

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „NOTTARA“

ULTIMUL BAL

de Ion Brad și Dan Micu
după „Pădurea spînzuraților“
de Liviu Rebreanu

Eveniment așteptat de public și de critică, premiera dramatizării după „Pădurea spînzuraților“ de Liviu Rebreanu pe scena Teatrului „Nottara“ se înscrie ca a doua încercare de anvergură înfăptuită aici de a pune în circuitul teatral capodopere ale prozei moderne — prima fiind *Karamazovii*, după romanul dostoevskian. Să se edifice oare un program deopotrivă cultural și estetic, urmărit de direcția artistică a teatrului? Nu sînt un partizan al dramatizărilor, nu atît pentru că azi se practică excesiv și fără discernămint în unele teatre, dar într-un sens mai adînc — am mai spus-o și cu alte ocazii — nutrește convingerea că fenomenalitatea vieții românești, constrînsă să parvină la necesitatea mecanicii dramatice, dă producții deformate, suferind un firesc proces de amputare. Nu mai puțin adevărat că s-au înregistrat și dramatizări viabile, cu un mare grad de complexitate, atunci cînd romanul însuși e construit după normele dramaticului, dar mai cu seamă atunci cînd dramatizatorul este înzestrat cu acel spirit de finețe în a distinge elementele cu valoare dramatică implicate

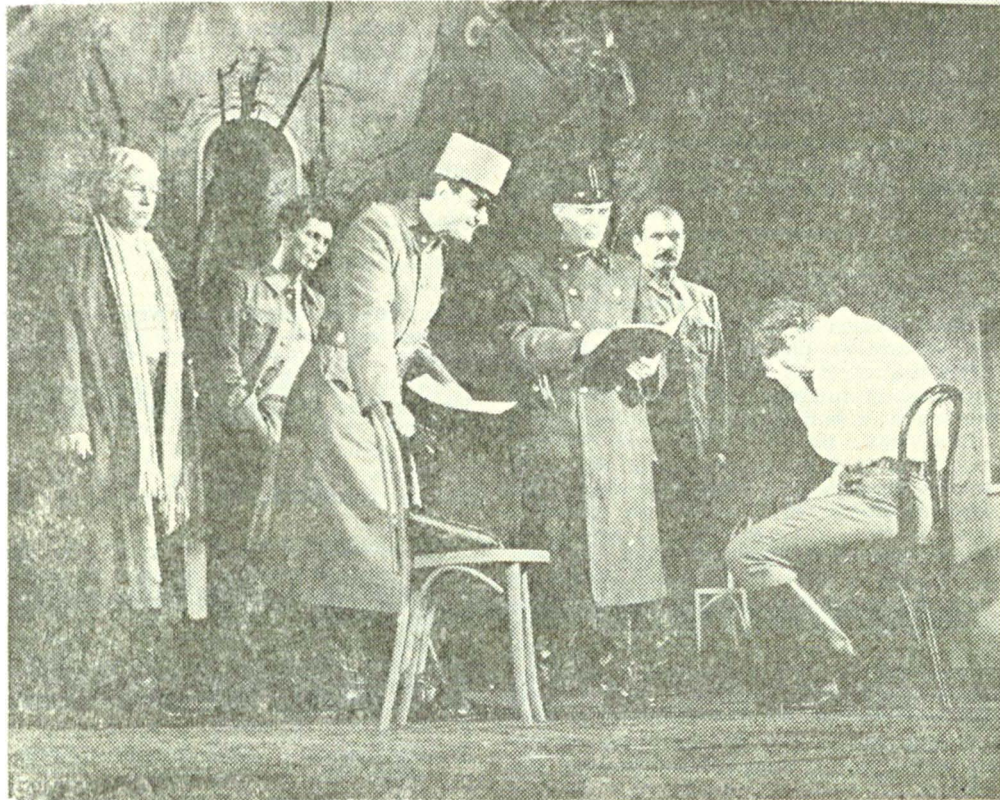
Data premierei: 26 septembrie 1986.

Regia: DAN MICU. Costumele: RADU CORCIOVA.

Distribuția: MIRCEA DIACONU (Apostol Bologa); ȘTEFAN RADOF (Klapka); DRAGOȘ PASLARU (Gross); VALERIU PREDĂ (Varga); VALENTIN TEODOSIU (Cervenco); ION SIMINIE (Generalul Karg); VIOREL COMĂNICI (Prețorul); DORIN MOGA (Doctorul Mayer); GEORGE PAUNESCU (Paul Vidor); MIRCEA JIDA (Boteanu); GEORGE BUZNEA (Domșa); VICTOR STRENGARU (Pălăgieșu); RADU DUNAREANU (Groza); ELENA BOG, SANDA BÂNCILĂ (Maria Bologa); DIANA LUPESCU (Iliana); EMILIA DOBRIN BESOIU (Marta); DOINA SIN (Rodovica); ADRIANA MOCA (Doamna Boteanu); VASILE LUPU (Petre); VALERIU ARNAUTU (Plutonierul); ȘERBAN CANTACUZINO (Tohaty); ION PORSILA (Soldatul); DAN PROFIROIU (Un locotenent); MIRCEA STOIAN (Un prizonier). În alte roluri: LIVIU GHEORGHIU, OVIDIU IVĂNESCU, MAGDALENA RADULESCU, RAIMONDA CRUȚU.

materiei românești și, desigur, cu darul construcției — să citim reconstrucției — pentru scenă.

Ca și în cazul *Karamazovilor*, regizorul Dan Micu a apelat la colaborarea unui scriitor de profesie, în cazul de față Ion Brad. Cei doi coautori s-au completat în mod fericit și au reușit nu numai să extragă din roman filonul dramatic



Scena Judecății căreia eroul i se refuză

al situațiilor, dar și să le organizeze astfel încât rezultatul să devină o piesă de teatru în sine, trăind parcă alături de roman și totuși rezumându-l cu fidelitate, așa cum un desen după o pictură relevă obiectivitatea formelor sub jocul incert al subiectivității culorii.

Așa fiind, prin dramatizare ni se oferă un Apostol Bologa mai puțin nuanțat, dar mai ferm conturat. Introspecțiile atât de bogate în roman, cu adâncurile lor de clarobscur, cu revelațiile în gust dostoevskian care îi dădeau personajului acel aer de om bolnav de absolut ce-și descoperă instinctul profund al apartenenței la neam și îl urmează în starea de „absență” a unui somnambul, lipsesc, cum era și firesc, din dramatizare. Eroul există în situații și prin situații și în fața lor trebuie să ia atitudine.

Nehotărâitul Bologa din roman șoptește pentru sine alungarea logodnicei ușurătice, aici, în dramatizare, el o alungă fără menajamente. În roman, își descoperă cu greutate înstrăinarea față de prietenul său maghiar, locotenentul Varga, în dramatizare, pare rece și înstrăinat chiar



Logodna

după primele scene. În fața umanitarismului Klapka se exprimă cu reticență, iar pe verbosul anarhist Gross aproape că îl ignoră. Această transformare a eroului se petrece tocmai prin faptul că în dramatizare el ne este arătat în context social. Nici o mișcare interioară relevantă. Din Apostol Bologa-omul rămîne comportamentul său, cu alte cuvinte, configurația socială, un mulaj. Eroul de roman a fost transformat în erou de teatru.

Cineva trebuia să-i reînsuflească mulajul, refăcînd prin mijloace specific teatrale, adică prin mimică și gest, omul de la care se plecase. Alegerea lui Dan Micu s-a oprit la Mircea Diaconu, actor înzestrat și inteligent, dar care nu puka răspunde și corespunde acestei sarcini.

Mai întîi, în dramatizare, în limitele unei anume atitudini ferme și ale rectitudinii de caracter, personajul rămîne un interiorizat, și, de ce să n-o spunem, același bolnav metafizic. Incertitudinea căutării și obstacolele conștiinței dau valoare adevărilor revelate, iar prețul suprem plătit pentru ele, moartea, le consfințește. În limitele configurației sociale, eroul exprimă un adevăr universal cu rezonanță mitică aparținătoare la etnie. Combustiile sufletești, în căutarea luminii conștiinței, sînt fapte ce se pot exprima scenic de către un actor cu vocația tragicului, valență ce-i lipsește lui Mircea Diaconu. Neavînd-o în măsura cerută de rol, el a mers pe linia caracterologică a acestuia. Cu alte cuvinte, revenind la comparația poastră dintre desen și pictură, el nu a umplut golul formeii cu culoarea afectivă proprie, ci a îngroșat și apăsătoriturile. Fermitatea atitudinilor capătă astfel uneori accente de duritate, frămîntările sufletești iau aspectul nervozității. Nu, Apostol Bologa al lui Mircea Diaconu nu stîrnește în noi reacții simpatetice. Îl privim cu răceala pe care actorul ne-o transmite. Turburătoarea sa dramă o înregistrăm doar intelectual și trecerea sa în moarte — finalul spectacolului, atît de impresionant realizat de regizor — ne pare ruptă de dramă, ca o rezolvare în sine.

Regizorul l-a văzut pe Apostol Bologa ca arestat în propria-i conștiință. Să se observe că nu iese niciodată din scenă, care înfățișează o încăpere de casă ardelenescă delimitată de ziduri groase, ca de cetate (sau de închisoare), cu tencuiala în parte căzută; sus, în dreapta, se distinge, pictată a fresco, silueta unui om legat de stîlpul unei spînzurători, între niște labe de fieră — fragment dintr-o imagine monstruos terifiantă. Mobilierul auster și simplu este ușor de înlocuit, pentru ca să folosească diversele locuri de joc. Simbolul, deopotrivă

plastic și teatral, e realizat de Dragoș Georgescu. Ca spațiu al conștiinței, scena acumulează fapte, oameni, idei, inclusiv pădurea — concrete trunchiuri de copac. Așadar, avem de-a face cu o concepție regizoral-scenografică naturalist-onirică.

Spectacolul se desfășoară cu o anume ritualitate a scenelor marcînd revelațiile ideii în conștiința tulburată a eroului, pînă la iluminare și moarte — aceasta din urmă, de o mare tensiune dramatică și întru totul originală. Gol pînă la briu, Apostol Bologa este condus, braț la braț, de camarazii dezbrăcați de vestoane, către spînzurătoare, considerată a se afla dincoace de rampă. Se simulează deopotrivă un marș forțat și o bătaie a tălpilor aproape pe loc, ca într-un dans îndărătnic și aspru și zguduitor chiar și la propriu, întrucît, literalmente, scena se cutremură sub tălpile celor ce bat într-un ritm ce ne sugerează ideea inevitabilului.

Din păcate, nu toate interpretările actricești sînt pe măsura creației regizorale. Din numeroasa distribuție, de-abia dacă putem distinge cîteva interpretări mai personalizate. Mai întîi, din grupul ofițerilor, se remarcă prin profesionalitate Ștefan Radof în Klapka și Ion Siminic în Generalul Karg. Primul reușește un Klapka bonom și conciliant, purtînd uniformă cu nonșalanță și ușoară neglijență specifică civilului, cel de-al doilea înfățișează pe ofițerul de carieră, uscat, marțial și sever. Apoi, Dragoș Păslaru, un locotenent Gross reverberant și agitat și Viorel Comănici, un pretor infailibil.

Dintre civili, notabile sînt interpretările lui George Buznea (Domșa), Victor Ștengaru (Pălăgieșu) și George Păunescu (Paul Vidor). Dintre femei amintim jocul subtil și inteligent al Emiliei Dobrin Besoiu în Marta și cel plin de vioiciune al Doinei Sin în slujnica Rodovica. Diana Lupescu, avînd rol principal (Ilona), nu reușește să transfigureze, actrița plătind tribut unei dispoziții sufletești de care trebuie să se dispenseze: cochetăria.

În rest, interpretări în limitele corectitudinii, cînd nu de-a dreptul șterse, care împietesc asupra calității spectacolului, gîndit și conceput totuși ca o mare montare, de la decor și pînă la costumele realizate de către Radu Corciova cu o bună cunoaștere a epocii și a categoriilor sociale ardelenice din zilele aceluia an de război, 1914.

Constantin RADU-MARIA

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

■ O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei: 3 octombrie 1986.

Regia: OVIDIU LAZAR (student anul V I.A.T.C.).

Decorurile: LAURIAN ONIGA.

Costumele: RODICA ARGHIR.

Distribuția: TEOFIL VĂLCU (Jupin Dumitrache); EMIL COȘERU (Ipingscu); DIONISIE VITCU (Chiriac); SERGIU TUDUSE (Rică Venturiano); DORU ZAHARIA (Spiridon); VIOLETA POPESCU (Veta); CARMEN TĂNASE (Zița).

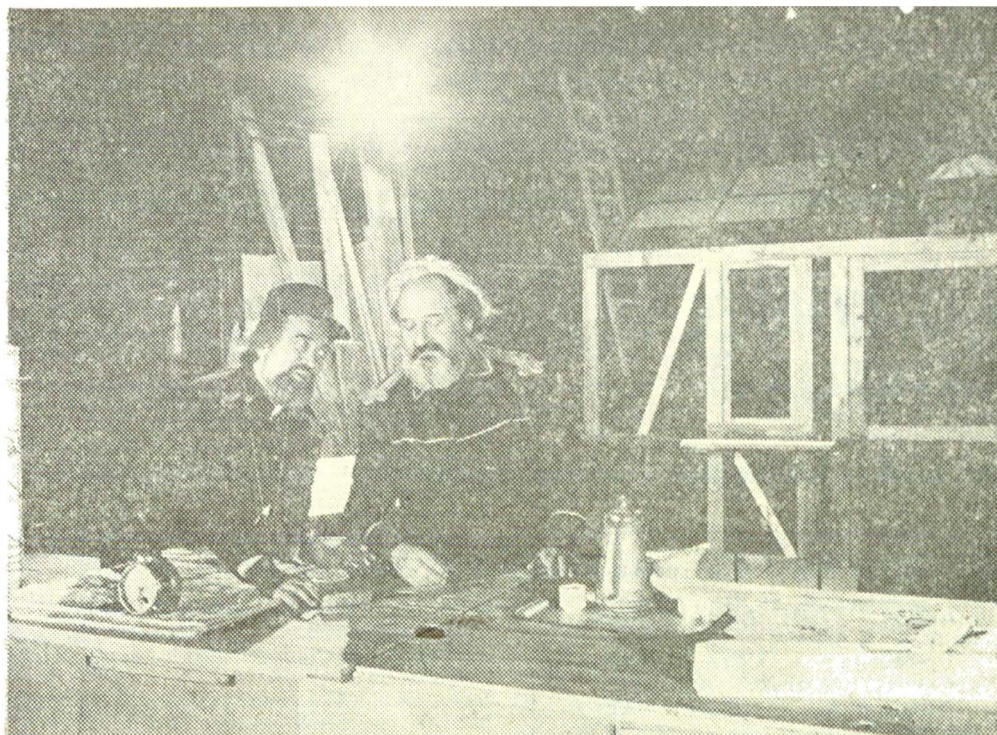
Un spectacol nou și în același timp firesc, de un echilibru incontestabil și cu un pronunțat stil, un stil de joc și de desfășurare teatrală care face logică, armonioasă și atrăgătoare imaginea scenică. Un spectacol logic, care rează lumea personajelor lui Caragiale în datele ei esențiale de caracter, într-un context existențial mai larg, filozofic, care caută semnificațiile grave ale întâmplărilor comice fără a stigmatiza deliberat o trăsătură sau alta. Un spectacol comic, a cărui sorginte de gen pare a fi „numai firescul contrast între ce sînt oamenii și ce vor să fie”, cum menționa în a sa „Istorie a literaturii românești contemporane” Nicolae Iorga. Și, cum distinsul cărturar nota despre piesă că e „o capodoperă de observație și de umor”, notăm și noi că în acest spirit ni s-a relevat spectacolul, cu obiectivitate realistă în tratarea psihologică a personajelor, cu distincție ironică în desfășurarea meandrelor intrigii, cu inspirată și adîncă reverberație mediativă. Un atestat de profesionalism incontestabil

pentru tînărul regizor Ovidiu Lazăr, student în anul V la I.A.T.C., care-și dă, cu acest spectacol, examenul de diplomă.

Spațiul e deschis și improvizat — o aglomerare de lăzi și cherestea, rame de ferestre, scaune învelite în hîrtie, un acoperiș abia încropit. Două scări laterale duc spre o pasarelă metalică ce înconjoară acest spațiu, cu o coborîre nevăzută spre fundal. Nu știm unde ne aflăm exact, nu știm cînd. Ambianța decorurilor lui Laurian Oniga e nedefinită, deși din lumea piesei — nu e casa lui Titircă și un spațiu al chereșteriei?

Chircit, la mijlocul pasarelci, suspendat parcă deasupra acestui univers improvizat, îl descoperim de cele mai multe ori pe Spiridon, „băiat de procopseală în casa lui Titircă”, cu două încercări disperate de evadare, la începutul și la sfîrșitul reprezentației. Ce reprezintă aceste încercări de evadare ale lui Spiridon? Dorința de a-și afla o altă lume? Evident, căci altfel s-ar integra de minune în cea existentă — dar în ce măsură cea existentă e insuportabilă? și falsă? De ce? Iată rostul mai adînc al meditației pe care ne-o propune tînărul regizor, pentru că tabloul pe care ni-l înfățișează în continuare prezintă o lume aparent suportabilă, cu veleități mondene și parapon, în care nu e, la urma urmei, imposibil de trăit. Jupînul are apucături de vechil, e drept, nici Nae Ipingscu nu s-ar da în lături de la o corecție mai dură, dar mai sînt „biata cocoană și cu nea Chiriac”, cu ei mai e ceva noroc, că-l „scapă de afurisitul”. Lamentațiile sînt exprimate de Spiridon (Doru Zaharia) față cu martorii care-l ajută la reamenajarea ambianței, sugerînd acum odaia de culcare a Vetei. Deci, adevăratele motive sînt altele și, avînd în vedere sugestia finalului, de cerc închis, cînd Doru Zaharia (Spiridon) se alătură resemnat lumii din care a vrut să evadeze, urmează să ne gîndim mai bine la fața acestei lumi și să descoperim în ea punctele de neconcordanță.

O lume cu parapon? Da — așa am putea zice, pentru că nimeni nu coboară aici sub limita unei ținute pe care și-a impus-o. Personajele își joacă firesc condiția, însă, cu nostalgia nemărturisită, dar evidentă în gesturi și detalii, de a fi ceva mai mult pe spirala civilizației. O spune cu respect și ușoară fascinație jupînul („dumnealui c... știi, ceva mai sus... noi sîntem negustori”), o manifestă Ipingscu și Chiriac, cu aere de vădită superioritate și ironie, o demonstrează



Emil Coșeru și Teofil Vălcu

Rică Venturiano, convins vlăstar al „venitoreanului României”. Ei nu-și joacă numai farsa de-o noapte, redusă la peri-peții de-amor și turbată gelozie, ci întreaga existență, distinctă, cu vocații sociale și principii morale, cu veleități de cetățeni onorabili care alcătuiesc, pe un plan mai larg, garanția progresului. Această deschidere spre mai multe trăsături ale personajelor dă complexitate universului uman și sporește efectele comice, care nu mai provin din periferia ticurilor de mahala, ci dintr-o dezvoltare firească a naturii umane contradictorii. „Omul este o natură, este natura umană — sublinia criticul Pompiliu Constantinescu într-un studiu despre personajele lui Caragiale; egoistă, lașă, senzuală, vicleană și viața este un spectacol — un vast și variat scenariu”. Cam în acest spirit și-a gândit Ovidiu Lazăr spectacolul și simțul său de observație și înscenare s-a dovedit inspirat, valorificând sugestii de viață multiple.

