solide scrieri dramatice ale lui Ion Băieșu, autor deloc lipsit de prolificitate literară, urmărit însă de „fatalitatea” serialului TV „Tanța și Costel” și, mai apoi, a **Preșului**, până într-atât încât o lucrare purtând semnătura sa, dar neînscrinduse în zona — să-i zicem — comicalului suculent, pare a trezi neîncredere. E, cine știe, una dintre explicațiile „conului de umbră” în care s-a păstrat atîta vreme **Dresoarea...** Parabolă cu ample virtualități generalizatoare (într-un castel dărăpănat ce urmează a fi inclus în „circuitul turistic” sosește o energică doamnă însărcinată cu antrenarea fantomelor aferente clădirii, în vederea efectuării de servicii domestice și distractive pentru vizitatori; dresoarea trece la instruirea nălucilor cu biciul și reteveiul, spre indignarea bătrînului paznic, pus însă repede cu botul pe labe; într-un târziu, fantelele se revoltă și-șiucid torționara; paznicul se culcă liniștit, dar a doua zi „la castel în poartă” bate o nouă dresoare...), piesa are o densitate și o forță dramatică, o acuratețe stilistică întru totul remarcabile, meritînd oricînd atenția oricărui teatru. Poate, de-acum încolo...

Textul a prilejuit celor doi interpreți — Rosemarie Müller și Christian Maurer —, în mizanscena sensibilă la nuanțe și milimetric organizată tensional a celui din urmă, veritabile creații de referință în

carieră. Rosemarie Müller joacă în forță rolul Dresoarei. Actrița nu mimează nici o clipă blîndețea ori măcar bunele intenții, căci personajul se poate dispensa fără probleme de astfel de prefăcătorii: puterile cu care e investită — de cine?, în ce scop? (aluzia la nazism, prezentă în montarea sibiană, e transparentă) — sînt discreționare, ea poate face oricui orice, fără teamă de represalii; și are, bineînțeles, dreptate, căci glonțul justițiar al unor biete fantome e la fel de ineficient ca și protestele lor plîngărețe. Rosemarie Müller „acoperă” impecabil acest rol, care reclamă un consum fizic și nervos ieșit din comun.

Ii dă replica, într-o tonalitate mai puțin pregnantă, dar mai variată expresiv — mulțumită și partiturii —, Christian Maurer, a cărui mască de clown nedumerește în primul moment. Semnificația subtilă a deghizamentului se revelează treptat: Paznicul — inițial, mediator între Dresoare și fantome — nu e în fond decît un personaj din „circ”, și anume, cel mai ridicol. I se îngăduie, e drept, a rosti adevăruri esențiale (și Christian Maurer o face, cu emoție strict controlată, către public), dar cine ia în serios o figură atît de caraghioasă? Mandatarul Dresoarei, în nici un caz.

Decorul Mariei Bodor — cu o bine găsită tentă expresionistă, dar puțin prea încărcat — întregeste vizual un spectacol de certă ținută artistică.

A. G.

■ PRÎNZ ÎN PATRU

de Wolfgang Kohlhaase
și Rita Zimmer

Data premierei : 25 mai 1986.

Regia : CHRISTIAN MAURER.
Scenografia : MARIA BODOR.

Distribuția : ROSEMARIE MÜLLER (Charlotte); MONIKA BARABAS (Căcilie); RITTA APFELBACH (Clementine); KURT CONRADT (Rudolf).

Scrisă în 1969, mai întâi în forma unui scenariu radiofonic, pentru a fi apoi transformată în piesă TV și, în fine, în piesă propriu-zisă, *Prinz în patru* (titlul original — *Fisch zu viert*) a fost jucată la noi în premieră de Teatrul German de Stat din Timișoara, acum vreo patru ani. Textul autorilor din R.D.G. parodiază, în gustul secolului trecut (epocă în care e și plasată acțiunea), un gen aparte de reprezentatie parateatrală, datînd încă din veacul al XVII-lea și avînd o largă răspîndire în aria germanofonă. Moritât sau *Bänkelsang* era un fel de spectacol de bălci, al cărui text (strict „de actualitate”) istorisea diverse întîmplări înspăimîntătoare (crime, catastrofe naturale etc.), cu intenții declarat „educative”; povestea — declamată monoton și patetic — era ilustrată cu panouri pictate și acompaniată de flașnetă. De toate aceste detalii am luat cunoștință din substanțiala și interesanta foaie-program „Thespiskarren” (redactor, Wolfgang Wittstock) și le reproduc cu regretul că montarea concepută de Christian Maurer nu s-a inspirat mai mult din această inedită tradiție de spectacol (lucru cu atît mai surprinzător cu cît regizorul a realizat în 1970 — aflăm tot din program — o reprezentatie bazată tocmai pe astfel de motive). Piesa s-ar fi „prețat” din plin la un astfel de tratament. Iată pe scurt subiectul ei : după 30 de ani de „servicii complete” aduse celor trei domnișoare Heckendorf, în perspectiva unor legate testamentare, servitorul Rudolf își anunță intenția de a părăsi slujba „pe caz de boală”, cerîndu-și totodată, în avans, răsplată promisă ; altfel, amenință el, va divulga totul. Speriate, surorile hotărăsc, fiecare în parte, să-l otrăvească, ceea ce și reușesc pînă la urmă ; la rîndul lui însă, bănuindu-le planul, Rudolf



Trioul surorilor...

le servise la masă un pește otrăvit, așa că, bineînțeles, vor muri cu toții. De parte de a fi o capodoperă, textul este, cum se spune, o mică bijuterie : impecabil construit dramaturgic, cu suspans inteligent dozat și dialog spiritual, calități distinct relevate de direcția de scenă a lui Christian Maurer, deși, poate, un plus de distanțare ironică ar fi fost binevenit. În decorul Mariei Bodor, funcțional prin exploatarea complexă — și pe verticală — a spațiului de joc și agreabil prin reconstituirea ponderată a epocii, în etericele acorduri mozartiene — avînd rol de contrapunct tandru-persiflant —, spectacolul se desfășoară (cu mici sincope ritmice) cursiv și elegant, fără note false.