Orientându-și interpretii spre un joc realist, natural, fără îngroșări și alunecări spre zone ale echivocului, regizorul a fost preocupat de o anumită estetică a spectacolului, prin armonie și sugestie plastică, veridicitate comică, stil. Onora-

bilul negustor și căpitan în garda civică Titircă Inimă-Rea își închipuie că e în culmea poziției sale, autoritate absolută în familie și în raza lui de societate. Teofil Vălcu ni-l arată de la început acoperind cu glasul lui scena, luând în deridere mofturile de la „Iunior” și amenințând cu primejdioase consecințe pe „bagabontul” care a îndrăznit să se ia după ci și să atenteze la onoarea lui de familist. E cumplit când zice „și să-l și umflu” și râde din rârunchi când dă de înțeles ce spaimă trebuie să fi trăit „coate-goale”. E plin de el, mândru de ambițul pe care-l apără cu atîta străsnicie, se știe temut (de Spiridon, de cucoane) și se crede adulat (de Ipingescu, de Chiriac). Bea și nu-i umple paharul convorbitorului decît o dată, face politică și rămîne cu ochii goi, interzis, în fața aluziilor la „sufragiu universal”. Glasul lui e tunet și miere, e grobian și în vădită întîrziere cu fapta — când țipă Zița pe uliță, amenințată de „mitocanul”, abia zice, după o pauză de reculegere, fără chef și cu glasul stins: „săi, nene Nae”... Adulat de Ipingescu? Da’ de unde... Venerabilul ipistat îi cunoaște prea bine tabieturile și mitocănia, știe cîte parale îi face ambițul, dar

nu se dă în vileag, n-are rost — Emil Coșeru ride ironic la istorisirile căpitănului, aprobă cu cite-un „rezon” lăudăroșenia acestuia, numai ea să nu insiste, și are grijă mai mult de ținuta și de uniforma lui, pe care și-o parfumează. Inferior în grad, i se consideră superior în maniere și în înțelegerea politicii — din lectura ziarului face un moment de febrilitate a deslușirilor în care, evident, îl domină pe jupîn, dar se încreacă singur într-o absurditate de sensuri, de mare haz. ...Adulat de Chiriac, jupînul? Nici vorbă... Dionisie Vitcu apare cum nici nu ne așteptam — țănoș, ferchezuit, cu mustața în furculiță, călcînd apăsător, serios, grav, cu gîndurile la respectarea tabieturilor casei și a programului. A luat frînele în mînă și e marcat de asta, ceea ce-l determină să și rețeze cu dispreț apelurile stăpînului la apărarea onoarei de familist. Aerul lui prematur de stăpîn îl face însă ridicol și jocul lui Dionisie Vitcu e inteligent racordat la această sursă comică.

Vela și Zița — două cucoane onorabile. Se îmbracă la modă, cu gust, amururile lor nu sînt frivole și nici scandaloase. Așa cum Zița s-a săturat de „mitocanul de Tîrcădău”, Vela e vexată de mitocănia jupînului. Violeta Popescu joacă nuanțat, e aprigă și tandră, iar în raporturile cu Chiriac, vădit îngrijorată de menținerea echilibrului unui „copil ca dumnezeu”. Carmen Tănase e fascinată de noua idilă, carc-i asigură un ascendent față de „pozițiunea turmentată” a amozului și-i inspiră strategeme îndrăznețe, în care intră bilețelele și grădina „Iunio”. Iar Rică Venturiano, a cărui prezență a fost semnalată în primul act prin cele două documente, articolul și scrisoarea, este, în persoana lui Sergiu Tudose, întruchiparea copleșitoare a acestui ascendent politic și poetic, la care celelalte personaje acced cu gîndul. Miop, cu pălărie și baston, cu fraze elaborate, e evident „mai sus” decît această lume care-l privește cu extaz, dar nu mai puțin anacronic în raport cu împrejurările și firea lucrurilor. Apariția lui, rostogolirea de pe schele, monologul urmăririi și momentele de provocare a inspirației sînt scene antologice, jucate cu minuțioasă concentrare și certă măiestrie.

În stilul general al spectacolului există o fascinație a ținutei, care se concretizează și în croiala și culoarea costumelor (după inspiratele și sugestivele schițe semnate de Rodica Arghir), probînd o

bună colaborare a regizorului cu scenograful. Am spune că un stil de un realism poetic, dacă avem în vedere și maniera de joc orientată cu precădere spre nostalgia unui alt fel de a fi... și, toate acestea, pe sugestia de ambianță improvizată, dau o idee despre cum s-ar dori definită o lume care nu se cunoaște prea bine pe ea însăși.

Întoarcerea resemnată a lui Spiridon, din final, în rîndul personajelor aliniate pe pasarelă, conține astfel și un corolar de universalitate.

Constantin PARASCHIVESCU

— secția Suceava —

■ NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Data premierei : 26 septembrie 1986.

**Regia și scenografia : CONSTAN-
TIN MORUZAN.**

**Distribuția : LIVIU MANOLIU (Dra-
gomir); NICOLAE MANOLACHE,
ORODEL OLARU (Gheorghe); SE-
BASTIAN COMĂNICI (Ion); DA-
NIELA OLARU (Anca).**

Înscriind în repertoriu puternica și complexa dramă psihologică a lui I. L. Caragiale, tînăra secție din Suceava a ținut să-și onoreze programul formulînd obiective ambițioase. Tentativa e, oricum, temerară, pentru că transpunerea în imagini scenice a unui text de o asemenea dificultate presupune, deopotrivă, existența unui nucleu interpretativ de o certă maturitate artistică și a unei viziuni clare. Fără să ignoreze ambele aceste premise, faptul artistic rezultat le rămîne amîndurora dator, ceea ce face ca montarea să se desfășoare inegal, cu momente de dramatism și tensiune adevărată, alături de altele inerte, confuze sau false.

Experiența artistică și pedagogică a regizorului Constantin Moruzan s-a con-



Sebastian
Comănici
și
Liviu
Manoliu

cretizat în afirmarea unui timbru de teatralitate clasică în ambianță și joc, cu accent pe simplitate și sinceritate a trăirilor. Câtă vreme relațiile s-au putut încheia așa, au rezultat scene de interes dramatic evident, cu profunzimi și poezie tragică — cele din finalul actului întâi, dintre Ion și Anca, și cele de confruntare din actul doi, dintre Ion, Dragomir, Anca. Atunci când nu s-au putut încheia, ele sună fals și coboară tonusul dramei până la insignifiant — cele mai multe momente cu Anca, scenele ei cu Gheorghe și câteva dintre cele cu Dragomir.

Explicația? Cred că ține de o anumită logică a acțiunii, care descoperă prematur gândurile și pornirile tainice ale personajelor, înainte ca acestea să se exprime; și, în același timp, de o inabilă distribuire a covârșitorului rol feminin unei actrițe lipsite de experiența scenică necesară. Jocul „pe față” face explozive și iritante o bună parte din scenele actului întâi, când tonul e mai sus și mai imperativ decât fondul replicii, provocând derută. Prezența Danielei Olaru în Anca promite prin datele tinereții și puterii de seducție — justificând, în intenția realizatorilor, miza teribilei crime pasionale — dar contravine prin absența datelor mai importante ale forței și sugestivității dramatice. Actrița e firavă, n-are capacitatea să domine și să determine destinul unui personaj de forță lui Dragomir-Liviu Mano-

liu, ea joacă pe un singur ton, de insinuare rece, care nu prinde și nu provoacă spaimă. Partenerul ei, mult mai experimentatul Liviu Manoliu, se străduiește să-și completeze jocul cu rezonanțe care nu i se dau, e dur, e aspru, e exploziv, e marcat de panică și frînge în el, cu o tăietură de bardă nevăzută, toată armătura în clipele de după confruntarea cu Ion. Iar Ion e de asemenea un actor experimentat, Sebastian Comănici, care a mai jucat o dată în **Năpasta**, însă rolul colegului său, la Botoșani (1978). Înfățișare clasică — haine zdrențuite, barbă mare și încilcită, mers încovoiat, tremur al mâinilor, privire blindă și speriată. Cu măsură în toate acestea, jocul lui impresionează prin vibrația lăuntrică, meșteșugit dirijată spre exprimarea stărilor de ilaritate și a celor de puritate poetică, în care o binecuvîntată lumină se aprinde parcă în ființa damnată și un orizont de liniște, de armonie și frumusețe se deschide miraculos. Cu „salturile veveriței” care-l ademenea pe Ion, Sebastian Comănici intră într-o lume a poeziei care face mai dureroasă, mai tristă și mai profundă drama.

Cum Nicolae Manolache n-a avut o zi bună în Gheorghe, se poate spune că am văzut în **Năpasta** doi interpreți care-și așteaptă partenerii...

C. P.

TEATRUL „BULANDRA“

IO, MIRCEA VOIEVOD

de Dan Tărchilă

Data premierei: 7 noiembrie 1986.

Regia: ALEXANDRU TOCILESCU. Decoruri: SEVER FRENȚIU și DAN MANOLIU. Costume: DAN MANOLIU.

Distribuția: VICTOR REBENGIUC (Mircea); GINA PATRICHI (Mara); MANUELA CIUCUR — studentă I.A.T.C. (Arina); RĂZVAN IONESCU (Mihail); IRINA PETRESCU (Vișa); ION CHELARU (Vilcu); ION COCIERU (Sin); DUMITRU DUMITRU (Radu); CONSTANTIN DRĂGĂNESCU (Roman); BOGDAN GHITULESCU — student I.A.T.C. (Vlad); MIRCEA ȚAȘTA (Sofronie); ION BESOIU (Ioan); VIRGIL OGAȘANU, OVIDIU SCHUMACHER (Francisc); MIHAI CAFRIȚA (Musa Celebi); VASILE BOGHIȚA (Cucu).

Astăzi, cu prilejul celei de-a 600-a aniversări de la urcarea pe tron a domnitorului Mircea cel Mare, ne reîntîlnim, pe scena Teatrului „Bulandra“, cu lucrarea dramatică *Io, Mircea Voievod* a lui Dan Tărchilă, a cărei premieră absolută a avut loc acum douăzeci de ani la teatrul din Constanța. Condeie de notorietate ale criticii noastre remarcaseră încă de pe atunci actualitatea tematică, generozitatea subiectului, lărgimea viziunii istorice, modernitatea scriiturii — calități ale unei piese care, pe deasupra, avea darul să suscite interesul conștientului pentru cercetarea trecutului. Piesa a fost urmată, la scurtă vreme, de alte și alte creații de dramaturgie istorică, ce au îmbogățit literatura națională cu teme și personaje noi și, firește, cu noi opere de valoare.

Autorul mai are un merit, încă nepus îndeajuns în lumină de critica literară a

vremii; căci dacă mulți scriitori au fost atrași de figuri de prim-plan ale istoriei naționale, ca Mihai Viteazul ori Ștefan cel Mare, iar alții, după temperament, căutaseră tragicul, spectaculosul, pitorescul sau chiar macabru în agitatele domnii ale unor Alexandru Lăpușeanu, Vlad Țepeș, Mihnea-Vodă cel Rău, Ștefăniță, se pare că pînă la Dan Tărchilă nu se cunoaște vreo piesă jucată sau tipărită consacrată lui Mircea. O excepție poate fi, dacă manuscrisul va fi fost găsit, drama lui Pantazi Ghica *Mircea cel Bătrîn* (dramă națională în patru acte, șapte tablouri), citată de D. C. Ollănescu în „Teatrul la români“.

Așadar, Dan Tărchilă nu are precursori, și e de mirare, acum, cînd evocarea dramatică a uneia dintre cele mai glorioase pagini de istorie națională există, că alți scriitori români nu au simțit și ei nevoia să o învie. Căci, într-adevăr, ce poate fi mai revelatoriu în ce privește forța statului român în perioada constituirii sale, decît fapta lui Mircea de a fi așezat pe tronul de la Constantinopol un anume sultan aliat, într-o vreme cînd Europa tremura în fața puterii otomane? Și ce poate fi mai înălțător pentru tăria morală a unui conducător de stat, decît puterea lui de jertfă, pentru a realiza pacea și înțelegerea între popoare? Căci acesta este episodul ales de autor din îndelungata domnie a acestui cîtor și orînduitor de țară, care acum, peste atîtea veacuri, își recapătă public denominația de *cel Mare**, ce îi califică personalitatea, alături de aceea a lui Ștefan cel Mare al Moldovei!

Acum, pe scena Teatrului „Bulandra“, în montarea lui Alexandru Tocilescu, drama ne apare mai unitară — regizorul procedînd la o curățire a ei de unele scene care, fără a o destrutura, încetineau oarecum dezvoltarea intrigii, acordîndu-i unele note de romanesc. Logica specifică dramei, care e aceea a necesității, se impune cu mai multă claritate și, în consecință, caracterele personajelor intrate în relații necesare capătă mai multă pregnanță. Alături de Mircea, care-și păstrează relieful, se edifică astfel caracterele feminine, al fiicei, Arina, în primul rînd, apoi al Marei, doamna, și al Vișei.

Spectacolul se desfășoară într-un decor mai tot timpul impresionant, aparținînd lui Sever Frențiu și lui Dan Manoliu, sală de palat și totodată naos; spațiul e ghiloti-

* Calificativul apare întîi la A. D. Xenopol, „Istoria românilor“.



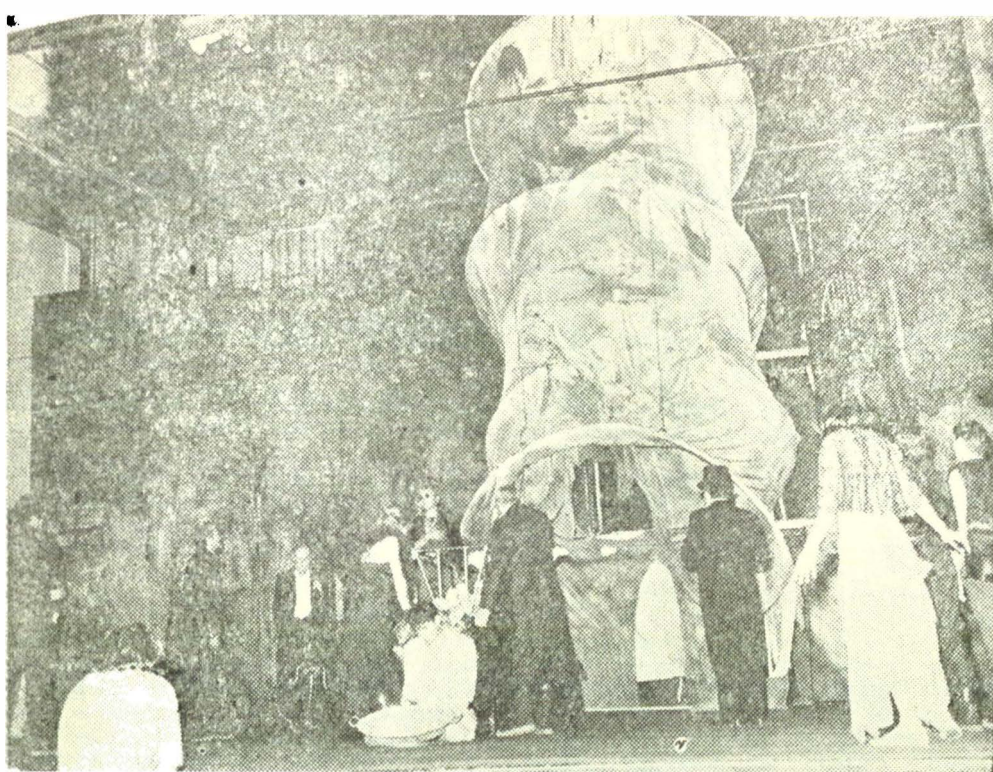
Scenă din spectacol

nat de vitralii cu imaginile domnilor-oșteni precursori ai eroului, astfel distribuite încât să marcheze riguros locurile de joc. În laturi, strane înnegrite de vreme, în centru, jilțul domnesc, care, la nevoie, întors cu spatele, se transformă într-un triptic la care se prosternază Francisc, episcopul catolic. Sfeșnice cu luminări aprinse dau scencelor adâncime și mister. Dacă acest decor, în care rafinamentul se întâlnește cu măreția, ar fi și conform cu adevărul istoric, ar avea întreaga noastră adeziune. Or, în secolul XIV, tehnica vitraliilor nu pătrunsese încă la noi, în acea perioadă dominantă fiind tehnica frescei sau a encausticei.

Rolul lui Mircea i-a fost încredințat lui Victor Rebengiuc, actor profund și cu bogată experiență, care i-a acordat personajului o statură masivă — în sens moral, desigur —, cu o mișcare pasională topită în luciditatea cu care își asumă destinul de conducător de țară. Jocul său interiorizat ne arată cum în erou ethosul omului pierde mereu teren în fața rațiunii politice. Drama constă în această golire de subiectivitate întru edificarea construcției politice a cadrelor de conviețuire a tuturor; sensul propriu al vieții personale tinde spre acela, general, al vieții țării, act care se face printr-o serie de renunțări, culminând cu pierderea fiicei, ceea ce lasă în sufletul omului o nesfârșită amărăciune. Il vedem scoțind coroana în fața lui Musa Celebi, îl vedem în clipele de reculegere duioasă când se desparte de fiica și de iubita sa,

scene memorabile și care exprimă aceea trăsătură aparte a omului politic, de a fi flexibil în inflexibilitate. Dar dacă omul Mircea se edifică în relațiile menționate (vezi scenele Mircea—Mara doamna, Mircea—doica Vișu, Mircea—Arina), domnul evoluează între niște courteni nesemnificativi dramatic și, din păcate, nici scenic, apariții fugare, umbre purtătoare de replici care, cel mult, au funcția doar de a informa sau de a aproba. Un început de conflict de conștiință între domn și Sofronie, starețul minăstirii Cozia (Mircea Bașta), este repede părăsit. Ion Besoiu încearcă să dea relief uneltitorului Ioan, dar, dramaturgic, personajul e deficitar, intrând în relații prea sumare cu Francisc, episcopul catolic (Ovidiu Schumacher) și cu Mara doamna. Așa fiind, rămân să trăiască doar momentele în care, în scenă, apar femeile. Doamna Mara, trăindu-și revolta înstrăinării și reducăției personalității, în fine, a feminității strivite, în excelența interpretare a Ginei Patrichi; Vișu, doica, trăindu-și dragostea cu sfială și devoțiune pentru marele bărbat, în interpretarea sobră și atât de subtilă a Irinei Petrescu; Arina, fiica, interpretată cu siguranță de încă studenta Manuela Ciucur. Și dacă în acest spectacol, alături de statura domnului, nu ar străluci o clipă tinăra sultan Musa Celebi, în interpretarea lui Mihai Căfrița, ne-ar rămâne în memorie doar „elementul feminin”.

Constantin RADU-MARIA



...Critica dobîndește violența pamfletului...

TEATRUL MIC

AMURGUL BURGHEZ

de Romulus Guga

Evul mediu intimplător impusese atenției un dramaturg obsedat de avatarurile condiției umane, inițiindu-și demersul hermeneutic în modalitatea parabolei, construită pe două niveluri semnificante: metaistoric — în cadrul căruia se dezvoltă tulburătoarele efervescente în sfera ontică —, și istoric — deschis spre devenirile politico-sociale, stăruind asupra împrejurărilor ce tind să corupă vocația umană pentru raționalitate și demnitate. Această problematică, totdeauna fierbinte, condensind anxietățile și năzuințele insului și ale omenirii, este reluată, în aceeași formulă literară, fiind explorată însă cu sporit ambitus ideatic, în *Amurgul burghez*, operă de culminație a scriitorului al cărui destin s-a frînt aberant tocmai cînd creativitatea sa anunța noi și fecunde evoluții.

În profunzime, ultima parabolă revelează dinamica arhetipală a condiției umane, care din antichitate (ne referim atît la mitologie, cît și la scrierile filozofice

Data premierei : 21 septembrie 1986.

Regia : DAN PIȚA. Scenografia : NICULAE ULARU.

Distribuția : DINU MANOLACHE (Filip) ; CARMEN GALIN (Augusta) ; ȘTEFAN IORDACHE (Ighașiu) ; VASILE PUPEZA (Carol) ; GHEORGHE VISU (Georges) ; RODICA NEGREA (Sofia) ; LEOPOLDINA BALANUȚĂ (Isabella) ; EUGEN CRISTIAN MOTRIUC (Claudiu) ; LIANA CETERCHI (Flavia) ; FLORIN CALINESCU (Generalul) ; ANDREI CODARCEA, NICOLAE IFRIM, CONSTANTIN DINESCU (Călugări) ; CONSTANTIN BĂRBULESCU, MARIUS IONESCU, PETRE MORARU (Polițiști și soldați) ; STAMATE POPESCU, IULIU POPESCU (Deținuți) ; MONICA MIHĂESCU, ELENA POP, ANA SCARLAT (Călugărițe și doamne din lumea bună) ; Eleve ale secției de coregrafie a liceului de artă „George Enescu” (Dansatoare) ; DAN ANTON, NAE ȘTINGACIU, GIGEL, CIONTU, CRISTIAN ȚIRLEA, GABRIEL TUDORACHE (Călugări, polițiști, cerșetori, soldați) ; Studenți I.A.T.C. (Gangsteri).

sau beletristic) și pînă azi a generat o literatură fascinantă consemnînd procesele divergente, dar complementare ale acesteia : pe de o parte, un proces de opacitate sau chiar de anulare a „divinului“ (termenul este folosit într-o accepție secularizată) în ontos, pe de alta, un traseu contrar, compensatoriu, de recuperare a structurii originare, de reintegrare a ființei în „humanitas“, concept ce denumea în evul de mijloc esența umanului din care indivizii își sorbeau, prin fidelitatea față de propria autenticitate, mîreția și demnitatea. Periplul spiritului pentru regăsirea adevărurilor uitate, dar inalienabile, se înscrie, în planul cel mai general, într-un mit — reinterpretat în perspectivă modernă — al redescoperirii originilor ontice, al paradisului pierdut, în care omul era un daimon, un egal al zeilor ca valoare și exemplaritate. Fundalul parabolei este, incontestabil, mitopoetic.

Palierul obiectiv al piesei surprinde un moment tragic al mișcării istorice, cînd structuri sociale malformate proliferază ideologii ale dezumanizării și impun forme de spoliere ce sfidează logica desfășurărilor, căutînd să mortifice însuși principiul fundamental al existenței. Proiecțiile vectoriale ale acestui tip de societate, cu trîmțiri la forme concentraționare contemporane — a căruia diferență specifică o constituie plenipotența banului aliată cu autoritatea uniformei —, sînt Ignățiu, magnatul ce a redus lumea la un maidan, și Generalul, prototipul dictatorului macerat de truții și planuri dementiale. În ansamblu, parabola are mai evidente trăsături convenționale, și Guga respectă legile genului, preocupîndu-se nu de similitudinile fenomenale ale situațiilor dramatice cu realul, ci de procesele ce îl organizează, nu de veridicitatea psihologiilor personajelor, ci de exponențialitatea lor pentru definirea contextelor relaționale, înversunîndu-se să avertizeze nu numai asupra gravității faptelor consumate, ci și asupra amenințărilor care împresoară viitorul colectivităților retransate în pasivitate și indiferențism. Situațiile imaginate de Guga chintesează structurile distorsionate ale realului, ipostaziindu-l în situații insolite, violentînd reprezentările comune, fiindcă autorul se abținează să pună spectatorul în starea de maximă alertă față de atențiile comise împotriva Omului, obligîndu-l să se delimiteze ferm, să adopte atitudini fără echivoc, să radicalizeze conștiințele. S-a invocat, spre a încadra o asemenea modalitate, categoria barocului, dar Guga mi se pare a se insera, mai degrabă, celei romantice, nu numai prin patosul demonstrației, justițiere și vizio-

nare, ci și prin modalitățile artistice folosite, asociînd cotidianul cu extraordinarul, tragicul cu comicul, grotescul cu sublimul. O asemenea imagine insolită a concretului, o metaforă reverberantă, este maidanul unde se desfășoară acțiunea, simbol al spațiului închis al unei societăți cu resorturile grav deteriorate, în care indivizii sînt reduși la funcția de instrumente docile ale puterii sau transformați în cerșetori depersonalizați. Pe acest maidan, Filip este împins la sinucidere pentru andosarea unei polițe de asigurare, iar cadavrul său este vîndut anticipat unui odios colecționar ; se pune la cale o fantastică escrocherie a beatificării victimei în scopuri oneroase, iar indivizii se vînd spre a supraviețui ; este un maidan remodelat discreționar de General într-un teritoriu al crimelor, al hecatombelor. Guga imaginează o terifiantă situație-limită, o bolgie infernală a lumii contemporane care, împingînd spiritul spre extincție, produce efecte contrarii : generează resurecția acestuia, infantează conștiința nevoii de recuperare a demnității ultragiutate, revitalizează cerința de adevăr și libertate. Isabella, Georges, Augusta consemnează niveluri diferite ale procesului de regăsire în conștiința de sine și de înținare a odioaselor alcătuiți instalate pe maidanul burghez, iar Filip realizează translația de la protest la acțiune, acceptînd moartea ca o supremă modalitate de afirmare a supremației omului. Este o redescoperire a propriei naturi daimonice, o reasumare a finalității omului, care răsfrînge în sine, cum spunea odinioară Montaigne, întreaga „formă a condiției umane“. „Amurgul burghez“ echivalează cu mîndra resurecție a omului.

O piesă cu asemenea portanță filozofică, socială și etică, profund contemporană prin datele și rezonanțele sale, își găsea locul firesc în repertoriul Teatrului Mic, cănuia trebuie să-i recunoaștem, încă o dată, meritul de a fi contribuit la impunerea celor mai importante scrieri dramatice ale lui Romulus Guga ca valori definitorii ale literaturii actuale. Cu aceeași cutezanță de a patmona debuturi, dovedită de atîtea ori, teatrul a îndreptat direcția de scenă lui Dan Pița, cinești reputat, dar neofit pe scena de scîndură. Alegerea a fost de bun augur, spectacolul este o certă reușită, impunîndu-se prin amplitudine ideatică și ingeniozitate a rezolvărilor. Dintre propunerile piesei, regizorul s-a limitat să sondeze în profunzime palierul fenomenal, istorizîndu-i sensurile, dar menținînd metaforele scenice în ambiguitatea distinctivă parabolei. A optat pentru un spectacol cartezian, cu o demonstrație more geometrico, menținut la tensiune ridicată, potențînd semnificațiile prin

translarea tragicomicalului într-un grotesc cu scrișnet de mecanism dezarticulat, apt să deconspire imunditatea și teratologia lumii aduse pe scenă, să înducă în același timp spectatorul într-un proces de anacriză, provocându-l la meditație și atitudine. Critica dobîndește violenta pamfletului. Emulat de sugestiile textului, edificat pe o tramă simbolico-alegorică, Dan Pița a construit reprezentația ca o înflorire de simboluri vizuale nu numai prelunduînd ofertele poetului dramatic, ci, cu o debordantă capacitate imaginativă, îmbogățindu-le, adăugînd simbolurilor „deschise”, altele „închise”, plasticizînd idol și situații. Investiția sa de fantezie dobîndește însă uneori un caracter prea apăsător conotativ, introducînd un efect de redundanță. Să recunoaștem însă că și aceste elemente autonomizate față de firul conducător al piesei au forță de șoc și captare. Multe scene sînt antologice iar imaginea finală a spectacolului, o Pietă a omului contemporan jertfit pentru culpa de a-și apăra valorile de preț ale spiritului, este remarcabilă, cu o caldă și autentică poezie, compensînd parțial obliterarea dimensiunii mitopoetice a piesei.

Viziunea regională este servită adecvat de soluțiile scenografice adoptate de Nicolae Ularu, contribuții importante la realizarea cadrului acțiunii și la atmosferizarea acestuia, delimitînd pe de o parte spațiul claustral, sugerînd, pe de alta, degradarea mediului: centrul scenei este dominat de un imens canal de deversare a dejecțiilor, care funcționează uneori și ca un crematoriu, amintind terifiantele experiențe ale torționarilor cu zvastică. Scenograful manifestă un acut simț al obiectelor, deconspirînd prin intermediul lor fapte, comportamente, stări de spirit. Costumele create de Maria Miu, în convergență cu premisele regi-zorale și scenografice, întregesc inspirat imaginea acestei „lumi pe dos”. Adecvată este și banda sonoră compusă de Aurelian Octav Popa, definitorie pentru straniețatea acestei lumi distorsionate, saturiene, cu subterane effluviu și pulsații umane.

Spectacolul își întregeste tectonica artistică prin interpretarea adusă la un numitor comun, cu o sigură precizare a relațiilor dintre parteneri, actorii principalilor roluri reușind sesizante performanțe, secondatți cu succes de cei cu apariții fulgurante, înfăptuind împreună o reprezentare unitară. În rolul lui Ignățiu a evoluat, cu elevat profesionalism, Ștefan Iordache, actor proteic, cu remarcabilă capacitate de transfigurare și o percutantă plastică a mișcării. Riguros subsumate scopului de a divulga factura malefică a personajului. În interpretarea sa, în căruțorul pe roțile cu cunună de

lumini — un rege încoronat al maidanului —, răsfoindu-și registrele cu întabulări de destine, Ignățiu este o ipostază brutală a umanității degradate, o fiară rapace și crudă dintr-un terifiant bestiar al abjecției. Pandantul forței brutale este Generalul, jucat corect de Florin Călinescu, oferind, într-o imagine sintetizatoare, „fizologia” dictatorului timp în trufiile lui monstruoase, scelerat prin obiectivele urmărite și metodele folosite. Memorabilă este ipostaza scenică propusă de Eugen Cristian Motriuc lui Claudiu, „omul de încredere” al lui Ignățiu. Cu mijloace lapidare, cu gesturi lineare, figură impasibilă și elocuție albă, el trasează un viguros contur unei unelte obediente, surdă la dramele din jur, cu fibra umană pietrificată. Galeria personajelor este completată de Sofia, jucată cu aplomb de Rodica Negrea. Cu o bună cunoaștere a alfabetului corporal, denunțînd venalitatea cu mijloacele eleganței și inteligenței, ea dă viață unei egolare salariate a amorului public, risipitoare cu sine, opacă la convulsiile din jur, tenace și inflexibilă în urmărirea scopului propus. Sarcina întrupării polițistului Carol, instrument maleabil și manipulat manipulator de destine, a fost asumată de Vasile Pupeza, care trasează un crochiu credibil. Ne-am referit pînă acum la personajele ce comunică linia descendentă a condiției umane; vom menționa, în continuare, rolurile ce delimitează procesul resurecțional, de redescoperire a adevămurilor eculzate despre om. Vom începe cu Filip, victima acestui teribil mecanism al decăderii, care, dintr-un individ cu busola dereglată și resursele volitive istovite, se transformă, în impact cu ororile ce i se dezvăluie, devenind o conștiință solară, probînd prin moartea sa incomparabilă valoare a omului regăsit într-o idee ce cuprinde rațiunea de a fi a lumii. Am început cu acest rol nu numai pentru că, în planul semnificațiilor, înscris punctul cel mai înalt al resuscitării umane, ci, mai ales, fiindcă interpretul său, Dinu Manolache, împlinește o creație deosebită. Cu sensibilitate frisonantă, într-un joc fără fisură, așezînd discret dar sigur accentele, forînd în adîncimea personajului, el marchează impecabil traseul de regenerare a omului sfîrșit, dimensionîndu-l dreptat ca o „trestie gînditoare” ce sfidează finitudinea condiției sale. Leopoldina Bălănuță a înțeles exact personajul Isabellei, „bocitoarea cu ora” a suferințelor semenilor. Cu voce amplă și gravă, de Casandă, ale cărei volute cuprind tunetul și adierea mîngioasă, efectuînd treceri electrizante de la lăsimtate la finețe contradicția internă a personajului, amestec de dureroasă resemnare și nobilă generozitate, închinînd un imm

de cuceritoare frumusețe valorilor omenești. Excelență este Carmen Galin în rolul Augustei. Evitând capcanele unei partituri cu seducții spre exces și exhibiție, cu pondere și o iscusită valoare a reacțiilor, ea ne face martorii nașterii unui erin în smircouri fetide. În viziunea sa, răstăcirea inițială a personajului are candoarea inconștienței, devierile spre sordid și tranzațiile nu-și au sorginea într-un cult al carnalului, ci într-un bovarism specific unei societăți mercantilizate. Are o onestitate genuină, dar ignorată, care, trezită de violența împrejurărilor existențiale, o conduce la o revoltă nu numai împotriva propriilor comportamente, ci și a cauzelor și a exponenților ce frustrează existența. O robinsonadă de atitudine cunoaște și Georges, reporterul stipendiat să însceneze și să inducă în eroare, a cărui postură mercenară, de megafon al puterii, este construită cu ironică distanțare de Gh. Visu, mai puțin convingător însă în cea a protestatarului. Rolul rectiliniu al unei operatoare de televiziune este tratat nuanțat de Liana Ceterchi, cu nerv și talent. Din restul distribuției, în roluri episodice sau în figurație activă, se rețin prestațiile meritorii ale lui Andrei Codarcea, Monica Mihăescu, Petre Moraru. O subliniere finală: mișcarea scenică și coregrafia concepute de Doima Andronache, consonante stilului spectacolului, au aport apreciazabil la reușita acestuia.

Fidelitatea regizorului față de viziunea adoptată conferă spectacolului unitate, iar interpretării — strălucire. Deschis experimentelor, ce introduc note inerente de discontinuitate, Teatrul Mic rămâne și cu acest spectacol atașat de direcția sa novatoare și de criteriile exigenței artistice. Amurgul burghez este, în ansamblu, o operă scenică de palmares.

Constantin MACIUCA

TEATRUL DE COMEDIE.

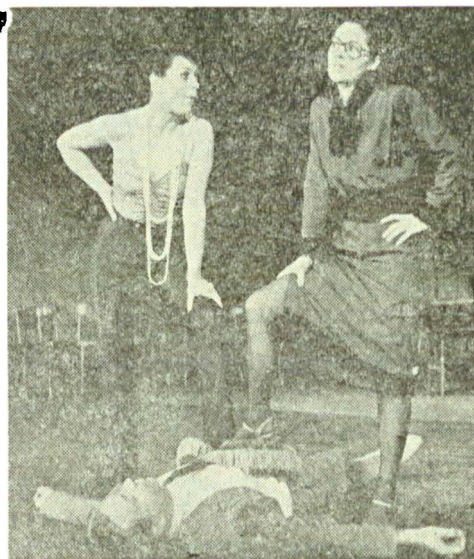
ACEȘTI NEBUNI FĂȚARNICI

de Teodor Mazilu

Inventind un nou tip de convenție teatrală, Mazilu a scris o dramaturgie anti-hipocrită, deschizând alte căi dialogului și retoricii realiste. Stilul și-a subordonat mijloacele, întotdeauna, moralistului, născând o materie dramatică ce pune la grea



Marian Rilea



**Gabriela Popescu, Anca Pandrea și
Marian Rilea**

încercare forță creatoare a directorilor de scenă. Acești nebuni fățarnici exemplifică, în acest sens, atât calitatea subtil-demonstrativă a unei teze morale, cât și pe cea, originală, a unui anume stil literar. Conflictul piesei reface într-o perspectivă grotescă, tipică pentru acest autor, confrun-

Data premierei: 15 octombrie 1986.

Regia: NICOLAE CARANFIL.
Scenografia: PUIU ANTEMIR.

Distribuția: MARIAN RÎLEA (Iordache); GABRIELA POPESCU (Camelia); ANCA PANDREA (Silvia); GHEORGHE DĂNILĂ (Dobrișor); FLORIN ANTON (Licheaua întîrziată); CANDID STOICA (Bărbatul cu capul în nori); SILVIU STÂNCULESCU (Adam).

tarea dintre bine și rău, un „bine” prea orgolios ca să-și servească într-adevăr cauza și un „rău” suficient de umil ca să-și atingă scopurile. Finalul încununază o victorie în aparență ciudată: personaj straniu, simbolizînd maxima ipocrizie a inocentului absolut, apariție descinzînd ca substanță din Dandanache al lui Caragiale, iar ca formă, din eroii lui Ionescu, „Omul cu capul în nori” ia în stăpînire, cu părelnică dezinvoltură, întreaga „pradă”. Mazilu mizează pe reacția de perplexitate a spectatorului în fața unui asemenea deznodămînt. Acesta conferă piesei o aură parabolică, deschizînd drum înțelesurilor subtextuale: răul, în infinitele sale fețe, se ascunde pretutindeni și iese, din păcate, nu de puține ori, victorios. Personajele sînt niște „mirșavi”, dar cel mai mare escroc rămîne și cel mai bine ascuns. Pentru că, după cum ne avertizează autorul „impostura a evoluat și ea, iar demascarea imposturii nu se mai poate face cu metode din epoca primitivă”.

Tînărul regizor Nicolae Caranfil încearcă să descifreze textul ordonîndu-și viziunea în jurul unor chei simbolice figurate prin decor. Scena reprezintă un subsol cu ieșire la stradă, a cărui mobilă principală este o masă de biliard. Personajele populează acest subsol, iar funcționalitatea mesei de biliard se dovedește multiplă. Ea va deveni atît paradis ad-hoc, cît și birou de lucru sau soclu mobil de crematoriu. Satira maziliană se reflectă, astfel, neostentativ, în clementele principale ale scenografiei, regia și scenografia evitînd hiperbolizarea realului și căutînd mai degrabă să realizeze o nuanțare metaforică a acestuia.

Comicul lui Mazilu, în alte viziuni regizorale tinzînd către îngroșări caricaturale sau fiind forțat prin saturație de efecte, apare în spectacolul de la Comedie mai limpede, mai liniștit, mai „ușor”. Regizorul restituie autorului un har comic natural, o prospețime a risului nefalsificat prin grimasă.

Dacă viziunea regizorală nu duce lipsă de umor și imaginație, dacă spectacolul are în mod evident o gradatie bine con-

dusă și o gîndire unitară, culminația reprezentăției, strălucirea ei, lipsesc. Regizorul înțelege importanța personajelor, dar le rezolvă parțial prin interpreti. Tipologiile maziliene au o factură specială. Ele sînt măști ironice, deformări hiperbolice ale unor tipuri clasice. Personajele susțin partituri de tip monologal, angajează relații scenice abstracte și tocmai de aceea sînt atît de greu de susținut în concretetatea jocului, a interpretării. Eroii nu evoluează, ci se descriu, nu trăiesc, ci se povestesc pe ei înșiși, aura lor fiind absurdă iar condiția lor fiind teoretică. Un asemenea tip de personaj îl complexează în genere pe actor, obișnuit, așa cum este și firesc, să-și asume cu pasiune trăiri, să redea stări și sentimente, să-și „arunce” eul mereu într-o nouă formă. În spectacolul de la Comedie, regizorul s-a orientat tocmai în sensul depășirii stării de panică a actorilor interpreți, dar reușita sa a fost condiționată și de modul în care și-a ales distribuția.

Familiarizat cu evoluții ritmate, dinamice, Marian Rîlea își compune de astădată personajul într-o notă sobră, interiorizată, mai puțin spectaculoasă în manifestarea exterioară, dar mai eficientă. Un Iordache prea gălăgios sau prea agitat ar fi trădat masivitatea brutală și simplistă a personajului, chiar dacă ar fi dat, probabil, actorului o senzație superficială că își trăiește rolul. Rîlea este o alegere inspirată pentru Iordache, cu toate că la premieră mai existau momente confuze, actorul neasumîndu-și încă pe de-a-ntregul propunerea regizorală — lucru care sperăm să se împlinească pe parcursul reprezentațiilor. Temperamentală, dar cu mai puțină experiență scenică, Gabriela Popescu (Camelia) este depășită de partitură și de ponderea pe care aceasta ar trebui s-o aibă în spectacol. Cîștigînd distanța necesară față de personaj, acțiia ar evolua, credem, mai înspirat. O compoziție serioasă și bine stăpînită este cea a Ancăi Pandrea în rolul Silviei. Ea înțelege cum să joace cu nerv o femeie agitată și obsesiv casnică, realizînd personajul atît în aura sa teoretică („ideea despre...”), cît și în mod practic (materializarea viziunii regizorale). Eroii secundari sînt corect interpretați de Candid Stoica și Florin Anton, iar Gheorghe Dănilă și Silviu Stănculescu reușesc două apariții caracterizate prin aplomb și inteligență scenică.

Pătruns în complicatul labirint al farsei maziliene, regizorul Nicolae Caranfil pare să descopere cît de departe se poate avansa pe teritoriul ambiguității — dar, deocamdată, nu în aceeași măsură, de cîtă libertate spirituală e nevoie pentru a limpezi, la capătul drumului, semnificațiile.

Corina ȘUTEU-LUPȘA



Dina Cocea și Tatiana Iekel

TEATRUL FOARTE MIC

ANA-LIA

de Dina Cocea

Data premierei: 25 septembrie 1986.

Regia: DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia: arh. VIRGIL LUSCOV.

Distribuția: DINA COCEA
(Ana); TATIANA IEKEL (Lia).