În interpretarea celor patru actori, desenul personajelor apare net și expresiv. Rosemarie Müller (la care am admirat dicțiunea îngrijită) e sora cea mare — dură, voluntară, mereu preocupată de afaceri, capul familiei și al urzelilor. Monika Barabas redă cu aplomb și vigoare nostalgia după uniforme și maniere cazone a surorii mijlocii, iar Ritta Apfelbach împrumută surorii mezine un aer vag abulic, romanțios și inocent, deosebit de eficace prin contrast cu întreprinderile personajului. Kurt Conradt face din Rudolf, inițial, o victimă aproape simpatcă (oricum, demnă de compătimire), demascîndu-l abia la sfîrșit ca pe un discipol al Diavolului.

A. G.

ANCHETĂ ASUPRA UNUI TINĂR CARE NU A FĂCUT NIMIC

de Adrian Dohotaru

Data premierei: 17 aprilie 1986.
Regia: MAGDALENA KLEIN.
Scenografia: BERECKZY PÉTER.
Coregrafia: VALKAY FERENC.
Muzica: ELEKES CSABA. Versurile: NAGY ISTVÁN.

Distribuția: HIGYED IMRE, MÁTRAY LÁSZLÓ (Tatăl); BERTALAN MAGDA (Mama); NAGY ISTVÁN (Robert, Paul); GÁSPÁR IMOLA (Eva); PUSZTAI EDIT (Olga); DUKÁSZ PÉTER (Vadim, Secretarul de redacție); BIRÓ JÓZSEF (P. G.); BARTA ÉNIKŐ (Anna, Doamna Fodor); BERECKZY PÉTER (Reporterul); NEMES PÉTER (Doctorul); SIMON GÁBOR (Profesorul); KOCZKA ILDIKÓ (Infirmiera, O soție). În alte roluri: BÓSY ANNA, PÉTER AGNES, PUHALA ERNŐ, SZABÓ KÁROLY.

La șase ani după premiera absolută a piesei care l-a făcut cunoscut pe Adrian Dohotaru și ca dramaturg, situându-l printre autorii cei mai sensibili față de problemele tinerilor, iată că Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic vede luminile rampei și sub formă de musical. Cu o distribuție alcătuită în mod covârșitor din tineri (și este extraordinar să vezi atîția tineri entuziaști, cu mari disponibilități, adunați la un loc), Magdalena Klein a realizat un spectacol de echipă, bine sudat și bine ritmat, un spectacol de atitudine în care ideile și întrebările lui Adrian Dohotaru privind destinul tinerilor își găsesc un răspuns al generației pentru care a scris, ferm definit prin spirit critic și autocritic.

Modestă, Magdalena Klein s-a mulțumit să figureze pe afiș ca regizor, nu și ca adaptor al textului; însă musicalul creat pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara este o afirmare de poziție, uneori mai aspră chiar decît a autorului, față de tinerii care nu știu ce vor, care bravează, de dragul de a ieși din comun, și cărora cotidianul lipsit de strălucire li se pare demn de dispreț, dar nu sînt în stare să aducă în loc nimic creator.

Titlul nou al musicalului **Legenda unui neisprăvit** indică o schimbare a centrului de greutate al piesei, regizoarea fiind interesată de mecanismul formării unei legende, fie ea admirativă sau negatoare. Temele muzicale moderne, pe ritmuri de rock și de folk, create de Elekes Csaba pe versurile lui Nagy István (interpret al rolurilor lui Robert și Paul), asociază sugestiv și organic cele două atitudini, dîndu-ne prilejul să vedem cum se înfiripă o legendă; căci P. G. (Patriciu Grigorescu în textul original, Potra Gábor, în varianta musical) a devenit un astfel de erou de legendă, criticat, alungat, condamnat de vecini, adulat și lăudat peste măsură de prieteni. Cele două ipostaze-limită se conturează în scenele de masă, spectacolul devenind astfel și un avertisment și un apel la o mai nuanțată înțelegere a tot ceea ce înseamnă incertitudine în adolescență. După cum arătam, condamnarea lui P.G. este mai categorică decît în textul original; fronda și nonconformismul său sînt asimilate manifestărilor de derută ale acelor tineri care, neștiind să răspundă cerințelor vieții, se frîng și dispar, așa cum se frînge P.G., speriat și gata să fugă cînd află că iubita sa este însărcinată. Rănirea sa, în final (frîngerea șirei spinării), simbolizează prăbușirea celor ce refuză să se integreze în realitate.

În linii mari, musicalul urmărește acțiunea și destinele eroilor piesei; momentele de proză îi aparțin lui Adrian Dohotaru, dar ele sînt montate în ansamblul comentariilor muzicale și coregrafice, mulți dintre interpreții rolurilor intrînd în mod firesc în scenele de masă. Trecherile între comentariul muzical-coregrafic și momentele de proză se fac pe nesimțite. Se remarcă prin puterea de caracterizare rapidă Mátray László în Tatăl, Bertalan Magda în Mama, Gáspár Imola în Eva, cumnata capricioasă, Pusztai Edit în Olga, sora actriță, ambițioasă și plină de anxietăți. P.G. și Reporterul, interpretați de Bíró József și Bereckzy Péter (cel din urmă, și scenograful spectacolului) sînt în egală măsură și eroi și reprezentanți ai condiției tînărului, chinuți de dorința de a cunoaște adevărul,

trăindu-l printr-o implicare directă, pătimasă. Magdalena Klein le-a pus dramele personale pe același plan, subliniind chiar că cea a ziaristului este adeseori mai profundă și mai tulburătoare decît a tînărului revoltat.