Departe de a constitui o excepție sau o invenție de ultimă oră, actorii-autori dramatici aparțin istoriei teatrului universal încă de la începuturile sale și pînă astăzi, în spatele numelor atît de ilustre ale unui Molière sau Shakespeare existînd nenumărate altele, desigur cu mult mai modeste, însă nu totdeauna insignifiante, cită vreme le-au pregătit și facilitat apariția celor dinții. Chiar dacă majorității actorilor-dramaturgi istoria teatrului nu le va reține numele, sau o va face aproape cu titlul de simplă curiozitate, nimic nu ne împiedică să reflectăm astăzi, cu seriozitate, la importanța reală a strădaniei lor pentru constituirea unui climat și a unei culturi teatrale, ba chiar și a unor direcții de investigație dramaturgică, fără de care n-ar fi fost posibilă ivirea autorilor geniali sau de primă mărime, în dramaturgia oricărei țări. Oare istoria teatrului

românesc nu începe și ea prin strădaniile unor actori-autori dramatici, cărora le datorăm nu doar și nu numai adaptări, localizări și traduceri, ci și încercări originale, alături de piesele lui Costache și Iorgu Caragiale figurînd astfel și cele ale lui Matei Millo?

Ce-i drept, proliferarea acestor adaptări și localizări va primi „lovitura de grație” chiar de la „ctitorul dramaturgiei noastre originale”, prin acea serie de articole intitulată **Cercetare critică asupra teatrului românesc** (conf. Șerban Cioculescu, în „România literară”, nr. 36/1986, p. 7), ca și prin propria sa operă dramaturgică, însă nici apariția lui I. L. Caragiale n-ar fi fost posibilă fără „opera”, cu mult mai modestă, a predecesorilor săi. Actorii (ca și mulți dintre autorii dramatici, de altfel) au continuat să scrie adaptări și localizări (un incredibil „Arnold și Bach”, deghizat în straie contemporane românești, mai poate fi înțeles încă, chiar în această stagiune, pe scena unui teatru bucureștean de revistă!), dar au realizat și oneste traduceri, importante pentru cultura noastră teatrală, pentru dezvoltarea dramaturgiei și a teatrului românesc în general. Totodată, unii dintre ei s-au străduit să producă în continuare literatură dramatică originală, cu varii rezultate, unele îmbogățind efectiv patrimoniul dramaturgic național, exemplul lui G. Ciprian și al piesei sale **Capul de răoi** fiind doar unul dintre cele mai concludente.

Iată de ce am avea toate motivele să vedem în creația contemporană a actorilor autori-dramatici nu doar o întreprindere hazardată, pretindu-se a fi tra-

tată cu suficiență și respinsă de plano, cită vreme ea reprezintă în fapt o direcție de continuitate lăuntrică în dezvoltarea teatrului românesc, capabilă să ne ofere oricând surprize revelatorii. Și nici nu întrezărim motivele pentru care ar trebui să luăm de fiecare dată în serios doar încercările dramatice ale poezilor și prozatorilor, ca și pe acelea ale unor ingineri, profesori sau medici, refuzându-le totmai actorilor dreptul de a se pricepe totuși la teatru. Căci și atunci când lucrările lor nu dispun de o anvergură problematică și de un ambilus ideatic deosebit, ele măturisesc, cel mai adesea, o știință a replicii și a situației dramatice, care le face nu numai accesibile și agreabile publicului, ci și interpretelor, pentru că au rara calitate de a oferi astfel generoase partituri actricești. Astăzi există, de altfel, cîțiva actori-autori dramatice, poate nu foarte mulți, dar tencinici, de la Constantin Popa la Paul Ioachim, și urmărirea evoluției lor nu ni se pare a fi cîtuși de puțin lipsită de interes.

Piesele Dinei Cocea, actriță de frunte a teatrului românesc, regizor și pedagog de marcă, avînd o bogată și multilaterală activitate teatrală, pot eventual să surprindă prin lipsa lor de ostentație în a fi moderne cu orice preț, dar nu pot lăsa indiferent nici un cititor avizat, pentru că problematica lor e realmente contemporană (în tratarea ei simțindu-se deseori și o undă autobiografică), studiile de caracter ca și schițele de profil moral au o firească autenticitate și sînt permanent gîndite sub zodia teatralității, astfel încît devin tentante totmai ca partituri actricești, capabile să spună ceva și despre epoca în care au fost zămislite. O dezbatere etică atașantă, prin chiar lipsa ei de menajamente, o radiografiere precisă a cauzelor dereglării raporturilor umane, o privire scrupuloasă în propria conștiință, încă atentă la existența celui alt, sînt doar cîteva dintre calitățile reale ale acestor „scene de viață cotidiană”, cum le numește autoarea, dorindu-și-le totuși dramaturgie. Le lipsește, poate, o mai decisa centrare a conflictului dramatic, riscînd diluții prin arborescență, le lipsește, uneori, o mai relevantă particularizare — prin personaj — a conflictelor, altfel intuite cu acuitate în datele lor esențiale, dar nu le lipsește o anumită franchețe a dialogului (cînd nu cedează presiunii livrescului), și nu le lipsește o ironie constantă, bine temperată, dar bogată în nuanțe învăluitoare, conferind discursului dramatic valențe stilistice proprii. În fine, piesele Dinei Cocea sînt totuși moderne prin zonele lor de indeterminare și ambiguitate, pretîndu-se unor actualizări scenice diverse, ceea ce și explică

interesul regizorilor față de aceste lucrări, printre cei care le-au transfigurat scenic pînă acum aflîndu-se Alexa Visarion, Ioan Ieremia, Dominic Dembinski și Valeriu Paraschiv.

Considerațiile noastre au în vedere nu numai piesa într-un act *Ana-Lia* (care are darul de a ilustra cum nu se poate mai bine și calitățile și limitele acestei producții dramaturgice), ci și piesele de mai mare întindere și rezistență, numind astfel *Familia* și *Dulcile, amare bucurii*, ce constituie împreună un triptic dramatic, în care viața de familie — sau totmai absența acesteia — îi prilejuiește autoarei o fină analiză psihologică, reverberînd condiționări sociale semnificative.

În *Ana-Lia*, tensionatul dialog al celor două surori — care nu sînt, pînă la urmă, decît tot două femei singure, în ciuda implicării lor sociale, obstinat „compensatorii” — pune în evidență un subtil joc al aparențelor și al esenței, de natură să determine el însuși o stare de reflexivitate revelatorie. Vom asista așadar la o spectaculoasă și continuă răsturnare de planuri conflictuale — poate prea violent și exterior alimentată de virtualitatea senzaționalului (abia acesta accidental, în ordine dramaturgică!) — însă vom putea discerne tregat și o mișcare lăuntrică, nu de îndepărtare, ci de adevărată apropiere între cele două personaje, în fapt complementare. Supără un anumit exces tehnicist și, la un moment dat, chiar o aplatizare reportericească a dialogului, în secvența realizărilor fabricii, dar, poate că și aici e de văzut un reflex social, pe care autoarea a avut în fond meritul de a-l intui pînă și în vorbirea intimă a personajelor. Solidarizarea lor, din final, se face astfel în numele unui crez moral existent mai ales dincolo de cuvinte.

Spectacolul lui Dominic Dembinski a avut de împăcat nu numai virtuțile cu servituțiile textului, ci și două stiluri de joc puternice și distincte: acela al actriței Dina Cocea, interpretînd în propria-i piesă rolul Anei, cu un patetism dens, predispus izbucnirilor temperamentale în forță, într-un soi de necruțare vindicativă, ce va lăsa apoi locul unei calde înțelegeri umane, și acela al actriței Tatiana Iekel, creînd-o pe Lia la fel de convingător, dar prin distribuirea predilectă a accentelor pe tulburarea lăuntrică — stare care, de fapt, îi determină reacțiile exterioare, cu atît mai dure, în aparența lor, cu cît sînt menite să ascundă nesfîrșita tandrețe a unei firi copilărești. Biruințele fiecăreia în parte sînt demne de a figura în palmaresul celor două actrițe, chiar dacă amintirile stiluri de joc nu se întîlnesc întotdeauna și nu converg astfel spre o

unitate a reprezentăției, din acest punct de vedere. Ea se realizează însă, în mare parte, grație unei soluții scenografice originale (arh. Virgil Luscov), imaginând un spațiu alveolar, ca o scoică, răspînditor de sugestii poetice și halou metaforic. Regizorul știe și de această dată să citească textul în profunzime și să propună o viziune regizoral-scenografică asupra lui, convingîndu-ne că demersul său creator poate spori efectul frumuseții reprezentăției teatrale.

Victor PARHON

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sîrbu

Data premierei: 26 iunie 1986.

Scenografia: ADRIAN TATU.

Distribuția: MIRCEA ANDRESCU (Bătrînul Noe); GETA GRAPĂ (Bătrîna Noa); LUMINIȚA BLĂNĂRU (Ara); DORU ANA (Sem); RADU NEGOESCU (Ham); IOAN GEORGESCU (Yafet); GEORGE TUDOR (Protos).

Odată intrat în mica sală studio a Teatrului Dramatic din Brașov și așezat într-unul dintre cele aproximativ 60 de locuri, încerci, ca orice bun spectator, să te familiarizezi cu decorul, pentru a stabili acel prim contact cu spectacolul, moment psihologic complex pe care l-am numi al tentativei de descoperire, între așteptare și surpriză. Există decoruri la vedere care te lasă să le cercetezi cu minuție, în așteptarea actorilor care le vor da viață, există decoruri care doar se lasă ghicite, în așteptarea unui reflector care să le smulgă din întuneric, există decoruri ce sugerează doar, altele provoacă, altele ce vor să deruteze pînă la perplexitate. Nimic din toate acestea la spectacolul cu **Arca bunei speranțe**. Spectatorul are în fața lui un podium de joc de aproximativ 3x3 m, cam prea înălțat pentru a fi totuși un podium. I-ar mai trebui niște trepte, dar acestea lipsesc. Poate să fie o ladă, prea mare însă pentru a fi o ladă. Orice ar fi, ladă sau podium, aceasta își arată suprafața de scîndură sub lumina unei lustre hexagonale (sau rotunde?) din care se revărsă o lumină gălbuie, bolnavă. Nimic, așadar, demn de interes; spectatorul rămîne însă intrigat, cu ochiul pe acel podium sau acea ladă, care nu par a fi nici una nici alta, dar pot fi și una și alta. Obiectul ne intrigă prin simplitate și ambiguitate. De n-ar fi așa, ne-am desprinde privirea și n-am vedea cum se ridică oblonul unei trape și apare capul unui actor care cercetează cu privirea sala, apoi altă trapă se deschide, apoi alta, și cei trei fii: Sem, Ham și Yafet încep să dialogheze despre situația lor pe arcă, despre călătoria care pare să nu se mai sfîrșească. Par a fi nemulțumiți de starea lor, fiecare în felul lui. Spectatorul avisat știe că ei încep să se



**Un spectacol
de robustă
expresivitate.**

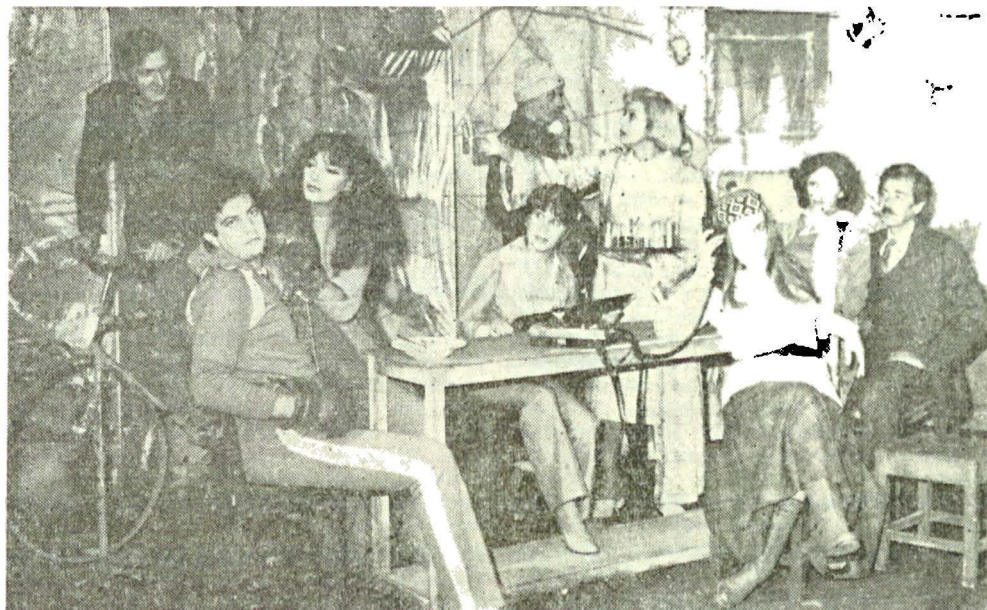
definescă, cu alte cuvinte să devină simboluri dramatice, așa cum le-a conceput autorul; Sem e tehnocratul, Ham militarul, iar Yafet, civilul neîntreprinzător și neavând vreo ocupație: este poet și filosof. Cei trei se ridică pe suprafața lăzii sau pe puntea arcei — convenție stabilită pe loc prin plăcută surpriză — și umplu efectiv spațiul acestei scene ad-hoc, mișcându-se dezinvolt și cu vehemență. Și, de parcă n-ar fi fost de-ajuns aceste trei personaje pe acești puțini metri pătrați, se mai deschid, pe rînd, încă două trape. Din ele iese la suprafață perechea biblică: Noe, tatăl, și Noa, mama, respectiv Mircea Andreescu și Geta Grapă. Își trec în revistă fiii, dîndu-le ocol de mai multe ori, cercetîndu-i, bătrînul Noe cu priviri aspre, bătrîna Noa, cu priviri calde, de mamă iubitoare. Pentru a face loc perechii, fiii s-au strîns în centrul micului podium, spate la spate, formînd o triadă. Fără să vrei, privindu-le capetele, te gîndești la alegoriile plastice zoomorfe sau antropomorfe reprezentînd timpul ca pe un monstru tricefal. Impresia e de monumentală; perechea biblică, braț la braț, se deplasează circular în jurul fiilor, ce constituie un adevărat ax. Par niște turiști examinînd un grup statuar. Costumele lor nu dezminț impresia: amîndoi poartă bascuri și bătrîna Noa ține și o umbreluță de soare. Înțelegem că spectacolul, încă nelămurit la început, va lua o trăsătură spre derizoriu și grotesc. Monumentalitatea concepției își revendică în acest moment aspectul, modul propriu de a comunica sensibil.

Din arcă este adusă la suprafață Ara, fiica, și prezentată fiilor ca soră a lor. Ea este pusă să aleagă între cei trei, acesia la rîndu-le o vor disputa. Ara (Luminița Blănaru) poartă o cămașă albă drapată, simbolul clasic al purității și luminii. Ea oferă o masă simplă tuturor, consfințind prin acest ceremonial rostul ei de a uni familia. Se fac reflecții despre viață și moarte, despre misiunea femeii de a naște viață, de a perpetua specia, și a-i asigura fericirea. Ca dintr-o adevărată cutie cu surprize, Ara îl dă la iveală și pe Protos, simbolizînd — în viziunea regiei — spiritul artistic genuin; acesta e din regnul duhurilor blînde, benefice, un Ariel fără puteri magice. El cîntă la vioară, trage cu arcul și se rănește singur. Blîndețe, nevinovăție, suferință atotînțelegătoare și muțenie. Înțelegem că a venit de dincolo de logos și de antinomiile lui. Pantomima, excelentă, este executată de tînărul actor George Tudor. Nu cred că greșim dacă vedem în Protos și o proiecție a sufletu-

lui Arei — în genere, a sufletului fecioarei, care scapă stăpînirii virile. Dovadă că Sem și Ham îl urăsc și vor încerca să-l reprime. Este salvat și ajutat să evadeze de Yafet, care are cu el relații de afinitate. Yafet e singurul care nu numai că are înclinație către vis, dar îl și teoretizează în maniera ficționalistului Veihinger. Dintre personaje e, de altfel, singurul cu încărcătură psihologică, celelalte, mai cu seamă Sem și Ham, stau încă sub prizonieratul alegoriei. De aceea, Yafet, în interpretarea lui Ioan Georgescu, ne pare mai aproape de noi, pe cînd încercările lui Doru Ana (Sem) și Radu Negoescu (Ham) de a-și individualiza personajele rămîn parțial infructuoase. Dar vina nu este a actorilor. În genere, cu toții se achită onorabil de sarcinile acordate de regie. Și dacă în acest spectacol de robustă expresivitate se mai fac erori, acestea țin mai degrabă de regie, căci generozitatea nu este niciodată circumspectă cu sine și în revărsarea de semne teatrale încap și înconsecvențele și stridențele. Așa, disputa dintre Sem și Ham sfîrșește într-un duel în care actorii aruncă unul într-altul cu avioane de hîrtie. Aici derizoriul e confundat cu nesianosul. Urmărirea cu pistoale a lui Protos de către cei doi, deasupra și în interiorul navei, ne scoate din convenția mitului degradat în alegorie — concepția autorului —, introducîndu-ne într-un registru străin, al aventurosului în sine. Desigur, dezlănțuirea pasiunilor pe arcă era necesară spectacular, fie și numai pentru imaginea cutremurătoare a tatălui biblic minios, ce o potolește cu plesnete de bici, dar motivațiile ei le resimțim ca fiind minore și exterioare.

Pasiunile acum potolite, Ara însoțindu-se cu Yafet — speranța unei umanități mai bune (mesajul piesei) —, arca își continuă drumul spre limanul fericirii și păcii visate de bătrînul Noe. Actorii s-au retras în trapele lor. Ara și-a reluat aspectul său de ladă banală. Dar, nu. În interiorul ei se aprind lumini. Pereții sînt de sticlă. Închiși între pereții de sticlă, actorii ne fac semne, semne disperate, pe cînd lada, redevenită arcă, se rotește în jurul unui ax — și înțelegem, vai disperarea unei lumi izolate, navigînd în oceanul infinit, căci oamenii împing această Arcă — Terra, oamenii disperați, însingurați și atît de dornici de fericire și de pace.

Constantin RADU-MARIA



O pledoarie pentru unitatea familiei

**TEATRUL DRAMATIC
DIN GALAȚI**

DULCILE, AMARE BUCURII

de Dina Cocea

**Data premierei : 4 iulie 1986.
Regia și scenografia : VALERIU
PARASCHIV.**

**Distribuția : IOANA CITTA BA-
CIU (Florica); LUCIAN TEMELIE,
RADU JIPA (Mircea); LEONARD
CALEA (Bunicul); GEORGE SER-
BINA (Sandu); CARMEN MARIA
STRUJAC (Mirela); LILIANA LU-
PAN (Lilica); FLORINA DINICU
(Nineta); MARGA GEORGESCU
(Bunica); VLAD VASILIU (Ionel);
SORIN MUJA (Johnny); GABRIELA
REDER (Sanda).**

Termenii antinomici sînt meniți să ne atragă atenția, să ne oblige să ne oprim și să vedem cu mai multă grijă decît de obicei ce le-a determinat apariția. Niciînd

însă ei nu s-au potrivit mai bine și mai exact cu conținutul unei piese ca în cazul acestei noi lucrări a Dinei Cocea, pusă în scenă mai întîi la Ploiești și acum la Galați. „Dulcile, amare bucurii” sînt încercările prin care trec părinții atunci cînd își văd copiii ajunși la maturitate, în clipa părăsirii căminului părintesc. „Dulcile, amare bucurii” sînt sentimentele trăite de cei obișnuiți cu o casă plină de zîmbet, tristeți, supărări, împliniri sau capricii și care se văd într-o zi înconjurați de singurătate și tăcere, între uși ce nu se deschid, la o masă la care nu se mai așază decît ei singuri. Sînt stările unor oameni trecuți de prima tinerețe ce ar voi să mai trăiască un ceas din încîntările începutului, și care constată că nu au puterea să întoarcă timpul și nici pe aceea de a se amăgi. „Dulcile, amare bucurii” sînt clipele împăcării și ale reîntîlnirii, ale regăsirii după despărțire, ale părinților ce-și văd din nou copiii alături de ei, fie și numai cu prilejul sărbătorilor...

Scrisă cu sensibilitate și subtilă capacitate de descoperire a adevărului de viață, a multiplelor nuanțe existente în evenimentul cotidian, piesa **Dulcile, amare bucurii** constituie o continuare a investigațiilor întreprinse cu reală măiestrie de Dina Cocea în universul relațiilor de familie și al condiției femeii în ziua de astăzi. Familia, Ana-Lia, Paralela 40 și **Dulcile, amare bucurii** sînt, fiecare în parte, în tonalități diferite și totuși complementare, fațete ale condiției femeii con-

temporane, surprinsă și în contextul obligațiilor sociale, dar mai ales al celor familiale, ea, femeia, în concepția Dinei Cocea, continuând să fie, în ciuda tuturor schimbărilor, temelia familiei, ocrotitoarea acesteia, mama care le dă copiilor cele dintîi îndrumări pentru viață, păstrătoarea focului sacru, simbolul trăiniciei căminului.

Om de teatru multilateral, cunoscătoare a legilor scenei și a raporturilor dintre actor și spectator, Dina Cocea și-a scris meditațiile în formă dramatică, construind de fiecare dată nu numai roluri generoase pentru actori, situații încărcate de tensiune, peripeții dintre cele ce întăresc încordarea și fac să crească treptat atenția spectatorilor, ci și un subtext bogat în emoții și mesaje, acel subtext ce-i îngăduie interpretului să-și creeze personajul pe multiple planuri, unele văzute, altele bănuite doar. Ambiguitatea și haloul poetic le găsim în piesele Dinei Cocea, și implicit și în **Dulcile, amare bucurii**, în țesătura nuanțată a momentelor ce îmbină armonios comicul și dramaticul, lacrima înăbușită cu umorul, implicarea cu distanțarea, eroii săi fiind oameni cu slăbiciuni și frumusețe interioară, cu capricii și putere de sacrificiu, adevărați, dar și puțin caraghioși în încercarea de a-și ascunde adevăratele sentimente, incapabili adeseori să se cunoască sau să comunice cu ceilalți.

Întîmplările din **Dulcile, amare bucurii** nu au nimic extraordinar. O familie oarecare, el ziarist, ea profesoară undeva în provincie. Și-au crescut, cu sacrificii și renunțări, cei patru copii, un băiat acum inginer și trei fete. Cea mai mare și-a abandonat facultatea, îndrăgostită de un pierde-vară, cea de-a doua este gata să aibă un copil cu un coleg cu care se căsătorește, iar cea mai mică, dornică să se facă actriță, pleacă la bunica ei, la București. Părăsiți de copii, cei doi sînt gata să se retragă în cochilia lor, suferind, dar refuzînd să-și recunoască înfrîngerea, dacă nu ar fi alături de ei și bunicii, care, plin de înțelepciune, știe, printr-o stratagemă, să-i cheme pe copii alături de părinții lor cu prilejul Anului nou. Și totul se încheie cu o sărbătoare de familie.

La Galați, piesa și-a găsit în Ioana Citta Baci u o interpretă ideală a Floricăi, mama făcută pentru a se sacrifica, dar și femeia ce nu vrea să se lase copleșită de durere. Actrița a pus în lumină cu fantezie, sensibilitate și haz toate peripețiile prin care trece această femeie mîndră și pasionată, fărînită din izbucniri și dăruire, din rețineri și înflăcărări. Copiii au fost jucați de Liliana Lupan — Lilica, studenta grăbită să-și întemeieze o familie cu un coleg mai timid și mai speriat de viață (Vlad Vasiliu), de Carmen Maria Strujac — Mi-

rela, fata dezorientată și gata să idealizeze lipsa de valoare a unui tînr fără căpătîi, și Florina Dinicu — Nineta, mezinga cu visul teatrului în suflet. Marga Georgescu a dat culoare și haz Bunicii de la București, pentru care vîrsta nu există.

Spectacolul a fost montat de Valeriu Paraschiv, care a accentuat însă prea mult latura comică, cert prezentă în text, dar într-o altă cheie decît cea găsită de regizor. Dina Cocea scrie în registrul realismului, comicul reieșind firesc, fără nici un efort, din situațiile de viață, din modul în care surprinde contradicțiile naturii umane și ale comportamentului de fiecare zi, fără tendința de simplificare a eroilor sau de caricaturizare. Sensurile generalizatoare se desprind normal din complexitatea vieții înseși, din modul în care se succed evenimentele, fără să solicite ilustrarea sau vizualizarea lor forțată. Regizorul a mers pînă la un punct pe această linie — evidentă mai ales în jocul Ioanei Citta Baci u, autentică și emoționantă și în clipele dramatice și în cele de cădere în ridicol — alunecînd însă în pleonasm prin decor și prin unele gesturi sau situații în care se forțează nota caricaturală. Voind să vizualizeze ostentativ singurătatea și lipsa de comunicare a eroilor, Valeriu Paraschiv a propus, în locul unei camere de zi obișnuite, un spațiu rece, format din uși și ferestre, în mare măsură absurd și urît, unde nimeni nu este și nu se simte acasă. Intrarea eroilor pe ferestre, după cum și prezența bunicului cu cactusul, din nou un ostentativ simbol al singurătății și al lipsei de comunicare, au pînă la un moment dat un sens ce se anulează apoi prin retorism și redundanță. Simplificarea relațiilor și a comportamentului, după cum și accelerarea ritmului, în comedie, au fost și ele utilizate uneori excesiv. Mă refer concret la apariția lui Sorin Muja în Johnny, prea simplificat, la robotul lui Sandu, mai degrabă grotesc decît amuzant, precum și la unele scene colective — dejunul în familie, de la început, sau agitația tuturor în jurul copilășului nou născut —, unde s-au pierdut nuanțe importante în descoperirea omenescului și a firescului.

Într-o oarecare măsură, a rămas unilaterală și marea scenă dintre Florica și Mircea, încercarea lor de a-și regăsi tinerețea pierdută, Lucian Temelie, interpretul eroului principal, pedalînd și el mai mult pe comic și mai puțin pe resursele emoționale ale normalului.

Chiar dacă regizorul a fost trădat de scenograf, și într-o oarecare măsură și de propria sa tendință de a vizualiza, accentuînd caricaturalul, spectacolul gălățean există și place, asociînd adeseori cu ingeniozitate adevărul și emoția cu comicul, punînd în lumină cu credință mesajul cald

și sensibil al Dinei Cocea, pledoaria sa pentru unitatea familiei, ce trebuie apărută în orice împrejurări.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

PLOUĂ LA SOVATA (STRESS)

de M. R. Iacoban

Data premierei: 7 octombrie 1986.

Regia: DAN ALECSANDRESCU.

Scenografia: ADRIANA GRAND.

Distribuția: MARCEL SEGĂR-
CEANU (Curmei); MARIANA
NEAGU (Nectara); MARIANA
VASILE (Severina); ILEANA
IURCIUC (Valențica); EMIL SAU-
CIUC (Teofil); NICOLAE BARO-
SAN (Șeful); EUGEN ȚUGULEA
(Pană); ION RUSCUȚ (Ospățarul);
TIBERIU COVACI (Cetățeanul);
MARCEL POPA (Domnul X).

Noua premieră a Teatrului de Stat din Oradea relansează în circuitul repertorial una dintre cele mai interesante piese ale lui Mircea Radu Iacoban, interesantă atât sub raportul amplitudinii și percutanței ideilor pe care le dezvoltă, cât și din punctul de vedere al scriiturii. Spre deosebire de alte lucrări ale dramaturgului, *Plouă la Sovata (Stress)* nu a avut șansa unor prompte și repetate puneri în scenă. Scrisă acum vreo doisprezece ani, prezentată într-un spectacol-lectură la Casa Scriitorilor din Iași de un colectiv al Teatrului „Victor Ion Popa” din Birlad, piesa a fost vrăfuită cîțiva ani în dosarele scriitorului, pentru ca în 1978 să fie adusă în lumina rampei de Teatrul Bacovia din Bacău, în regia autorului. Au trecut încă

șapte ani înainte ca piesa să fie tipărită în volumul „Și alte piese, și apoi încă un an pînă să cunoască o nouă versiune scenică.

Astăzi, *Plouă la Sovata* ni se prezintă ca un text care dezvoltă o problemă teribil de actuală, cu tăioase implicații. Caracterul polemic, cu care ne familiarizaseră celelalte lucrări ale lui Mircea Radu Iacoban, ne apare evidențiat în modalități penetrante și în această piesă. Aici autorul polemizează cu birocrăția în forma ei cea mai nocivă — și anume, cînd acaparează resorturile intime ale omului —, cu ființele din hîrtie. De ani de zile viețile lui Penescu și Curmei, Nectarei și Severinei se rezumă la primiri de delegații, la completarea de formulare, la ștampilarea unor rezoluții despre care nu știau la ce se referă, la ghișeele ale căror ferestre mohorîte nu se deschid niciodată înspre oameni. Paravanul de placaj ce le delimitează biroul a devenit paravanul propriilor lor existențe. Dintre toți, doar tinărul funcționar Teofil nu e întru totul supus și încadrat „dispozitivului” ce macină personalități. Toți doresc fericirea, ea însemnînd pentru fiecare altceva. Curmei ar vrea să aibă un prieten căruia să-i poată destăinui fără teamă ceea ce simte și gîndește, Nectara aspiră la o fericire calmă pe care i-ar putea-o oferi doar un soț iubit, Severina, ștearsă, șleampătă, bolnăvicios de timidă și de complexată, terorizată de Penescu, cel care a sedus-o, odinioară, la Sovata, ar vrea un tată pentru copilul ei din flori, Teofil caută o muncă adecvată pregătirii sale superioare, Valențica, o slujbă la țară și un șofer care să fie numai al ei ș.a.m.d. Aspirații dintre cele mai firești, dar cît de îndepărtate le pare împlinirea lor! Căci oamenii aceștia, ale căror vieți sînt reglate parcă de niște mecanisme rigide, al căror univers se limitează la iașutul de dimineață, la cafeaua băută în timpul serviciului, la formularistica inutilă, la relațiile arțagoase cu publicul și la după-amieze cu tristeți chinuitoare, oamenii aceștia, fie că nu sînt capabili, fie că le e teamă să se angajeze decisiv pentru cucerirea fericirii.

Nu în cazul tuturor personajelor piesei, dramaturgul a reușit să dea consistență inconsistenței, dar chiar și așa, lăsate în stadiul de enunț și simbol (cum e cazul personajului Teofil), aceste personaje contribuie la exprimarea ideilor pe care textul le dezvoltă în registrul comediei tre-gice.

Și, într-adevăr, spectacolul Teatrului de Stat din Oradea e unul din cele la care se rîde la început cu fruntea descerețită, apoi din ce în ce mai amar, pentru că spre final totul să capete turnură și dimensiunile tragediei. Regizorul Dan Alecsandrescu a urmărit să realizeze un spectacol ce „explică” textul, un spectacol a cărui dominantă e realismul necontrafăcut. Regizorul a conferit, în general, reprezentației limpezime și putere de convingere, ritm și echilibru, ca și o remarcabilă sublimare a comicului în tragic. Reducțiile operate în text sînt minime, iar obediința față de didascalii este desăvîrșită. Nu toate scenele reușesc să se mențină la voltajul impus ansamblului, însă micile „căderi de tensiune” de pe parcurs nu afectează esențial calitatea acestui spectacol îngrijit.

Marcel Segărceanu a picurat în liniile portretului pe care i l-a creionat lui „papă Curmei” derută, spaimă, oboșală, dar și o speranță temătoare ce completează și conferă identitate personajului. În spatele demonstrativismului și exhibiționismului Nectarei, Mariana Neagu a putut să descifreze drama unei femei ce aspiră la afecțiune, după cum Mariana Vasile a redat nuanțat timiditatea, teama, disperarea multă ce o cuprind pe Severina. Emil Sauciuc, cu un joc sensibil, inteligent, a știut să-i lase tinărului Teofil o candoare încă nerăpită de lumea asfixiantă în care trăiește. Doi hîftri moldoveni sînt desenați în culori pastelate de Ileana Iurciuc și Eugen Țugulea, în vreme ce Nicolae Barosan a intuit duplicitatea funciară a șefului Penescu, obișnuit să-și terorizeze subalter-șii cu fraze sforăitoare, dar uitînd să fie la fel de exigent și față de sine. În roluri mai reduse ca sarcină artistică i-am vă-zut pe Marcel Popa — arborînd o bună mască a veșnicului curtezan, niciodată decis să-și îndeplinească promisiunile, pe Ion Ruseuț — un ospătar stilat, și pe Tiberiu Covaci, actorul dovedindu-se mult prea grăbit să-și expedieze în culise Cetățeanul grăbit pe care-l interpretează.

Reafirmînd un talent promițător, scenografia semnată de Adriana Grand contribuie la concretizarea impresiei de tern a existențelor înfățișate în spectacol.

Mircea Em. MORARIU



Eugen Țugulea, Emil Sauciuc și Tiberiu Covaci în „Plouă la Sovata” de M. R. Iacoban, Teatrul de Stat din Oradea

TEATRUL DE STAT DIN REȘIȚA

■ COMEDIA ZORILOR

**(UN BĂIAT IUBEA
O FATĂ)**

de Mircea Ștefănescu

Titlul sub care se joacă la Reșița **Comedia zorilor** (practicile TV devin, s-a-t părea, contagioase) este de fapt motto-ul acestei piese, scrise în numai șapte zile (24—30.IX.1928 — conform datării autorului) și cu care Editura „Vremea” inaugura, în 1930, seria „Biblioteca Teatrului Contemporan”. (Dintr-o casetă a volumului: „Premiera acestei comedii s'a jucat în Studio Radio-București. A fost transmisă în seara de 6 februarie 1930, în regia d-lui Victor Ion Popa...”.) Textul poartă subtitlul „patru tablouri din «Comedia adolescen-

Data premierei: 28 octombrie 1986.

Regia: ANCA FLOREA. Scenografia: FLORICA ZAMFIRA.

Distribuția: LUMINITA DINULESCU (Mami); RADU IORDĂNESCU (Vlad); MIHAI VERBITCHI (Puiu); VALENTIN IVANCIUC (Radu).

ței», fiind prima parte — autonomă — a unei trilogii anunțate, dar rămasă până la urmă în stadiu de proiect. Această mențiune trimite cu gândul, de îndată, la „o tragedie a copilăriei”, cum își subintitulează, în 1891, Frank Wedekind piesa de debut — **Deșteptarea primăverii**. Și trimiteră nu e deloc hazardată: atât eroii lui Wedekind, cât și cei ai lui Mircea Ștefănescu sînt tulburați (deși la vîrste sensibile diferite: 14—15 ani cei dinții, 18—19 ani ceilalți) de întrebările dragostei, în varianta mai puțin suavă a fenomenului, desemnată în general drept „relațiile între sexe”. Cam aici se și sfîrșește însă posibila comparație tot ceea ce spiritul germanic vedea — expresionist — violent și sfîșietor, spiritul latin vede — impresionist — „sprintar și înduioșător. Așadar, „un băiat iubea o fată”, dar el, fiind timid, nu i-o spune, iar ea se mărită cu altul — iată, în esență, trama piesei. Lucrarea — rar jucată în timpurile mai noi — se resimte vizibil de pe urma rezeziunii cu care a fost întocmită. Psihologia personajelor apare mai degrabă schematică, extrasă din tipare caracterologice destul de strîmte: „băiatul”, Vlad, e un sensibil june cu veleități de dramaturg (un „portret al artistului în tinerețe”, oare?), chinuit de neputința de a-i mărturisi „fetei”, Mami (nume nu chiar fericit ales), sentimentele sale, deși (sau — vezi tratatele de specialitate — pentru că) în imaginație concepe zilnic scene amoroase complete. Prietenii lui sînt Radu (versiune simplificată a lui Vlad) și Puiu, arborînd un pseudo-cinism care a fost chiar denumit „al vîrstei”. Echilibrul compozițional e, apoi, suficient de instabil: tabloul II, în care amicii se întorc mahmuri de la o serată unde Vlad urma să i se confeseze lui Mami, pare de-a dreptul interminabil și, în afara unei destul de exacte transcrieri a limbajului efuziunilor bahice, este, dramaturgic, aproape inutil. S-ar putea însă ca aceeași rezeziune a elaborării să fi generat și calitățile piesei inspirate ambiguitate în care e păstrată figura eroinei („misterul feminin”), naturalitatea replicii, impresia de prospețime și sinceritate pe care o produce, în ansamblu, textul.

Am intrat în toate aceste detalii, eventual fastidioase, pentru că montarea sem-

nată de Anca Florea poate deruta intrucîtva pe cineva nefamiliarizat cu istoria modernă și contemporană a dramaturgiei originale. Asistînd la o reprezentație în care acțiunea începe, se desfășoară parțial și se termină într-o discotecă; în care personajele sînt costumate în blugi, „aerobic”, „disco” etc.; în care protagonistul e de meserie **disc-jockey** ș.a.m.d., numeroșii spectatori tineri ai premierei reșițene păreau nedumeriți că aplauzelor din final nu le mulțumește de la rampă un autor dramatic june și sportiv la rîndu-i... (Asta, cu atît mai mult cu cît afișul-program — de altfel inteligent realizat de scenografa Florica Zamfira — nu furnizează absolut nici o informație în privința piesei ori a dramaturgului.) Dar, cum spune în „Cuvîntul autorului” însuși Mircea Ștefănescu, reputat — chiar la vîrsta octogenară la care s-a stins în 1982 — pentru spiritul său mercu vioi și, tocmai, tineresc „...de ce căutați logica piesei, în loc să căutați LOGICA SPECTACOLULUI?”. Conformîndu-ne îndemnului, descoperim mai întîi că Anca Florea a eliminat din text toate referirile la epocă, a înlocuit unele cuvinte „demodate” cu altele „moderne” și a modificat radical ultimul tablou (intervenții de care e cruțat total tabloul II, unde acestea ar fi fost realmente salutare). Apoi, a transferat acțiunea și personajele într-o ambianță prin excelență „actuală”. În principiu — nimic condamnable în aceste operații, căci teatrul, se știe, nu e muzeu, și nici piesa în speță nu ridică pretenții la statutul de exponat intangibil. (Deși... În pauză, cineva întreba, polemic: „S-a «umblat» și la Caragiale, de ce să nu se «umblă» la Mircea Ștefănescu?”. Răspuns posibil și doar în aparență paradoxal e mult mai de înțeles să „umblă” la o capodoperă, așadar la o operă a cărei perfecțiune înglobează și o semnificație universală și permanent valabilă, decît la o lucrare — chiar foarte bine scrisă — ce respiră strict aerul unui loc și timp anume. E mai rațional să „umblă” la Shakespeare decît la, să zicem, Arthur Wing Pinero.)

Esențial este însă ce efect rezultă practic din asemenea „ajustări”; cu alte cuvinte, care e „logica spectacolului”? Or, aici e de discutat. Privit în sine, abstracție făcînd, așadar, de textul lui Mircea Ștefănescu, spectacolul Ancăi Florea ne înfățișează un tînr de azi, cît se poate de „emancipat”, judecînd după stil de viață și maniere, care nu-i spune „te iubesc” unei tinere la fel de „defulate” — relația lor, din cîte vedem, nu pare deloc platonice — pentru că nu îndrăznește, nu pentru că, de pildă, nu vrea. (Ceea ce ar fi fost cu totul altceva. Adică, bineînțeles, cu totul altă piesă...) Și, pornind de aici, întrebările se pot ține lanț: pentru

ce suferă de fapt Vlad?, ce vrea — reprezintă discoteca?, ce simbolizează cabinetele (telefonice?) care apar la un moment dat în decor?, dar planul înclinat spre sală?, de ce unele replici (alese la întâmplare, mi s-a părut mie) sînt rostite în microfoanele suspendate deasupra scenei?... etc., etc. Evident, primii pași în carieră se fac cel mai greu. Ținînd seama de aceasta, întrebările pe care le-am formulat vor nu sînt sune a reproș, ci sînt propună teme de meditație pentru viitor unei regizorare înzestrată cu inteligență și fantezie — manifestată abundent în inserturile pantomimice și/sau coregrafice materializînd „viziunile” lui Vlad —, cu umor și priceperea de a lucra cu actorii. Sînt calități importante pentru un director de scenă; susținute de un studiu serios și aplicat asupra **textului** propus, pot da naștere unor spectacole care sînt calificate, scurt, cuprinzător și cituși de puțin superficial, drept **bune**. Le așteptăm cu încredere.