Alert, ironic, tineresc, fără să ocolească tonalitatea gravă, ba chiar încordarea dramei, musicalul *Legenda unui neisprăvit* este un spectacol ce vorbește convingător tinerilor despre ei înșiși, încercînd să sporească simțul responsabilității față de viață și de oameni.

Ileana BERLOGEA

**TEATRUL DE STAT
DIN TURDA**

FARSA JUPÎNULUI PATHELIN

**versiune românească
de Tudor Arghezi**

**Data premierii : 9 martie 1986.
Regia : TEODOR TH. CIUPE și
TRAIAN SĂVINESCU. Scenografia :
TEODOR TH. CIUPE.**

**Distribuția : EMIL SCHMIDT
(Pierro Pathellin) ; LILIANA GHI-
ȚA (Guillemette) ; VASILE IUȘAN
(Postăvarul Guillaume) ; SERGIU
IVA (Judecătorul) ; GABRIEL COS-
TEA (Păstorul Agnelet).**

Farsa jupinului Pierre Pathelin rămîne, după o jumătate de mileniu, un text de referință al teatrului comic european, prin ingeniozitatea construcției dramatice, dar, mai cu seamă, prin semnificația sa de verigă între comedia antică a lui Plaut și Terențiu și comedia modernă. Întîlnim arhetipurile comice principale (păcălitul, judecătorul corupt, servitorul viclean etc.), o atitudine satirică vehementă, caricaturală și atotcuprinzătoare. Nimic mai naiv, desigur, decît scenariul acestei farse medievale, care ne-ar reține atenția doar ca obiect de studiu specializat, dacă n-ar fi vorba de o naivitate de-

Scenă din spectacol. În prim-plan, Emil Schmidt



venită stil printr-o lungă și glorioasă tradiție.

Doi oameni de teatru clujeni, Teodor Th. Ciupe și Traian Săvinescu (ultimul, mai puțin cunoscut, dar nu mai puțin pasionat), urmați de un grup de entuziaști actori de la teatrul din Turda s-au apropiat cu prosepțime și bună-dispoziție de textul clasic, în savuroasa versiune românească a lui Tudor Arghezi. Soluția de bază aplicată a fost îmbogățirea spectacolului cu acțiuni scenice suplimentare, într-o suită de gag-uri fanteziste, regizorii mizând, cu bune rezultate, pe un comic al anacronismelor, ca, de pildă, în scena boxului, când Pathelin îl face **knock-out** pe Guillaume postăvarul, care își cerea prea insistent banii pentru stofa vîndută. Sînt numeroase momentele de haz. Între ele, cel mai ingenios ni s-a părut proiectarea în scenă a visurilor postăvarului, care adoarme cu gîndul la banii lui Pathelin și la masa bogată cu care acesta îl ademenise. Altfel, spectacolul suferă de o anume detașare analitică, încît unele componente comice apar abstractizate și nu trec rampa. Este, astfel, un mod de a împinge farsa la ultima limită să pretinzi că postăvarul însuși duce lipsă de postavuri (cum sugerează scenele de la începutul spectacolului), dacă în felul acesta nu

s-ar pierde, prin exces de convenție, singura miză a intrigii.

Dinamizat cu „cortine” dansante, alături cu scene de bilci zgomotoase, cu un desen foarte animat al mișcării scenice, spectacolul se desfășoară alert și colorat, solicitînd din plin energia actorilor. Emil Schmidt este de o surprinzătoare mobilitate, mereu în ofensivă și inepuizabil. Dar pe unele porțiuni efortul dinamic pulverizează efectul comic și pare că actorul e pe punctul să ia farsa în serios. Desigur, pe parcursul contactului cu publicul, actorii își vor da mai bine seama ce să păstreze și la ce să renunțe. Liliana Ghiță evoluează cu dezinvoltură în perimetrul parodiei și exultă în momentele muzicale. Vasile Iușan caricaturizează din abundență în rolul postăvarului, iar Sergiu Iva inventează, uneori cu succes, trucuri comice inspirate de ebrietatea îndecătorului. Păstorul Agnelet este interpretat de Gabriel Costea cu reacții spontane și dinamism. Un „personaj” simpatic (Măgarul) este acționat de Claudia Hartman.

Decorurile, sumare, reduse la strictul necesar, sînt inspirate de teatrul de bilci, iar costumele, fanteziste, trimit acțiunea într-o atemporalitate ce ne vorbește despre permanența satirei.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRU PENTRU COPII

VRĂJITORUL DIN OZ

de Lyman Frank Baum

■ TEATRUL „ION CREANGĂ”

„Dincolo de cer, / dincolo de stele, / dincolo de dincolo, / de-a pururi există / o lume vrăjită / și nemărginită. / ... / Drumul ce duce într-acolo / nu-l vede oricine. / deși toți ar putea, / dacă ar ști / să nu uite să rămînă copii”.

Un preambul liric care se dovedește a fi însăși canavaua spectacolului gîndit de tînăra regizoare Liudmila Szekely Anton pentru trupa Teatrului „Ion Creangă”. „Scenariul dramatic și întrucîtva fantastic” rezumă cele 24 de capitole ale celei-brei cărți a americanului Lyman Frank

Data premierei : 22 mai 1986.

Dramatizarea și regia : LIUDMILA SZEKELY ANTON. Scenografia : CONSTANTIN RUSSU. Muzica : NICU ALIFANTIS. Mișcarea scenică și coregrafia : ROXANA COLCEAG.

Distribuția : MARCELA ANDREI (Dorothy) ; CONSTANTIN FUGAȘIN (Omul de paie) ; CRISTIAN IRIMIA (Omul de tinichea) ; FLORENTINA LUICAN (Leul cel laș) ; DUMITRU ANGHEL (Unchiul Henry, Vrajitorul din Oz) ; CORNELIA PAVLOVICI (Mătușa Em, Vrajitoarele) ; CICERONE IONESCU (Paznicul porților, Căpetenia maimuțelor înaripate) ; IULIA ISBĂȘOIU, CORNELIA ȚIGĂNOIU (Maimuțele înaripate și în alte roluri).



O pledoarie pentru victoria binelui, pentru prietenie...

Baum, povestire care a văzut lumina tiparului în primul an al acestui secol. Ca liant, autoarea dramatizării a scris textele câtorva cîntecele cărora Nicu Alifantis le-a compus muzica — ușor exaltată, antrenantă. Materia epică, respectiv pasajele descriptive, n-au căpătat propriu-zis echivalențe dramatice, ci, în perimetrul unei moderne feerii, refrenele muzicale au preluat funcțiile deliberat didactice ale prozei originare. Perspectiva moralizatoare e deschisă acum la rampă, se pledează direct pentru victoria binelui împotriva răului, pentru prietenie și devotament, pentru recunoștință și tenacitate, pentru cinste. Dar relația afectivă dintre sală și scenă nu se menține constantă, eventual într-un necesar crescendo care să fi înlăturat pericolul monotonei. La început, micii și chiar mai marii spectatori, fie că au citit, fie că n-au citit povestea, se lasă captivați de aventurile eroilor, dar repede se plictisesc, obosesc să urmărească inventarul tuturor peripețiilor. Scenografia lui Constantin Russu a respectat intenția regizorală a „imagi-nilor baroce”, care, „ca într-un vis, ca într-un joc de copii”, să permită alegoriei să prindă viață. Pe fundalul negru „se desenează”: o căsută ca de turtă dulce ținută de o frumusețe fără seamăn, calea pietruită cu dale aurii spre minunatul Oraș de Smarald, pădurea întinată și plină de capcane, Țara de porțelan. Personajele-actori și personajele-nănuși, în nasi de șotron, în pași de dans, în zbor,

încearcă să recompună, cu mai mult sau mai puțin har, farmecul cînd bucolic, cînd terifiant al călătoriei în țara de basm a Vrăjitorului Oz. Pentru un nostim „travesti”, Florina Luican a îmbrăcat „haina” Leului ce se crede laș și jinduiește după un dram de curaj gesturi feline și contururi runde, priviri intense naive. Simpatice, bonom, Constantin Fugașin evidențiază presupusele candori ale bietului Sperie Cîr, Omul de paie deloc lipsit de minte. Încorsetat de „armura” Omului de tinichea, Cristian Pavlovici își ascunde gingașa frumusețe sub boneta Mătușii Em sau sub masca Vrăjitoarei celei rele, ca să strălucească apoi în chip de zîna bună, fiind și caritabila Vrăjitoare de la Miazănoapte, și prietenoasa Glinda. Dumitru Anghel ratează ocazia de a reda mica-marea dramă a „omului ca toți oamenii” care este Oz: „Cum să nu fiu înșelător dacă toți mă silesc să fac lucruri despre care oricine știe că nu se pot face?” Marcela Andrei are agilitatea fetei-băleței care (în piesă) a luat locul micuței Dorothy, nu însă vioiciunea ra-dioasă, frageda inocență a eroinei. Îi lipsește tocmai molipsitoarea exuberanță — de fapt motorul acțiunii întregi.

Stringînd sub brat programul-afis în-că-lătu-it de Mariana Ioan (textele cînte-celor, fișe de personaje din literatură)

pentru copii — grafica F. E. Părvulescu), te bucuri totuși de finalul mai animat și — plin de speranță — odată cu actorii și copiii îngini „Cîntecul de aplauze” :

„La Teatrul de copii totu-i vesel ! / La Teatrul de copii rîzi ne-ncetat ! / Pe gînduri nu stați, / Fuga dați, alergați, / La Teatrul de copii veniți, intrați ! / Pe gînduri nu stați, / fuga dați, alergați ! / La Teatrul de copii veniți, intrați !”

Irina COROIU

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA

Data premierei : 20 februarie 1987.

Regia : ȘTEFAN IORDĂNESCU.
Decoruri și costume : EMILIA JIVANOV. **Muzica : ILIE STEPAN.**
Interpretează formația „Pro Musica”.

Distribuția : MARGARETA AVRAM (Dorothea) ; IOAN HAIDUC (Toto) ; HORIA IONESCU (Sperietoarea de ciori) ; ROBERT LINZ (Tăietorul de lemne) ; MIRON ȘUVAGĂU (Leul) ; ADELA RĂDULEA (Vrăjitoarea bună) ; ALINA SECUIANU (Vrăjitoarea rea) ; SANDU SIMIONICA (Aghiotantul) ; GHEORGHE STANA (Paznicul, Soldatul, Oz).

Ștefan Iordănescu a debutat proeminent pe scena Studioului „Casandra” cu **Peer Gynt** de Ibsen, o montare care se impunea prin forța imaginativă în compunerea semnelor teatrale. Văzind astăzi spectacolul Naționalului timișorean, observăm la tinărul regizor o continuitate în ceea ce privește explorarea universului idealic prin mijloace teatrale. Dramatizarea basmului lui Frank Baum **Vrăjitorul din Oz** este o creație colectivă, fiind rodul colaborării dintre regizor și trupa de interpreți. În spectacol, Ștefan Iordănescu este preocupat de aura de meditație a poveștii. Ca și în **Peer Gynt**, deși în alt context, asistăm la o saga a devenirii spirituale. Efortul personajelor lui Baum de a găsi răspuns la întrebările legate de rostul vieții și al lumii par să prefigureze natura dilematică a omului contemporan. Față de periplusul inițiat parcurs de Dorothea și Toto (în viziunea regizorală, doi tineri), de Sperietoarea de ciori, Tăietorul de lemne, Leul, atitudinea regizorului și a interpreților, deși nu lipsită de gravitate și inflexiuni tragice, este în general detașată, filtrată prin umor și ironie. Lumea lui Oz este înșelătoare, deconcertându-i mereu pe eroi, dar și pe spectatori cînd misterioasă și fascinantă, cînd dezamăgitoare, prozaică, clădită din mucava și poleială. Imaginea finală este surprinzătoare — o lovitură de teatru :