La fel cum așteptăm ca tinerii interpreți pe care i-am văzut să evolueze în continuare cu entuziasmul pe care l-au arătat aici. Deși inegal calitativ, jocul lor a impresionat prin dinamism și mobilitate, capitol la care, de altfel, coregrafia lui Afilon Lațcu a avut o contribuție de prim ordin. Radu Iordănescu (Vlad), abordînd pentru prima dată o partitură ce-i solicită mai puțin disponibilitățile comice cultivate predilect în Institut, anunță resurse dramatice ample și variate; frazarea sa e subtilă și sensibilă. Luminița Dinulescu (Mami) și-a construit rolul cu luciditate și precizie, dar și cu o anumită răceală ce face să se vadă uneori „cusătura”; cu vremea va căpăta, poate, un necesar plus de dezinvoltură. Este o însușire ce i s-ar cere, alături de o mai atent controlată emisiune vocală, și lui Mihai Verbițchi (Puiu), al cărui joc are lungi momente de „hipotensiune”. Valențin Ivanciuc (Radu) se vedește un actor complet și multilateral dotat, stăpîn pe glasul și mișcărilor sale, un actor capabil — sub o conducere regizorală mai fermă — de performanțe interpretative superioare.

A. G.

■ EXAMEN DE BACALAUREAT (FATA MORGANA)

de Dumitru Solomon

Data premierei: 16 octombrie 1986.

Regia: EUGEN VANCEA. Scenografia: FLORICA ZAMFIRA.

Distribuția: CRISTIAN DRĂGULĂNESCU (Fifi); LUMINIȚA STOIANOVICI (Teo); GEORGE URLICA (Directorul); ECATERINA TOTILCRISTEA (Lucreția Borgia); GEORGE DRĂGULESCU (Pscpsc); DAMIAN OANCEA (Lombroso); COCA MIHALACHE (Soția); CONSTANȚA TARAULEA (Diana); VALENTIN IVANCIUC (Sportivul); ZENO BALINT (Castor și Polux).

În formula de acum (adoptată, te pomenești, de teamă ca nu cumva oarecine să se întrebe de ce nu apare pe scenă nici o fată cu numele de Morgana), titlul piesei indică de la bun început miezul conflictului. Idee nu deosebit de inspirată, ținînd seama că avem de-a face cu o „farsă pseudo-polițistă”, precizare care, de altfel, a dispărut și ea, atît pe afiș, cît și în programul de sală, diferenței specifice fiindu-i preferat genul proxim: „comedie”. Să fi sunat, oare, „farsă” prea neserios? Oricum, e păcat că s-a renunțat la încadrarea pe care dramaturgul însuși i-o stabilise — desigur, nu întîmplător — textului. E păcat din două motive (mai puțin pedant-filologice decît par): pe de o parte, pentru că, din punctul de vedere al categoriilor estetice, definirea piesei, generic, drept comedie apare intructivă excesivă și, pe de altă parte, pentru că ea, piesa, corespunde perfect tocmai definiției acceptate (cf. Dicționarul Enciclopedic Român) a farsei „comedie în care accentul cade pe comioul de situație, pe burlesc, pe intriga amuzantă și pe replica spirituală, fără pretenția de a aprofunda psihologia personajelor”; iar produsele în circulație — fie ele artistice ori de altă natură — care să-și justifice propria etichetă omologată nu-s chiar atît de frecvente cum sîntem îndemnați a crede... În fine, ac-

tualul titlu mai implică o consecință, de loc minoră, deși nu imediat sesizabilă: deplasarea punctului de miră al satirei. Căci examenul în cauză e, firește, doar un pretext al „războiului vesel”, cum își caracterizează D. Solomon scrierea în caietul-program, pe care autorul îl poartă, nu numai aici, și nu numai cu veselie (vezi piesele sale „cu filozofii”), împotriva — citez din aceeași sursă — „prostiei, a trucului ieftin, a înclinației de a ocoli normele morale” (și lista putea fi continuată). Sînt vizate așadar în primul rînd mijloacele, cu atît mai puțin scuzaibile cu cît scopul e mai puțin prestigios: „machiaverlicurile” feluritelor asediatori ai presupusului profesor universitar nu urmăresc nici măcar, să zicem, vreo admitere la facultate, ci doar trecerea unui modest baccalaureat. (Ca să respect regula jocului, nu insist asupra intrigii — pseudo-politistă!) E adevărat că textul (scris la începutul anilor '70...) tratează cu oarecare seninătate un subiect deloc amuzant în fond și că există riscul ca pînă și personajele negative să ne devină simpatice datorită replicii inteligente (reproș pe care, de altminteri, nu avem chiar zilnic prilejul să-l aducem); tot atît de adevărat este însă că publicul reacționează prompt și corect la ceea ce vede pe (și, mai ales, la ceea ce aude de pe) scenă, dovadă că operă de asanare etică se poate face, cu desăvîrșită eficiență, și altfel decît morocănos.

Pare a fi concluzia pe care se întemeiază și montarea realizată de Eugen Vancea, aflat la 30 de ani de activitate neîntreruptă, ca regizor și director de teatru, la Reșița. Tonalitatea de ansamblu a spectacolului e veselă, ritmul — sprinten, iar majoritatea soluțiilor de mizanscenă — adecvate organic piesei (de pildă, jocul cu pălăriile în scena Fifi-Pscpsc). Am spus „majoritatea soluțiilor”, și nu „toate soluțiile” fiindcă, pe alocuri, montarea alunecă într-un umor truculent pe care atît spiritul cît și litera textului îl ocolesc — miraculos, aș zice, date fiind situațiile în sine —, ba chiar îl descurajează. Aceeași observație e valabilă și în privința desenului scenic al unor personaje (Borgia și Diana, de exemplu), care, deși foarte „pitorești”, rămînînd emanația unei „conștiințe de cristal” (vorba protagonistului), nu produc la lectură nici cea mai vagă impresie de vulgaritate. E o însușire care, alături de stilistica impecabilă, distinge scrisul autorului și care ar trebui să impună respectul cuvenit regizorilor și actorilor. (Și nu numai lor.) O rezolvare ingenioasă, care eludează cu grație și optimism clipa de neliniște marcată, defel confortabil, de indicația dramaturgului la ultima replică, a găsit Eugen Vancea pentru final: în fața personajelor incriminate, grupate într-o „poză de familie” (familie

de spirite și interese), coboară din podul scenei, încadrîndu-le, o ramă uriașă, ce le izolează din mediul înconjurător, socotit necontaminat, deci pur.

Interpretarea actoricească atestă, la rîndul ei, îndelungata experiență profesională a directorului de scenă. Jocul echipei este în general echilibrat, armonios și condus cu siguranță. Cel mai mult a venit în întîmpinarea intențiilor autorului Lumi-nița Stoianovici (Teo), care își asumă cu aplomb și, totodată, cu ingenuitate farmecul inteligent al eroinei; ușoara monotonie ce se instalează spre sfîrșit nu e decît reflexul efortului ludic prea intens pe care i-l impune rolul; prin exercițiu, va putea lesne depăși acest handicap în reprezentațiile viitoare. În tandem cu ea, Cristian Drăgulănescu (Fifi) conferă autenticitate, prin nuanțe de gest și intonație amintind discret ticurile meseriei, unui justițiar aproape ideal. Seriozitate, subtilitate, pătrundere atentă a sensurilor partituri — iată calitățile definitorii ale evoluției lui George Drăgulescu în Pscpsc. O sensibilă intuire a stărilor personajului — singurul, de altfel, investit dramaturgic cu o dimensiune psihologică subiacentă replicii — vădește Coca Mihalache (Soția). Într-un rol generos — Directorul —, George Urică apare corect, dar insuficient de mobil și oarecum prea sobru. Constanța Tăraulea (Diana) și Ecaterina Toth-Cristea (Borgia) au de înfruntat tentația colorării în exces a apariției lor; dat fiind că textul le servește copios, contribuțiile personale în materie sînt nu numai deloc necesare, ci și de-a dreptul riscante, așa încît modalitatea optimă de a trece rampa și de a-și proba talentul (real) rămîne păstrarea măsurii. E o recomandare ce se aplică și lui Zeno Balint, care, nimic de zis, se descurcă admirabil cu pronunția ingrată pretinsă de dublul rol — de fapt e vorba de un unic personaj „bicefal” — Castor și Polux, ca și lui Damian Oancea (Lombroso), care își încarcă jocul cu prea multe gesturi și schime. Valentin Ivanciuc schițează din linii puține, dar limpezi și ferme, un rol de serviciu (Sportivul).

Susceptibilă de obiecții mi s-a părut scenografia Floricăi Zamfira. Decorul — conceput, e drept, cu grijă pentru funcționalitate — aduce la vedere nu numai camera în care se petrece acțiunea, ci și coridorul, care în text e doar presupus; rezultatul: unele „poante” (de pildă, aluziile la spionajul prin gaura cheii), astfel anticipate, devin apoi tautologice. Costumele urmăresc, în principiu, caracterizarea vizuală a personajelor; dar dacă în cazul lui Fifi și al Dianei detaliile vestimentare au umor sugestiv, îmbrăcămîntea Directorului și a lui Pscpsc e ostentativă (ba, în ce-l privește pe al doilea — stil J.R. din vechiul serial „Dallas” —, anulînd

chiar anonimul voit al respectivului); de asemenea, diferențierea prin costum a genurilor Castor și Polux ratează substanțial efectul comic al apariției alternative a celor două ipostaze.

Alice GEORGESCU

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

HANUL ENIGMELOR

de Marica Beligan

Data premierei: 18 septembrie 1986.

Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU.

Scenografia: ȘTEFANIA CENEAN.

Distribuția: LENI PINȚEA HOMEAG (Yolande Boudert); MIRELA CIOABĂ (Marie Rose Van Loo); IOSEFINA STOIA (Doamna Coster); LUCIAN ALBANEZU (Comisarul Tillmans).

După cum ne informează caietul-program, scriitoarea Marica Beligan, de origine belgiană, a debutat încă de la vîrsta de 13 ani, cu un volum de nuvele, apărut în editura „Le Clercq” din Bruxelles, pînă la vîrsta de 18 ani fiindu-i tipărite și două volume de versuri și un roman. În România a publicat romanul *Cenușa mea va fi caldă*, a scris scenarii de radio și televiziune și s-a făcut cunoscută mai ales prin traducerea unor comedii de succes, de la *Prizonierul din Manhattan* la *Cavoul de familie*.

Nici spectatorului craiovean numele Maricăi Beligan nu-i era necunoscut, teatrul jucîndu-i, pînă la această piesă proprie, două traduceri: *Pielea ursului* de Pierre Chesnot și *Poveste din Hollywood* de Nél Simon.

Cît despre *Hanul enigmelor*, este o comedie polițistă scrisă cu nerv și vervă ironică, fără să se ridice peste media genului, dar și fără să coboare sub această medie, ceea ce nu e deloc puțin. Se simte că autoarea este o bună cunoscătoare a genului și a legilor sale specifice, demonstrînd la rîndu-i o reală abilitate în urmărirea labirintică a unei trame polițiste. Originalitatea acesteia are pînă la urmă

prea puțină importanță, cîtă vreme nu duce lipsă de suspens, iar crochiurile caracterologice, viabile și cu haz, oferă actorilor partituri generoase, într-un registru variat.

Semnînd regia, Mircea Cornișteanu nu a lăsat să-i scape tocmai această ocazie, a valorificării partiturilor actori-cești, drept care spectacolul capătă un destul de bogat și nuanțat relief scenic, reușind chiar să dezvăluie alte fațete ale talentului actorilor. Leni Pințea Homeag (Yolande Boudert) este de astă dată simplă, naturală și comunicativă, încît cu greu am putea-o suspecta de vreo implicare în resortul malefic al piesei, pe care ne tot străduim să-l ghicim, Mirela Cioabă (Marie Rose Van Loo) pare de la început sortită să fie victima unor mașinațiuni oculte, ceea ce nu e, în sine, mai puțin derutant, căci am fi tentați la un moment dat s-o suspectăm tocmai pe ea (și acțița trece cu brio acest examen al ambiguităților), Iosefina Stoia (Doamna Coster) își învâluie personajul într-un mister ce sporește cu fiecare replică, savuros comică, pe care publicul abia așteaptă s-o termine ca s-o poată aplauda, iar Lucian Albanezu chiar dacă nu are aici partea leului, e suficient de convingător în Comisarul Tillmans pentru ca deruta noastră, provocată de conflict, să fie prelungită aproape pînă în ultima clipă.

Mai mult decît promițătoare, scenografia Ștefaniei Cenean izbutește să fie simplă și să sugereze o atmosferă, fără a uita să-i strecoare acea undă de mister și stranie-tate, care alimentează și ea suspens-ul. Regizorul a lucrat cu profesionalism și chiar cu o anumită ambiție de a depăși miza piesei, prin miza actoricească pe care și-a propus-o, iar realizările actori-cești merită deopotrivă investiția sa de talent și aplauzele publicului.

Nu cunoaștem celelalte creații originale ale Maricăi Beligan (în franceză sau în română), dar ceva ne face să credem că, dincolo de ceea ce ne putea demonstra o comedie polițistă, avem de-a face cu un posibil dramaturg autentic, care pînă acum s-a ignorat.

Victor PARHON

ROMEO ȘI JULIETA LA MIZIL

de George Ranetti

Data premierei: 15 septembrie 1986.

Regia: MIHAI MALAIMARE.
Scenografia: RODICA ROȘU. Coregrafia: MARIAN ȘUȘU

Distribuția: MIHAI PAUNESCU (Conu Nae); DAN PURIC (Mișu); DORU BUZEA (Dom' Ghiță); MARIA ROXANA IONESCU (Veta); ION APOSTOLIU (Madam Snițel); CONSTANTIN GHINIȚA (Ioniță); VALERIAN RĂCILA (Leonida); VIORICA VATAMANU (Marța); ADRIANA GALBEN (Frusina).

Scrisă de George Ranetti în 1907 și reprezentată pentru prima oară la Teatrul Național din București în stagiunea 1909—1910, această piesă într-un act apelează la schema dramei shakespeareene pentru a parodia sentimentalismul, rîmnetismul social și politicianismul veros al unor provinciali. Comicul se naște din confruntarea situațiilor dramatice din

Romeo și Julieta cu realitățile din Mizil, orașul de baștină al autorului. Romeo se numește Mișu, este funcționar la poștă și fiul lui Conu Nae, boier de Fefești, conservator convins și franțuzit. Julieta se numește Veta, are guvernanta pe madam Snițel și este fiica lui Dom' Ghiță, primarul urbei, liberal aprig. Infruntarea este pigmentată de comentariile picate ale lampagiului și ale gardianului, ca și de idila celui din urmă cu slujnicele celor două familii. Totul se termină cu happy-end. Tații se sacrifică pentru fericirea odraslelor, trecînd fiecare în partidul advers, postul de primar se preia în familie. Amplitudinea dramatică a textului este mică, trama este schematică, dar jocurile de cuvinte, calambururile, trimiterile la original fac ca replica să aibă haz și nerv. George Ranetti, jurnalist la celebra revistă **Moș Teacă** a lui Bacalbașa, autor de cronici rimate și schițe umoristice, este un epigon al lui Caragiale. De la el ne-a mai rămas o piesă, intitulată **Săracu Dumitrescu**. Arghezi, într-un articol din 1928, îi fixează nuanțat locul în literatura română atunci cînd nota: „Născut în epoca lui Caragiale și în subdiviziunea literară a lui Anton Bacalbașa (...) George Ranetti, fără să fi fost european ca primul, nici proletar socialist ca secundul, a purtat în vioiciunea lui spumantă, incontestabilă timp de zece ani, reminiscențe și obsesii de la cel dintîi și influența ștrengărismului călare pe băț și a tifei gasconale de la cel de-al doilea. Este adevărat că aceste două esențe au fost amplificate de el printr-o exploatare epigramatică a calamburului scris...”



Un divertisment agreabil...

Prin alegerea acestei piese, teatral din Botoșani își onorează o direcție din programul repertorial care i-a conturat un profil distinct în mișcarea teatrală românească; aici se organizează o gală a restituirilor dramaturgice, devenită tradițională. În direcția de scenă a lui Mihai Mălaimare (botoșănean de origine), în scenografia Rodicăi Roșu și coregrafia lui Marian Șușu, asistăm la o autentică restituire. Convenția teatrală propusă de regizor — formă stilizată, inserția muzicii — îi conferă eficiență scenică. Încă din foaier ești introdus în atmosferă prin cîntece de petrecere și române din perioada interbelică, inspirat selectate de Florin Ionescu. În ritmul lor, scena va fi invadată de măști vesele din Mizil. Ele evoluează în secvențe dansante, rămînînd imobilizate în stop-cadre, după care mișcările lor devin mecanice, ca ale unor marionete. Cîrînd își reiau ritmul allegro. Se cîntă, se dansează, povestea este reprezentată cu detașare ironică. În final, protagoniștii au din nou mișcări oboseite, de păpuși. Prin aceste rezolvări, Mihai Mălaimare aduce în spectacol o undă de melancolie, ce, clădită o anume gravitate scrierii. Remarcăm și simplitatea sugestivă a scenografiei: o plasă pe care sînt risipite flori de hîrtie colorată, o bancă, un felinar, două mese, toate albe, împreună cu detalii de costume caracterizante pentru erei, compun o ambianță plastică amuzantă. Poetica Roșu confirmă din nou — după

Eunucul (Teatrul „Bulandra”) și Miorița (Studioul de teatru al Institutului) — că are har scenografic. Coregrafia lui Marian Șușu, prim-solist la Opereta bucureșteană, imprimă un ritm modern reprezentăției. Actorii evoluează cu dezinvoltură, decupează reliefat situațiile. Veteranii și tinerii alcătuiesc împreună o trupă omogenă, armonioasă. Se simte că participă cu bucurie la joc. În rolurile celor doi tați, Doru Buzea și Mihai Păunescu portretizează cu aplomb. Îndrăgostiții sînt fermecători în interpretarea lui Dan Puric și a Mariei Roxana Ionescu. Celei din urmă i se poate totuși recomanda să-și controleze mai bine emisia vocală, pentru a evita stridentele din unele momente. Ion Apostoliu, în travesti în Madam Snițel, caricaturizează cu vervă. Aparițiile tumultuoase ale Adrianei Galben și Vioricăi Vatamanu (slujnicele) dinamizează spectacolul. Constantin Ghiniță (gardistul Ioniță) și Valerian Răcilă (Lampagiul) colorează, la rîndu-le, galeria de chipuri comice ale piesei. E necesar ca acești doi interpreți să-și corecteze carentele de dicție, care le reduc expresivitatea. Se impune, de asemenea, o mai atentă supraveghere a introducerii pasajelor muzicale, pentru ca acestea să nu perturbeze ritmul montării.

Un divertisment agreabil, vivace, amuzant, urmărit cu plăcere de public. Un debut de stagione promițător.

L. P.

ALTE PREMIERE

TEATRUL „BULANDRA“

SECRETUL FAMILIEI POSKET

de Arthur Wing Pinero

După cum ne informează Mihnea Gheorghiu, în succintă dar cuprinzătoare și spirituală prezentare pe care i-o face lui Sir Arthur, în caietul-program al spectacolului de la Teatrul „Bulandra”, acesta, pe numele său întreg Arthur Wing Pinero (24 mai 1855 — 3 noiembrie 1934), era fiul unui avocat londonez de origine portugheză. Preferînd științei legilor scîndurile scenei, tînărul Pinero s-a angajat în trupa lui Henry Irving. Fără a avea harul pa-tronului său, actorul englez Arthur Pinero

va fi repede eclipsat de dramaturgul care se descoperă a fi, încă de la 22 de ani, timp de trei decenii a fost cel mai prolific (50 de piese) și cel mai jucat autor dramatic al Londrei, merite pentru care a primit (în 1909) titlul de noblete invidiat de dragii săi confrăți: Sir Arthur“

Piesa care-i aduce faima, fiind prezentată cu un „succes nebun” la Court Theatre, în chiar ziua cînd autorul ei împlinea 30 de ani, se numea **Magistratul** și nu este alta decît cea care, în versiunea scenică în limba română, datorată regizorului Valeriu Moisescu, se numește acum **Secretul familiei Posket**, jucîndu-se, la o sută de ani de la premiera ei absolută, tot cu un „succes nebun”, de astă dată la Teatrul „Bulandra”. Contemporan cu Feydeau și Sardou, Pinero nu pare să le fie cu nimic mai prejos, cel puțin în această piesă, în care tot lanțul încurcăturilor e condus și cizelat cu o mînă de maestru, exersată în hazul replicii și al situației comice, pînă la a nu-i da spectatorului posibilitatea să-și oprească risul, de la prima



Mirela Gorea, Petre Lupu și Dem Rădulescu

Data premierei: 14 mai 1986.