**Margareta Avram, Horia Ionescu,
Ion Haiduc**



universul lui Oz și experiențele trăite de protagoniști — nu se sugerează — sînt iluzorii, fiind creația unei trupe de saltimbanci, care, la un moment dat, obosiți și plictisiți de reprezentatie, trimit cu brutalitate acasă atît actorii cît și publicul. Demersul regizorului este ambiguu, permițînd mai multe interpretări; astfel, el indică un spațiu care refuză lumea poveștilor, unde capacitatea omului de a visa, nevoia sa de ideal devin o afacere pentru vînzătorii de iluzii. Multiplele măști ale lui Oz, autoritatea spirituală supremă, dezvăluirea culiselor spectacolului său terifiant arată o degradare a sacralului. Apuritia excentrică a Vrăjitoarei rele, practicile la care sînt invitați căutătorii de absolut, amintesc de rituri ale unor secte manipulate de afaceriști veroși. Este un prim strat de semnificații al montării. Sesizăm și aspirația spre un altul, mai profund. Prin aceste modalități, regizorul încearcă să evidențieze complexitatea procesului de cunoaștere, imposibilitatea fixării adevărului într-un pat al lui Procust, relativitatea antinomiilor, bine-rău, real-ireal. Finalul amendează și risipirea pe parcursul procesului de devenire, și tendința de a făuri „chip cioplit” pe calea spre iluminarea spirituală. Personajele lui Baum, dorînd să afle, să-și desăvîrșească personalitatea, se opresc la aparențe, ignorîndu-și propria interioritate. Împăcarea cu sine și cu lumea nu poate veni decît dinăuntru.

Lectura lui Ștefan Iordănescu și a actorilor nu este pe tot parcursul spectacolului coerentă. Există pasaje parazitare, momente retorice sau confuze, hiatusuri între secvențe. Montarea este deficitară și în ceea ce privește ritmul. În pofida carentelor, reprezentatia tinărului regizor este interesantă. Problematizantă în raport cu basmul, modernă în limbaj, ea arată maturitate în gîndire. În acest ne-riplu teatral foarte personal, Ștefan Iordănescu i-a avut coechipieri pe Ilie Ștepan, autorul muzicii, formația „Pro Musica” și pe scenografa Emilia Jivanov.

Decorul, asimilînd creator influențe ale artelor plastice contemporane, compune un cadru expresiv povestirii lui Baum. El sugerează splendoarea policromă și învelitoare a lumii, desertăciunea, vanitatea și efemeritatea obiectelor, fragilitatea ființei umane.

Apreciabil a fost lucrul regizorului cu trupa de actori, propunerea sa solicitîndu-i complex. Horia Ionescu, Miron Șuvăgău, Margareta Avram, Adela Radin Ianto, Ioan Haiduc, Sandu Simioncă, Alina Șecuianu, Gheorghe Stana răspund

imaginativ, demonstrînd mobilitate psihică și fizică. Printr-un joc plurivalent amestec de duioșie, candoare, ironie disimulată, interpreții conturează cu farmec personajele lui Baum. Se remarcă actorul Robert Linz în Tăietorul de lemne; interpretarea sa îmbină mobilitatea trupului, masca rigidă a chipului, mișcarea expresivă a ochilor și inflexiunile grave ale glasului, impunînd un personaj enigmatic.

Ștefan Iordănescu continuă să se anunte ca un talent original al tinerei generații de regizori.

L. P.

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN CLUJ-NAPOCA

CARTEA CU APOLODOR

de Gellu Naum

Cartea cu Apolodor, această capodoperă literară a lui Gellu Naum, a fost scrisă spre a fi, pentru copii mici, un desăvîrșit spectacol cinematografic povestit: singurul personaj care se află permanent în fața ochilor noștri este micul pinguin ale cărui trăiri și emoții produc schimbări de spațiu geografic și timp. Un mare spectacol al tuturor dorințelor împlinite.

În carte, un vers. cel mult o strofă e îndejuns pentru a schimba meridianele, continentele, vehicolul călătoriei, persoanele întîlnite și gîndurile lor, starea vremii, sentimentele lui Apolodor, sentimentele noastre etc., iar popasurile sînt pline de năstrușnice aventuri ori de prefăcut-înfricoșătoare peripeții în care personaje colorate îl împing pe Apolodor, din aproape în aproape, spre fericita descoperire că locul de unde a plecat e cel mai bun de pe lume. Despre personaj ne sînt spuse toate cîte i se întîmplă, tot ce sînt, gîndește și vrea, și toate cîte i se împotrivesc.

Astfel că, dacă în fața ochilor avem, citind cartea, un singur personaj, în auz, prin fiecare cuvînt, îl avem pe Povestitor.

Prezența permanentă a acestui cuplu face extrem de dificilă punerea în scenă a **Cărții cu Apolodor**, căci versurile nu pot fi vizualizate renunțîndu-se la rostirea lor, iar vizualizarea simultană cu textul (scenografia: Walner Günter) nu se poate realiza pe scenă în ritmul și cu voioasa

nepăsare cu care verbul literar tratează spațiul și timpul.