Regia: VALERIU MOISESCU.

Decoruri: MIHAI MĂDESCU. Costume: NINA BRUMUȘILĂ. Versiune scenică în limba română de VALERIU MOISESCU.

Distribuția: DEM. RĂDULESCU (Domnul Posket); ȘTEFAN BĂNICĂ (Colonelul Lukyn); VIRGIL OGĂȘANU (Căpitanul Horace Vale); AUREL CIORANU (Domnul Bulamy); PETRE LUPU (Cis Farrington); OVIDIU SCHUMACHER (Wyke); MIRCEA BAȘTA (Achille Blond); MIHAI CAFRIȚA (Isidore); GEORGE OPRINA, ADRIAN GEORGESCU (Domnul Wormington); DORIN DRON, EMIL REISENAUER (Inspectorul Messiter); DAN DAMIAN (Sergentul Lugg); SIMION HETEA (Polițistul Harris); MARIANA MIHUȚ (Agatha Posket); MICHAELA CARACAȘ (Charlotte); MIRELA GOREA (Beatie Tomlinson); VALERIA OGĂȘANU (Popham).

cărui merite ne grăbim deci a le sublinia, pentru că textul traducerii (și adaptării) are nu numai o desăvârșită fluentă și o remarcabilă ținută literară, presupunând un deosebit simț al limbii, ci și un **stil** propriu, plinându-se fericit pe umorul specific englezesc, pentru a-l reverbera apoi, în și prin spectacol, cu o risipă de generozitate mai curind mediteraneană. De altfel, preocuparea pentru stilul reprezentației comice e o constantă a montărilor lui Valeriu Moiescu din ultima vreme, regizorul neîngăduindu-și — și neîngăduindu-le interpreților — nici o notă sau tentă vulgară, nici o ambiguizare a sensurilor care să coboare nivelul festinului spiritual la care ne invită. „Scriitura” regizorală e filigranată, volutele ei spirituale vin dintr-o înțelepciune a autoironiei care nu-și refuză însă tandrețea, căci, indiferent de subiect, de epocă și de spațiu geografic, montările lui Valeriu Moiescu știu că se adresează, în fapt, sufletului nostru, bîntuit de destule averse și parcă prea pregătit să întâmpine orice fel de violență, ca să nu devină cu atât mai sensibil la ceea ce i se propune cu delicatețe fraternală.

Peripețiile familiei magistratului Posket țin desigur de epoca victoriană, de onorabilitatea și respectabilitatea acesteia, transformate în dogmă supremă, încetușind adevărul și pulsația vieții reale, care pînă

pînă la ultima frază. Sigur că avem în vedere acum versiunea românească și reprezentarea Teatrului „Bulandra”, ambele datorate regizorului Valeriu Moiescu, ale

la urmă nu pot să nu fie birfuitoare. Ironia la adresa falsului puritanism și a falsității unei morale pietrificate declanșează cascade de ris tonic, regenerator, instalând totodată în spectator un sentiment al stenicității, al încrederii în biruința ineluctabilă a valorilor umanului. Între acestea un loc privilegiat îl deține, la regizorul nostru, tocmai delicatețea sufletească, ridicată la rangul de *qualité maitresse*, capabilă să dea ațit de vulnerabilei ființe umane șansa ei de supraviețuire. Obsedate parcă de celebrele cuvinte ale poetului care credea că și-a pierdut viața din delicatețe, montările lui Valeriu Moisescu ne propun să ne salvăm viața prin această delicatețe, care trebuie ocrotită chiar și de agresivitatea obișnuințelor benigne. Ca autor al reprezentății, lui Valeriu Moisescu nu-i ajunge să fie doar un profesionist al montării. Dacă această montare tot e menită să ajungă la mintea și la sufletul spectatorului, regizorul se simte de la început implicat într-o posibilă comuniune sufletească și dorește să este de a fi la înălțimea acestui eveniment ce poate să-i innobileze deopotrivă pe toți cei care iau parte la el. De aici refuzul oricărei ostentații a demersului scenic, de aici firescul senin și decontractat al dialogului scenei cu sala și, cu siguranță, tot de aici un halou special al montărilor, pe care le simți că te respectă tocmai în virtutea faptului că sînt doritoare să se respecte pe sine.

Cît de ușor și de des s-ar fi putut aluneca, în acest spectacol, în șarjă grosieră, și cu cîtă siguranță e totul ținut pe linia de plutire a bunului-simț, dînd în același timp frîu liber fanteziei și inventivității comice, declanșate parcă de un Ariel al terapiei jocului teatral! De multă vreme Teatrul „Bulandra“ n-a mai avut un spectacol de o asemenea factură, care să se înscrie în seria marilor succese durabile ale acestei scene, fără să contrazică tradiția elevației spirituale a montărilor ei.

Dar cel mai surprinzător din acest spectacol este Dem. Rădulescu, în rolul magistratului Posket. Din „bibânismele“ cu care ne obișnuise de ani și ani de zile, tot „trăgînd“ la public, n-a mai rămas acum nimic. Și, în locul „Bibanului“, ne înîmpînă chiar Dem. Rădulescu, pe care ne face o mare plăcere să-l redescoperim în această postură de mare actor, stăpînind la perfecție toate trucurile meseriei dar nerecurgînd la nici unul, pentru că meseria poate să fie și artă, iar demonstrația de înaltă artă actoricească pe care o face aici Dem. Rădulescu este realmente

fără nici un cusur. Am revăzut spectacolul, la cîteva luni de la premieră, temători să nu-l vedem cumva pe „Bibanul“ în Posket. Dar l-am revăzut tot pe Dem. Rădulescu, jucînd la fel de fin, de firesc și de simplu — deci, la fel de irezistibil ca efect comic, dar și la fel de uimitor ca valoare a caratului artistic — încît revelația marelui actor comic Dem. Rădulescu a devenit acum o certitudine.

Invitatului de la Național îi dau replica unii dintre cei mai temeinici actori ai trupei de la „Bulandra“ Ștefan Bănică, în Colonelul Lukyn, cuceritor prin percutanța artei sale comice, bine dozate și subtil nuanțate (dar și mai bine controlate acum), Virgil Ogășanu, schițînd cu eficient umor sec un morocănos căpitan cu inima zdrobită (Horace Vale), Petre Lupu, de o contaminantă dezinvoltură frenetică în Cis Farrington, „precocele“ fiu al doamnei Posket din prima căsătorie, doamnă pe care Mariana Mihuț o întru-chipează cu umor și cu farmec, într-un încîntător dozaj propriu. Sînt pregnant conturate și se rețin portretele datorate Mirelei Gorea (Beatrice Tomlison), Michaeli Caracăș (Charlotte) și Valeriei Ogășanu (Popham). E excelent distribuit Ovidiu Schumacher în valetul Wyke, actorul reușind performanța de a face dintr-un personaj episodic un rol memorabil prin pitorescul coloraturii, sever cenzurate. Contribuții notabile la reușita reprezentăției au Mircea Bașta (Achille Blond), Aurel Cioranu (Domnul Bullamy), Mihai Cafrița (Isidore), Dan Damian (Sergentul Lugg) și Dorin Dron, în Inspectorul Messiter, personaj interpretat și de Emil Reisenauer. Nu distonează, dar nici nu face efortul de a fi altfel decît pînă acum George Oprina (grefierul Wormington) și Simion Hetea (polițistul Harris).

Soluția scenografică originală, creată de Mihai Mădescu, facilitează rapiditatea schimbărilor de decor, iar decorul ca atare, bine gîndit și frumos realizat artistic, aduce în scenă ceva din opulența impozantă a lumii victoriene, fără a neglija să-i sugereze rigiditatea. Sugestive și expresive sînt și costumele spectacolului, create de Nina Brumușilă.

Secretul familiei Posket figurează în palmaresul celor mai bune spectacole ale regizorului Valeriu Moisescu și în acela al celor mai bune comedii jucate pe scena Teatrului „Bulandra“.

Victor PARHON

BĂRBATUL ȘI . . . FEMEILE

de Leonid Zorin

Data premierei: 15 aprilie 1986.
Regia: NICOLAE CARANFIL.
Scenografia: DAN MANOLIU.
Distribuția: TATIANA IEKEL
(Femeile); NICOLAE DINICĂ
(Bărbatul).

Gogoliană ca formulă, satira **Bărbatul și... femeile** face parte din numeroasa familie a comedilor rusești de caracter. El, individul oarecare, petrecând o modest-disciplinată existență, închis cu blîndă resemnare în cercul casnic, se trezește pe neașteptate victimă a elasi-cului „malentendu”, cu reacție în lanț pentru desfășurarea dramatică. Începe o perindare de tipuri feminine figurînd toată gama vesnicilor defecte ale se-xului slab, de la curiozitatea hrăpăreață la exaltarea isterică. În final, timpul își regăsește curgerea cuminte, cu atît mai mult cu cît rătăcirea a fost iluzorie.

Montarea pe care o propune Nicolae Caranfil (la scurt timp după destul de promițătorul **Lewis și Alice**) aduce în fața noastră o gîndire artistică lipsită de snoabe sau intelectualiste prejudecăți, cu reală vocație pentru genul comic, o gîndire coerentă, adaptată eficient mizei și detașată cu luciditate de veleitarism. Umorul tinărului regizor exploatează fără ostentație nervul caricatural al textului, plasînd inspirat accentele dramatice și nuanțînd subtextele — altfel destul de „uniforme” — ale piesei. Sarcinile regiei sînt ingenios susținute de cadrul scenogra-fie conceput de Dan Manoliu. O cușcă de lift în fundal, ce poate să devină la ne-voie ghișeu, compartiment de tren sau separeu de local, opt portrete „kitsch” ale Giocondei, plasate simetric pe cei doi pereți laterali ai spațiului de joc, și multe, multe sertărașe, acoperînd margi-nile aceluiași pereți — iată obiectele-simbol ce populează scena.

Compozițiile celor doi actori sînt inte-ligent dirijate înspre echilibrarea fluența ritmului reprezentației. De cîte-ori o nouă „maseă” femeii își face apariția, tensiunea dramatică riscă o rup-tură. Capacitatea de a menține tonusul comic al situației, în pofida faptului că autorul pune accentul pe caractere, este poate meritul principal al tinărului zor. Nu se simte nici un moment pauza necesară actriței spre a se recostuma, iar tipul comic nu evoluează gratuit, își precizează funcția într-un sistem bine-stăpînit al satirei.

Tatiana Iekel trece cu simplitate nerv prin cele opt partituri, chiar dacă machiajul și perucele nu au întotdeauna expresivitatea necesară. Actrița are ex-periența comediei și e suficient să amîn-tim în acest sens rolurile din **Pluralul englezesc** sau **Romanță tîrzie**. Printre cele mai reușite portrete ale piesei lui Zorin sînt doctorița nevropată, directoara, vecina hrăpăreață — vesnic răcita colegă de birou.

Nicolae Dinică, mai puțin concentrat în rol, lasă de multe ori impresia unei lejere promenade la pas printre situa-

Nicolae Dinică și Tatiana Iekel



(ile în care este pus erotul. Privirea de ansamblu este însă agreabilă, mai ales pentru acea categorie de spectatori care înțeleg teatrul ca divertisment. În cazul de față, divertismentul are și calitate.

Corina ȘUTEU-LUPȘA

TEATRUL GIULEȘTI

MEDALIONUL DE ARGINT

de Marica Beligan
și Dinu Cernescu
după „Misterele Parisului”
de Eugène Sue

Data premierei: 16 iulie 1986.
Regia: DINU CERNESCU. Scenografia: MIHAI MĂDESCU.

Distribuția: FLORIN ZAMFIRESCU (Ducele Rudolf); ION PAVLESCU (Ferrand); ANCA NICULCE (Sarah); DORINA LAZĂR (Cucuveaua Chioară); PAUL IOACHIM (Învățătorul); LIANA MARGINEANU (Doamna d'Harville); VALERIA SITARU (Fleur-de-Marie); ADRIAN VIȘAN (Cuștarul); FLORIN DOBROVICI (Germain); MIRCEA DUMITRU (Ponisse); SERGIU DEMETRIAD (Secretarul notarului); RADU GH. ZAHARIA (Sergentul).

„Misterele Parisului” este, fără îndoială, una dintre cele mai cunoscute scrieri din literatura universală. Tradusă, dramatizată, ecranizată în chip de film „artistic” sau de serial TV (ori roman-foleton, cum se mai spune, cu un termen — destul de impropriu pentru specificul televizual — împrumutat din gazetărie, care a și lansat genul), cartea s-a bucurat și pare a se mai bucura, măcar la un anumit nivel social-cultural, de o popularitate pe care **Faust**, să zicem (cu scuzele de rigoare pentru comparație),

i-ar putea-o învidia. Cauzele acestui fenomen sînt prea multe și complexe pentru a le expune aici, fie și într-o simplă înșiruire. Se vede însă că la Teatrul Giulești ele au fost temeinic analizate, de vreme ce titlul lui Sue (e drept, surghiunit cu literă mai mică sub titlul dramatizării — prevedere, cum vom vedea, înțeleaptă) a fost preferat nu numai celui goethean, de pildă, ci și altor altora care ar fi onorat orice repertoriu. Ori, poate, sugestia a fost furnizată tot de dramaturgia originală, jucată, într-o vreme, programatic pe această scenă? Căci, spune Zița, în **O noapte furtunoasă**: „Dramele Parisului cite au ieșit pină acuma le-am citit de trei ori” (Și, cine știe, amatoare cum era de „comedii”, nu s-ar fi mulțumit cu cititul, ci, văzînd afișul, ar fi abandonat Grădina „Junion” în favoarea Sălii Majestice.) Dar această presupunere ne face să ne gîndim că, eventual, rațiuni mai practice și-au spus cuvîntul în alegerea lucrării: spectatorul obisnuit n-o fi știind el că, pe Sue, „Honoré de Balzac, Sainte-Beuve îl copleșeste de elogi” (citat *ad litteram* din programul de sală!), dar precis a auzit de „Misterele Parisului” și e dispus oricînd să-și facă timp (deci, *money*) pentru a încerca emoții tari. Modificarea titlului ar putea, de aceea, să surprindă, **Medalionul de argint** fiind oricum mai puțin „comercial” decît cel cunoscut de toți. Dar o remarcă auzită la ieșire mi s-a părut a da, inconstient, desigur, explicația „Parcă stiam că e mai altfel în carte”, zicea o tinăra către însoțitorul ei. Este „mai altfel” într-adevăr. Evident, nimeni nu cere unei dramatizări să cuprindă *toate* firele narrative ale textului în proză, mai ales cînd acesta e, ca în cazul de față, extrem de stufoș, plin de episoade marginale și, în fond, lipsite de interes în raport cu trama propriu-zisă — defecte specifice, de altfel, romanelor în fascicule. Nimeni nu se supără dacă două (sau chiar mai multe) personaje secundare sînt condensate în unul singur, dacă altele sînt eliminate, dacă acțiunea e comprimată și simplificată etc. Dar ca bunul și nefericitul duce Rudolf să devină un infatuat și, finalmente, crud (dacă nu și cam sărăcut cu duhul) aristocrat, ca ambițioasa și dură Sarah să se transforme în cea mai duioasă și nobilă mamă, și ca biata Fleur-de-Marie, în loc să se stîngă de durere în mîhnăstire, să se mărite voioasă cu un june boiernaș de țară — parcă e, totuși, cam mult. „Am dramatizat cunoscutul roman foleton al lui Eugène Sue «Misterele Parisului», pentru a pune în scenă melodramă celebră” — declară regizorul Dinu Cernescu, co-semnatar al **Medalionului...** în caietul-program 6/85 (achiziționat la reprezentatie din



Dorina Lazăr, Ion Pavlescu și Paul Ioachim

... iulie '83) al teatrului. Și continua „A ironiza melodrama este o atitudine care nu cred că îmi este proprie”. Nici mie, o spun cu toată sinceritatea, numai că **Medalionul de argint** e orice, doar melodramă, nu. „Dramă care abundă în efecte patetice și violente (...) în scopul de a impresiona cu orice preț spectatorul” — definește specia *Dictionarul Enciclopedic Român* (Buc., 1965). Dar, să zicem că nu contează (și, pînă la urmă chiar contează prea puțin) în ce gen ori specie s-ar putea înscrie dramatizarea; important era ca ea să devină o **piesă**, o lucrare care „să se țină” pe scenă. Din păcate, nici judecat în sine **Medalionul**... — text și spectacol — nu convinge. Tensiunea, bine gradată inițial, se spulberă — și din cauza ritmului lax — pe măsură ce spectatorul se dumirește (operație nu tocmai lesnicioasă) cine sînt personajele și care sînt relațiile dintre ele. Moartea „răilor” — notarul Ferrand, Învățătorul și Cucuveava Chioară —, punct nodal care ar fi trebuit să dea publicului satisfacția că, pînă la urmă, virtutea triumfă, iar viciul e pedepsit, se petrece fie în culise, fie atît de brusc încît nici n-ai putea să exclami „bine i-a făcut!”, lăsînd la o parte că, de fapt, maleficii se extermină între ei, ceea ce-i face pe „buni” să apară total ineficienți și, la urma urmei, cam plicticoși. De

altfel, asupra întregului spectacol plutește un aer de plictiseală elegantă (elegantă datorîndu-se în primul rînd scenografiei lui Mihai Mădescu), de lincezeală distinsă, întreruptă, cînd și cînd, de momente mai colorate. Or, mi-e teamă că nu acesta e genul de spectacol care să obțină scîntatul succes de public.

Altminteri, am revăzut cu plăcere o parte din trupa Teatrului Giulești, alcătuită din actori suficient de buni, cred, ca să merite ca în dreptul numelui lor, atît pe afiș, cît și în programul de sală, să figureze și numele personajelor pe care le interpretează (nu toți spectatorii văd bine la distanță, iar în pauză aproape că se puneau pariuri pe tema „cine ce rol joacă”). Avantajul de a atrage cel mai mult atenția le-a revenit, firește, „negativilor”. Dorina Lazăr face o excelentă compoziție în Cucuveava, deosebitele încovoiate ca niște gheare, glasul spart, umbrelul soldiu caracterizează elocvent personajul de la prima apariție. Alături de ea, Paul Ioachim (Învățătorul) compune masca sinistră a unui sadic aproape tandru, vădînd o remarcabilă mobilitate facială și corporală. Funeștul trio e întregit de Ion Pavlescu (Ferrand), care, cu profesionalism și prestantă scenică naturală, face credibilă figura unui scelerat din vocație. Mai vi-tregiți sub raportul suculenței partiturilor sînt „pozitivii”. Florin Zamfirescu (Rudolf) are căldură în priviri și fior în glas cît timp este ce trebuia să fie adică eroul romantic prin excelență; cînd r-lul îl obligă să ajungă obtuz și insensibil jocul său își pierde autenticitatea devine uscat: schimbarea este însă atît de nemotivată psihologic, în text, încît cu greu i s-ar putea reproșa actorului lipsa de mlădiere. Valeria Sitaru (Flor-de-Marie) este, întocmai cum îi cere eroina, blîndă, naivă și temătoare — cum aripa poeziei nu atînge nici în treacăt personajul de pe hîrtie, și cel scenic e nevoit să se descurce fără ea. Anca Neculce (Sarah) se află cel mai aproape de stilul specific melodramei; o aiută și rolul, dar admirabil este felul în care actrița știe să păstreze pînă la sfîrșit o aură de mister; cu un discret **vibrato** în voce, cu o anumită stilizare a intonațiilor și gesturilor, Anca Neculce realizează tipul cel mai adevărat — în perspectiva convenției, bineînțeles — al spectacolului. Adrian Vișan (Cuțitarul), Liana Mărgineanu (Doamna d'Harville) și ceilalți componenți ai distribuției evoluează corect.

Cam puțin.

Alice GEORGESCU

PYGMALION

de G. B. Shaw

Data premierei : 2 octombrie 1986.

Regia : MIHAI MANOLESCU.
Decorul : VASILE BUZ. Costumele :
ȘTEFANIA CENEAN. Traducerea :
PETRU COMARNESCU.