Teatrul de păpuși din Cluj-Napoca s-a încumetat la a monta **Carlea cu Apolodor**, asumându-și riscurile respective de a utiliza o stingheritoare prescurtare literară și de a face un spectacol destul de ilustrativ (regia, Aureliu Manca). Virtuozitatea de minuatori a păpușarilor izbutește pe alocuri să estompeze pomenitele carențe. Trebuie spus însă că această minunată pagină de literatură pentru copii ar cădea dificil în nebănuite și în cazul transpunerii într-un film de animație.

Admirabilă în acest spectacol a fost muzica de scenă (compozitor, Harry Maiorovici, versurile cîntecelor, Eva și Harry Maiorovici), în a cărei structură am putut desluși secvențe de „muzică concretă” — lanț de sunete care redau ori simulează cîmpul de sonorități proprii personajului ori locului acțiunii — și un leit-motiv melodic, lesne de memorat, ce-l însoțește pe micul Apolodor. Tempoul muzical variază — de la lentă cantabile la allegro — în raport cu viteza de desfășurare a acțiunii pe scenă și cu trecerea personajului prin spațiu și timp.

Demn de remarcat este faptul că micul colectiv din acest teatru izbutește să realizeze spectacole îndrăgite de copii, într-o sală și cu un instrumentar scenic ce incomodează întreprinderile artistice de amploare.

Paul Cornel CHITIC

Scenă din „Căluțul năzdrăvan”



**TEATRUL PENTRU COPII
ȘI TINERET DIN IAȘI**

CĂLUȚUL NĂZDRĂVAN

**de Gabriela Popescu
și Val Moldoveanu
după Andersen**

**Data premierel : 27 aprilie 1986.
Regia : CONSTANTIN BREH-
NESCU. Scenografia : MARFA
AXENTI. Muzica : ANDA TABA-
CARU.**

**Interpreți : TOMA HOGEA, CRIS-
TINA ANCA CIUBOTARU, OR-
TANSA STĂNESCU, SIMONA A-
GACHI, NICOLAE BREHNESCU,
EMILIA PRAJINA, CONSTANTIN
AMUNTENCII, CONSTANTIN CIO-
FU, ION AGACHI.**

Prezentat în premieră absolută de colectivul Teatrului pentru copii și tineret ieșean, **Căluțul năzdrăvan** este, de fapt, un scenariu după o idee din basmul lui Andersen tradus în limba română sub titlul **Măruntica**, autorii introducînd ele-mente și personaje și din alte povestiri.

Rezultă o feerie în care fantasticul și realul coexistă.

Caracterologia personajelor este surprinzătoare și conferă piesei inedit. Încântător de aiurită, Baba Cloanța își încurcă formulele magice, reușind vrăjile pe jumătate și împăcându-se până la urmă cu situația. Broscoiul este cam neputincios și cam terorizat de o mamă autoritară. Fluturile, sub aparența fragilității, are curajul de a-și înfrunta dușmanii, de a-și ajuta prietenii și-n cele din urmă de a o salva pe Mărunțica. Nici iepurașul nu-i chiar un fricos. Lupul nu-i deloc fioros, mai mult morocănos și destul de stingaci.

Personajele care populează povestea, chiar și cele ce provoacă răul, sînt mai curînd amuzante. Mărunțica, fetița isteță și vitează, prietenoasă și bună, reușește să-și neutralizeze dușmanii și să lumineze întregul spațiu al poveștii.

Scenariul are unele sincope, din cauza tăieturilor cam neglijente, dar cîștigă mult prin modul în care este vizualizat și interpretat.

Inexplicabil devine în reprezentatie titlul lucrării. Căluțul apare în spectacol la început, anunță tot ce se va întîmpla pe scenă și dispăre; astfel că, nemalimplicîndu-se în aventurile Mărunțicăi, nu înțelege de ce fetița vorbește despre el, și nici de ce este atît de important încît dă titlul piesei. Mărunțica, în interpretarea Cristinei Ciubotaru, este o apariție diafană, plină de viață, veselă și fermecătoare. Stăpînindu-și admirabil mijloacele de expresie, actrița reușește un personaj care trăiește miraculos cu naturalitatea impusă de cotidian. Frumos rezolvată este și scena zborului; în această scenă, ca și în cea a nașterii fetiței, ori în cea a izolării ei pe insula broscioiului, soluțiile scenografice sînt foarte sugestive și de mare funcționalitate.

Baba Cloanța este aproape amuzantă în interpretarea Simonei Agachi, Broscoiul (Nicolae Brehnescu) reușește, pe linia sugerată de autori, un personaj pregnant, Fluturile este, în formula actorului Constantin Amutencii, plin de candoare și de farmec, Iepurașul (Toma Hozea) și Lupul (Ion Agachi) realizează roluri episo-dice notabile. Mama și Zina ni s-au părut personajele cele mai slab conturate și a căror evoluție a fost pur ilustrativă.

Muzica originală a Andrei Tăbăcaru întregeste sugestiv spectacolul.

Reprezentăția ar putea fi plasată în zona plăcutului, fără mari virtuți, dar și fără mari scăderi. O poveste la care copiii vor veni cu plăcere, pentru că le sînt necesare poveștile frumoase, senine, poveștile care le îngăduie să viseze.

Liana COJOCARU

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN CRAIOVA

■ CROCODILUL GHENA ȘI PRIETENII SĂI

după E. Uspenski

■ AVENTURILE ALISEI ÎN ȚARA MINUNILOR

după Lewis Carroll

■ DRUM DE STELE

după Petre Ispirescu

Un oricît de scurt popas la Teatrul de păpuși din Craiova este capabil să propună spectatorului o experiență teatrală interesantă. Cu atît mai mult, mărturisesc, îmi stăpîneau anevoie curiozitatea, știind că înzestratul colectiv craiovean, format la temeinica școală a lui Horia Davidescu, urma să se confrunte cu ideile și modalitățile de expresie diferite a doi regizori cu care se întîlnea la lucru pentru prima oară: Cristian Pepino și Mihai Manolescu. Modalitățile decurgînd, pe de o parte, din formația lor de regizori de teatru dramatic și, pe de altă parte, din grade diferite de experiență. Dacă Cristian Pepino are „la activ” numeroase spectacole păpușărești, care l-au impus într-un termen relativ scurt (cîțiva ani, doar!) pe unul din primele locuri în generația tî-nără de regizori ai genului, Mihai Manolescu se află abia la începutul unei aventuri sentimentale cu teatrul de păpuși, aventură care nu este exclus să se transforme într-o veritabilă comuniune, căci un regizor care a probat în teatrul dramatic sensibilitatea și talentul lui Mihai Manolescu are șanse de a se lega pentru totdeauna și de lumea de fantezie și fior poetic a păpușii.

Curiozitatea mi-a fost pe deplin răsplătită de cele trei spectacole cu care Craiova se înscria la acea oră în seria pre-

mierelor stagiunii **Crociodilul Ghena și prietenii săi**, dramatizare după E. Uspenski (text, regie, scenografie și ilustrație muzicală de Cristian Pepino, care nu-și dezmințe nici de această dată preferința pentru spectacolul de autor, formula de lucru ce-i îngăduie să se miște nestingherit), **Aventurile Alisei în țara minunilor**, musical după Lewis Carroll în adaptarea și regia lui Mihai Manolescu (scenografia, Eustațiu Gregorian, muzica, Cristian Ciomru) și **Drum de stele**, poetica transpunere în registru dramatic a frumosului basm românesc **Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte** de Petre Ispirescu, text datorat experimentatului dramaturg Al. T. Popescu și încununat cu Premiul I la unul dintre concursurile de dramaturgie organizate de Consiliul Național al Pionierilor în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste (regia, Mihai Manolescu, scenografia, Eustațiu Gregorian).

Fericite opțiuni repertoriale, cele trei texte răspund tuturor categoriilor de vîrstă și de „interese” ale copiilor, care formează publicul teatrului de păpuși. **Crociodilul Ghena și prietenii săi** este o foarte hazlie povestire despre prietenie, cu o morală abil mascată: excedat de singurătate, crociodilul-funcționar Ghena dă un anunț la Mica publicitate („Tînăr crociodil în vîrstă de 50 de ani dorește să aibă prieteni... Adresați-vă în strada... numărul... Sunați de trei ori și jumătate”), după care, împreună cu prietenii agonisiți în acest mod (fetița Galia și animaluț-jucărie Hodoronc Troncovici, rebutat de fabrică numai ca înfățișare, întrucît dispune de o inimă bună și îndatoritoare), reușește să clădească un club al copiilor, de jucînd pe parcurs uneltirile și intrigile tenebroase ale bătrînei colecționare de fapte rele Madame Chapeau-claque.

Adresați copiii de vîrstă mică, versiunea scenică a lui Cristian Pepino a reușit să selecteze din povestirea lui Uspenski întîmplările cele mai adecvate unui spectacol-recital, în care doi tineri actori de talent — Rodica și Mugur Prisăcaru — fac un adevărat tur de forță, jucînd cu ardoare, credință, aplomb și bună-dispoziție șase-șapte roluri, mînuind atît în fața cît și în spatele paravanului tot atîtea păpuși (excellent create de Georgeta Nicolau, de la Teatrul de păpuși din Constanța) și manevrîndu-și „de-conspirat” decorul și recuzita, spre deplinul entuziasm al sălii. Un spectacol viu, alert și antrenant, ușor de transportat și de montat în orice spațiu cît de cît adecvat teatrului, care-și conduce pe neobservate spectatorii nu numai spre happy-end-ul neașteptat (malefica Madame Chapeau-claque pierde în văzduh, agățată cu disperare de un mînunchi de baloane colorate...), ci și spre ideea că

prietenia poate învinge orice împrejurări potrivnice.

Musicalul **Aventurile Alisei în țara minunilor** adaptează celebra povestire într-o formulă literară inspirată, reușind nu numai să păstreze spiritul științietor al operei originare, ci și să-i dezvolte unele latențe amplificînd atît satira socială cît și invenția verbală și calamburul (cu puține abateri de la calitate, în spectacol). Pornind de la fireasca premisă că publicul cunoaște opera lui Lewis Carroll (și incitîndu-l pe micul spectator să o citească imediat, în cazul în care celebra poveste i-a scăpat), Mihai Manolescu — ca autor și regizor — își construiește spectacolul în convenție declarată, asigurîndu-și „complicitatea” sălii și acceptarea formulei utilizate, potrivit căreia actorii recită, cîntă, mînuiesc păpușile, manevrează decorurile și comentează totodată detașat acțiunea și personajele. Un spectacol în care, deși eroina este, desigur, Alice (Rodica Prisăcaru), întreaga echipă — bine condusă, omogenă și sudată (Costache Ionescu, Mugur Prisăcaru, Mihai Brumă-Uzeanu, Adriana Stamate, Vsevolod Vrabie, Mircea Surdu, Iulia Pițigoi, Rodica Tudoroiu și Dan Dumitrescu) — devine **un personaj** important, oferind ‘uncori sălii surprize de mare efect (de pildă, scurtul recital vocal al Rodicăi Tudoroiu). Un spectacol dinamic, în care uneori lipsa de antrenament scenic a mai tuturor actorilor răzbate totuși de sub efortul și ambiția lor nobilă, făcîndu-te să regreti că personajul-păpușă (categorial vorbind, desigur) este insuficient folosit. Cu atît mai mult cu cît scenografia inspirată a lui Eustațiu Gregorian oferea soluții ce puteau fi mai mult exploatate.

Observația se impune și mai pregnant la **Drum de stele**. Poeticul text al lui Al. T. Popescu (dramaturg care a dovedit că și copiilor li se pot spune, de pe scenă, adevăruri profunde despre viață, nu numai dintre acelea „sprintare”) a fost, de-a lungul timpului, destul de jucat, dar și evitat, unii regizori sau conducători de teatru sperîndu-se de „filozoful” Al. T. Popescu. Cîteva dintre piesele lui grave au răzbătut, totuși, generînd spectacole de neuitat, între care **Magazinul cu jucării**, frumos realizat de Natalia Dănăilă la Teatrul pentru copii și tineret din Iași, **Omulețul de puf** („Tănădărică” și Cluj), **Drum de stele** (Ploiești și Sibiu), recenta **Sperietoare de pițigoi**, excelentă punere în scenă a lui Cristian Pepino la Constanța. Fără îndoială că opțiunea lui Mihai Manolescu este de natură a proba în primul rînd corespondențele de sensibilitate și profunzime între regizor și piesa abordată; însă într-o modalitate care lasă să se întrevadă încă insuficiența încredere a regizorului în posibi-

litățile păpușii. Spectacol poetic, realizat aproape numai cu actorul (păpușa rămîne un accesoriu adesea neconvingător), cu o mișcare de scenă minuțios desenată, cu costume sugestive, dar cu o lentoare „albă” care provine, poate, din fireasca formație de păpușari, nu de actori de teatru dramatic, a interpreților. Experiența ultimilor ani, cînd păpușa a fost cu rost sau fără rost eludată în unele spectacole (și nu este aici spațiul adecvat unei discuții care, totuși, nu mai poate fi mult timp evitată), a dovedit că păpușarul, intrînd „în pielea” actorului dramatic, realizează mai ușor roluri de comedie sau musicaluri, decît partituri grave, de dramă, care cer o cu totul altă pregătire și experiență. Și mă gîndeam, urmărind evoluția lui Mugur Prisăcaru în rolul lui Ionuț, căutătorul tineretii veșnice, care ajunge în finalul traseului său inițiat la ideea eternității omului, nemuritor prin fapte sale, cît de bine s-ar fi exprimat el prin intermediul păpușii!

Chiar dacă puținele păpuși sînt uneori distonant concepute, spectacolul totuși

emoționează — ceea ce îmi întărește convingerea că prejudecata repertoriului vesel și „fără griji” rămîne ceea ce este, adică o simplă prejudecată. Întîlnirea dintre Mihai Manolescu și teatrul de păpuși din Craiova a început să dea roade despre care se va vorbi, poate, și în viitor. Dar, de fapt, pînă acum s-a vorbit oare suficient despre Horia Davidescu, Kovács Ildiko, Constantin Brehnescu, Ștefan Lenkisch, Pál Antal, Francisca Simionescu, M. Mierluț și alții? S-a vorbit oare suficient despre această artă a păpușii și despre creațiile scenografilor? Sau despre talentații păpușari care muncesc, mai mult sau mai puțin anonim, în altele teatre din țară? Despre o personalitate atît de complexă, ca artista emerită Dorina Tănăsescu? E timpul s-o facem, permanent și temeinic*.

Eugenia STOICA ZAIMU

* *Invitație pe care, dealtfel, o face și revista noastră, chiar în acest număr (p. 58—64) — n. red.*

reprezentăția nr. --

reprezentăția nr. --

reprezentăția nr. --

...239

MENAJERIA DE STICLĂ de Tennessee Williams

TEATRUL „BULANDRA”

1 aprilie 1986

Un spectacol renăscut din propria-i cenușă, un spectacol cu gust amar și trist, înviorat pe alocuri de iluzorii raze de speranță, de groțesti izbucniri de veselie factice. Cele patru personaje — deopotrivă oameni comuni, dar și alegorice traiectorii existențiale chinuite de zbateră între pereții strîmți ai complexelor personale — își etalează infirmitățile sufletești într-un flux de lente pulsații. Atmosfera ternă a universului lor,

pe care încearcă să-l acorde cu strălucirea mult trîmbițatului slogan al bunăstării („American Dream”...), sufocă și înduioșează în egală măsură. Patetismul gestului derizoriu este de fapt nota comună care-i unește — astăzi — pe interpreți. Disperarea mocnită este starea prin care se încheagă și se menține ritmul reprezentației; fără să atingă cota performanței, aceasta reușește să suscite interesul spectatorilor aflați la prima vizionare, ca și al criticului, ce vede reprezentația pentru a doua sau a treia oară. La șapte ani de la premieră, Ileana Predescu își păstrează intactă compoziția ce descrie cu accente apăsate și farmec desuet strădania de a supraviețui demn, într-un penibil și deznădăjduit refuz de a privi în față realitatea. Laura Violetei Andrei are aceeași frumusețe stranie de bibelou de porțelan; păpușa cu gesturi afectate e o ființă diafană și deza-

xată. Virgil Ogășanu mimează fără efort dezinvoltura contrafăcută a insului ce se vrea veșnic tînăr, afișînd un incurabil optimism. Marcel Iureș, aflat la început de drum în acest spectacol, se dovedește un fertil liant al relațiilor dintre personaje. Tom al său este neputinciosul răzvrătit al oricărui vremi, un „înger damnat din spița fugarilor”, dintre cei care, după ce se zbat un timp în capcana prea strîmtă a căminului, evadează, fără să poată totuși scăpa de culpa morală a gestului laș. Lucid și prea puțin activ, căutînd să se dezvinovătească prin obsedante amintiri, martor și comentator al propriei drame ce-și are reverberații în conștiința mutilată a ființelor apropiate, eroul se înecă în mici revolte (cărora actorul le potențează hazul minor), păs-trîndu-se însă permanent sub incidența stigmatului ratării.

Irina COROIU