Distribuția : VALERIU DOGARU,
TUDOR GHEORGHE (Henry Hig-
gins); ELENA GHEORGHIU
(Doamna Higgins); TAMARA PO-
PESCU (Eliza Doolittle); ILIE
GHEORGHE (Alfred Doolittle);
CONSTANTIN SASSU (Colonelul
Pickering); MARIA CIOCHINĂ-
GOANȚĂ (Doamna Eynsford Hill);
ILEANA SANDU (Clara); TUDO-
REL PETRESCU (Freddy); RO-
DICA RADU (Doamna Pearce);
ANGHEL POPESCU (Un Călă-
țean); EMIL BOZDOGESCU (Un
Om Ironic).

Reluînd *Pygmalion* după mai mult de 25 de ani de la premiera locală, Teatrul Național din Craiova a făcut o bună alegere, căci publicul tinăr nu a avut prea des ocazia să întâlnească pe scenă opera acestui dramaturg important (între altele, laureat în 1925 cu premiul Nobel) și controversat, deci, oricum interesant George Bernard Shaw. Lipsite în general, de ceea ce numim „teatralitate”, piesele lui Shaw mizează în special pe forța cuvîntului, a limbajului, în sensul original al termenului, solicitînd, în transpunerea lor spectaculară, mai puțin ochiul, cît urechea (și partea de materie cenușie superior organizată) a spectatorului; în privința actorului, acesta e obligat aici să acorde mai multă atenție vorbirii (scenice), rostirii și dicțiunii decît în teatrul de imagine. Un text aparținînd acestui aproape legendar (pe urmele lui Oscar Wilde) maestru al paradoxului, al replicii scînteietoare și neașteptate este întotdeauna un fericit prilej de exercițiu spiritual. *Pygmalion*, scrisă în 1912, una dintre cele mai jucate piese ale lui Shaw, a devenit bun de larg consum după ce a fost transformată în musicalul „My Fair Lady”. Acțiunea dinamică, personajele

pitorrești, dialogul viu și colorat au fost datele care au înlesnit (ba poate chiar au sugerat) metamorfoza. Mai „gingaș” — din punct de vedere hollywoodian, cel puțin — este sfîrșitul. Shaw nu numai că nu ne dă a înțelege că Eliza „rămîne împreună” cu Higgins, dar adaugă finalului deschis o destul de lungă postfață în care explică tocmai de ce fosta floră-reasă nu s-ar fi căsătorit în nici un caz cu profesorul de fonetică; mai mult, de ce se mărită ea cu Freddy Eynsford Hill (căci asta se întîmplă „după lăsarea cortinei”). Nu-i mai puțin adevărat că maliția autorului (ori, dimpotrivă, sentimentalismul lui irlandez) insinuează și că noua Galatee ar fi rămas mereu un pic îndrăgostită de Pygmalionul ei. Însă nu e destul ca toate acestea să existe pe hîrtie publicul, chiar și cel mai modern, resimte o senzație de frustrare față de finalurile „în coadă de pește”; de aceea, directorul de scenă e nevoit să imagineze o rezolvare cît mai clară a conflictului. Iată momentul în care inventivitatea lui se poate manifesta din plin.

La Craiova, tinărul regizor Mihai Manolescu a găsit, în acest sens, o soluție inspirată, cu atît mai demnă de apreciat cu cît e consubstanțială piesei, în care vorbirea, limbajul, constituie nu numai principalul mod de caracterizare a personajelor, ci și nucleul însuși al tramei. În pachetul frumos ambalat pe care i-l oferă Eliza lui Higgins, la sfîrșit, se află... o pereche de papuci, mult invocații, în text, papuci, simbol al tihnei conjugale, dar care, într-o expresie argotică autohtonă, semnifică, după cum știm cu toții, „despărțirea! Didascaliiile autorului sînt astfel concretizate cu umor benign și savuros. Este genul de umor prezent de altfel pe tot parcursul spectacolului (vezi, de pildă, scena ceaiului din salonul doamnei Higgins), orchestrat cu acuratețe, măsură și — lucru îndeosebi relevabil — nedezmîțit bun-gust. În perspectiva încheierii de care pome-neam, montarea se organizează logic și cursiv în ambele reprezentații la care am asistat, ceea ce nu e deloc de neglijat, dat fiind că nu a fost concepută cu dublă distribuție în rolul Higgins. Cei doi interpreți — Valeriu Dogaru și Tudor Gheorghe — sînt complet diferiți temperamental, iar această diferențiere marchează atît spectacolul în ansamblu, cît și locul fiecăruia dintre ceilalți componenți ai echipei. Regizorul a lucrat separat variantele, năstrînd însă, bineînțeles, datele esențiale ale mizanscenei. Interesant e faptul că, în funcție de protagonist, nu vedem alt spectacol, ci vedem altfel spectacolul și, implicit, piesa.

Higgins al lui Valeriu Dogaru e mai dintr-o bucată, mai puțin nuanțat. Disprețuiește agresiv convențiile sociale și

**Tudor Gheorghe
și
Tamara Popescu**



**Tamara Popescu
și
Valeriu Dogaru**

sentimentele celorlalți. Are un egoism masiv și chiar brutal; îi tiranizează deliberat pe cei din jur, iar Eliza nu reprezintă pentru el, vizibil, decât miza pariului cu Pickering. Este, așa cum îl numeste ea la un moment dat, un fel de „autobuz”, care trece impasibil peste toți și toate. Dimpotrivă, Tudor Gheorghe (pe care, mărturisesc, nu-l prea „vedeam” în acest rol și care își dă aici — din nou măsura veritabilului și complexului său talent interpretativ) propune un Higgins mai complicat și mai imprezicibil. Nu e răutăcios, e doar nepăsător și inconștient crud, un copil mare (cum, de altfel, sugerează și autorul în amintita postfață), care se joacă senin cu suferințele altora, care știe să fie fermecător când dorește să obțină ceva și care se miră sincer că nu toată lumea îl seamănă. Pe Higgins al lui Tudor Gheorghe îl crezi într-adevăr în stare „să-ți ucească inima unei fete”, cum spune Eli-

za, nu din cinism, ci dintr-o foarte britanică aplecare spre sporturi de tot felul. Având de dat aceleași replici unor parteneri atât de puțin asemănători, nu e greu de presupus că rolul Elizei i-a cerut Tamarei Popescu un efort mult mai mare decât acela pretins de partitura propriu-zisă, care, de altminteri, numai ușoară nu este. Actrița i-a făcut față cu succes în special în prima parte, care i-a solicitat preponderent resursele comice (iar Tamara Popescu pare dotată mai ales pentru comedie) și care nu reclamă în mod deosebit adaptarea la stilul de joc al celui alt. În acest sens, tandemul cu Valeriu Dogaru mi s-a părut mai echilibrat. În ambele reprezentații, însă, centrul constant de interes l-a constituit Alfred Doolittle, în interpretarea lui Ilie Gheorghe. Acesta a pătruns în profunzime spiritul textului, în care, cum spunem, cuvântul e suveran. Dincolo de o dicțiune realmente demnă de scena unui

Teatrul Național, actorul — sesizat și dat impecabil cele mai subtile nuanțe ale discursurilor eroului său; chiar dacă îl ascuți fără să-l privești, ignorind, deci grima și costumul fundamental deosebite pentru cele două ipostaze ale personajului (măturătorul „liber” și mic-burghezul „intimidat”), el reușește să-ți comunice integral dominantă fiecare dintre stări. Artă actoricească a lui Ilie Gheorghe este, indiscutabil, una de înaltă clasă. Rodica Radu îi compune Doamnei Pearce (menajera lui Higgins) o ținută impozantă și un aer de demnitate mereu ultragiată de neconținutele „trăsni” ale profesorului de fonetică; o aproape imperceptibilă strălucire a ochilor mărturisește însă că nici ea n-a fost (nu este?) imună la farmecul vocalelor și consoanelor articulate perfect. Calm „englezesc”, afabilitate și grație imperturbabilă sînt atribuțiile cu care Elena Gheorghiu o înzestrează pe Doamna Higgins; rebeliunea fiului față de manierele elegante amendată cu ironie tandră pentru ea, Henry a rămas tot un băiețel. Formula funcționează eficient în varianta Higgins-Tudor Gheorghe; în scenele cu Valeriu Dogaru, publicul manifestă — inițial, cel puțin — o oarecare nedumerire, căci cuplul pare vag ambiguu. Ileana Sandu (Clara), Maria Ciochină-Goanță (Doamna Eynsford Hill) și Tudorel Petrescu (Freddy) schițează cu exactitate un „portret de familie”. În rolul Pickering, Constantin Sassu se mișcă degajat, dar insuficienta cizelare a rostirii îi trezește serioase suspiciuni în privința educației personajului (Cambridge, specifică textul) și a preocupărilor sale lingvistice. Fără cusur, în scurta lor apariție — Anghel Popescu și Emil Bozdogescu.

Scenografia — autori, Vasile Buz (decor) și Ștefania Cenean (costume) — redă cu expresivitate plastică spiritul epocii. De mare frumusețe — grație și unui excelent celeraj — este imaginea de deschidere a spectacolului (scena din fața teatrului Covent Garden), exploatind cu rafinament adîncimea spațiului și efectul de clarobscur.

A. G.

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

MELODIE VARȘOVIANĂ

de Leonid Zorin

Data premierei: 21 iunie 1986.

Regia: VICTOR TUDOR POPA.
Scenografia: ANDREI ȘCHIOPU.
Adaptare de RADU BĂDILĂ și
VICTOR TUDOR POPA.

Distribuția: CATRINEL DUMITRESCU (Helea); MARIUS BODOCHI (Victor).

Doi tineri se întîlnesc — ea de obicei, întîmplător — se plac și se îndrăgostesc. El este rus și ea poloneză și nu se vor căsători, deoarece o lege va interzice pe neașteptate căsătoria între cetățeni aparținînd unor state diferite. Peste ani se vor regăsi, ea, doritoare de a relua legătura, el, opunîndu-i realitatea nouă și dură și perfect morală a noului lor statut social, de oameni căsătoriți. Peste alți, mulți ani se vor reîntîlni; de data aceasta liberi, deoarece, între timp, fiecare a divorțat, dar prea stînsi suflătește, prea absorbiți de treburile zilnice, așadar, prea bătrîni.

Aceasta este schema piesei **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin, schemă din care trebuie să se iște melodrama, dar care, ciudat, reverberează în sufletele noastre ca o autentică dramă. Căci aceasta și este **Melodie varșoviană** se putea intitula, mai adecvat, **Ei erau capabili de fericire**.

Melodie varșoviană ne vorbește despre neîmplinire, și despre faptul că omul trăiește nu atît după cum vrea, ci mai cu seamă după cum poate, fapt ce duce însă indubitabil la înstrăinare. Cît de înstrăinați ne apar la sfîrșit cei doi, cînd, cărunți acum, se reîntîlnesc! Ei par să fi uitat, să se fi uitat, cînd imprimăvărau cu tineretea și iubirea lor nopțile geroase ale unei ierni moscovite.

Nu am înțeles de ce, în spectacol, cei doi interpreți, Catrinel Dumitrescu și Marius Bodochi, se machiază „la vedere” pentru a indica vîrstele personajelor. Nu că ar rupe ritmul spectacolului, dar împietăză asupra iluziei scenice, căci piesa nu este una demonstrativă, ci una de atmosferă, în buna tradiție cehoviană, în care nu ceea ce se spune este important, ci



Catrinel Dumitrescu și Marius Bodochi

ceea ce se sugerează. Nici scenografia nu slujește iluzia, ea fiind organizată între cele două oglinzi de machiaj situate la arhchini, ca un expozu al locurilor de joc : o lojă redusă la semn, o bancă reală, cabina actriței relevată printr-un obiect (oglină), un restaurant redus la o masă cu două scaune albe. Elemente concrete și abstracte, care dau impresia de stil compozit.

Nici jocul celor doi actori nu se situează la aceeași cotă valorică. Marius Bodochi este prea linear, în prea puține momente își trăiește personajul. Actorul nu îi preia drama, rămânând de cele mai multe ori într-o poziție de expectativă. Partea mai vie, mai adevărată, a jocului său constă în interpretarea tinărului. În schimb, Catrinel Dumitrescu justifică prin jocul său existența acestui spectacol. Știință a nuanței, subtilitate, temperament și mai cu seamă calitatea rară de a-și servi și chiar ridica partenerul. Cu măiestrie, ea schimbă măștile, trecând de la fata cu naive stângăcii la femeia ce-și realizează frustrarea, disperată de a-și constata neputința de a se apropia de bărbatul iubit, închistat în imperativul datoriei

morale. În final, masca perfect protocolară a actriței care primește în cabina sa, prin el, fostul iubit, doar un admirator al artei sale.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA
— secția maghiară —

UNCHIUL VANEA

de A. P. Cehov

Data premierei : 28 septembrie 1986.

Regia : VARGA VILMOS. Scenografia : VIOARA BARA. Traducerea în limba maghiară : HAY GYULA.

Distribuția : FARKAS ISTVÁN (Serebreakov); V. CSIKY IBOLYA (Elena Andreevna); KISS TÖREK ILDIKO (Sonia); HALASI ERZSEBET (Maria Vasilevna); HAJDU GEZA, VARGA VILMOS (Vane); MISKE LÁSZLO (Astrov); BODIS BELA și MEDGYESFALVY SÁNDOR (Teleghin); F. BATHO IDA (Marina); SZEL PATKA ETA (Servitoarea).

La secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea, regizorul Varga Vilmos încearcă să ofere o viziune personală asupra piesei **Unchiul Vane**. În ciuda imperfecțiunilor și asperităților de care nu e scutit, spectacolul nu este o simplă lectură de tip demonstrativ-explicativ, ci explorează niveluri semantice profunde.

Demonstrarea **stupideniei** acestei lumi, a incapacității sale de a depăși simpla **relație dialogală** (Leonida Teodorescu), de a înlocui cuvântul cu o relație constructivă sînt intențiile de la care pornește montarea. Ea urmărește procesul de convertire a existenței într-un înlocuitor de existență, substituit fiind cuvîntul. Nimeni nu acționează cu adevărat, viața se pulverizează în momente disperate, lumea e evanescentă, tentativa de omor a lui Voinițki este de un grotesc tragicomic, chiar momentele de autentică zba-

tere sfîrșese în caricatură. Într-un consistent segment al ei, montarea pare că dezvoltă afirmația lui Gorki dintr-o serioasă adresată lui Cehov „Știi, mi se pare că în această piesă dumneavoastră sinteți mai rece ca diavolul. Sinteți indiferent ca zăpada, ca viscolul”. Și totuși spectacolul reușește să transmită un autentic fior tragic. Parcă s-ar petrece o pendulare între identificare și distanțare.

Modalitățile utilizate nu sînt însă topite într-un stil unitar. Un balans ezitant între cehovianism și anticehovianism generează o disjunctie între cele două părți ale spectacolului. Persistă neclarități privind justificarea unor soluții, ca să nu zic „găselnițe” regizorale — spre exemplu, împărțirea rolului Teleghin la doi interpreți, care apar simultan pe scenă (deși, paradoxal, mi s-a părut interesantă misiunea complementară, de „creator de atmosferă”, pe care regizorul o atașează rolului).

Aserțiunea lui Astrov „Te trage la fund viața asta” este neîndoios, unul dintre leitmotivurile piesei. Deși Astrov e cel mai puțin naufragiat, fără a fi neapărat mai bun decît ceilalți. Deosebirea e mai degrabă de nivel decît de esență. Însă ea asigură personajului o poziție aparte și, de ce nu?, o oarecare ambiguitate. Pe această ambiguitate a mizat actorul Miske László pentru a crea un Astrov nu lipsit de prestanță, medic de țară, om cinstit, cu aspirații spre bine. Însă, în același timp, bețiv, cu ieșiri grosolane. V. Csiky Ibolya a conturat cu finețe o Elena Andreevna conștientă de frumusețea ei, cu a aură de eleganță de bun efect, în vreme ce Kiss Tórek Ildikó, în ciuda unui patetism insuficient modulată, izbuteste să exprime prăbușirea interioară a Soniei. Farkas István găsește nuanțele potrivite pentru a reda vidul intelectual, emfaza profesorului Serebreekov, după cum ieșirea din timp și refuzul realității, caracteristice Mariei Vasiliievna, capătă o adecvată expresie în interpretarea actriței Halasi Erzsébet. Utile contribuții la cursivitatea spectacolului aduc F. Batho Ida, într-o reușită compoziție de vîrstă, Medgyesfálvy Sándor Bódis Bela, Szel Patka Eta.

E regretabil că hiatusul interpretativ al spectacolului s-a produs tocmai prin rolul titular. Itinerariul suferințelor, zbatărilor, înfringerilor, pînă la impotmolirea în conștiința zădărniceii, reprezentînd viața lui Voinițki, rămîne deocamdata neparcurs de către Hajdu Geza.

Spre o esențializare a imaginii tinde scenografia, cu incitante sugestii subtextuale, semnată de Vioara Bara.

În ciuda neîmplinirilor pe care, probabil, reprezentațiile viitoare le vor atenua, **Unchiul Vanea** de la secția maghiară a teatrului orădean arată că avem



V. Csiky Ibolya și Hajdu Geza



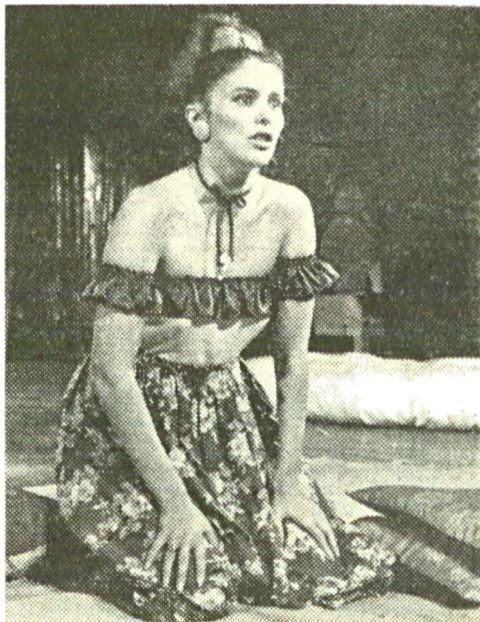
Miske László și F. Batho Ida

în **Varga Vilmos** un regizor autentic, a cărui evoluție merită să fie urmărită. Oricum, atît pentru teatru cit și pentru public e de preferat un spectacol cu **Unchiul Vanea** care suportă amenda-mente, decît unul „perfect” cu **Joc dublu**.

Mircea Em. MORARIU



Valentin Voicilă



Gabriela Cuc

TEATRUL DE STAT DIN ARAD

■ CALANDRIA

de Bernardo da Bibbiena

Data premierei: 16 martie 1986.
Regia: VICTOR IOAN FRUNZA.
Scenografia: DORU PACURAR. Co-
regrafia: ANCA ARDELEAN.

Distribuția: LARISA STASE MU-
REȘAN (Fulvia); GABRIELA CUC
(Samia); DORU IOSIF (Fessenio);
ION PETRACHE (Polinico, Ruffo);
VALENTIN VOICILĂ (Lidio); VA-
SILE GRĂDINARU (Calandro),
RADU CAZAN (Fanio); MONA
ȚINA (Fata); TODOCA SIMION
(Vameșul); Grupul de balet „ALTER
EGO”.

Cardinalul Bernardo Dovizi da Bibbiena, împrumutând motive din Plaut și Boccaccio, aduce pe scenă, în *Calandria*, o Romă pestrită, populată de tineri ușuratici, neveste frivole și soți năvingi, amatori de aventuri galante, astrologi șarlatani, servitoare și valeți vicleni și cinici. Simpla asemănare dintre un frate și o soră aruncă această lume senzuală, căpicioasă și libertină în crusul corinț al qui pro quo-urilor, prilej pentru autor de a satiriza moravurile vremii. În a-

ceastă incursiune în universul comediei, Bibbiena se oprește la un prim nivel, satira este ușoară, umorul, frust, savuros.

Așa cum mărturisesc documentele epocii, piesa a cunoscut la apariția ei mondtări fastuoase la Mantua, Veneția, Urbino (1508—1514), cu ample desfășurări de decoruri, interludii muzicale și dansante. Prin optica lectorului de azi, regizorul Victor Ioan Frunza, explorând spiritul modern al textului, ne propune o reprezentatie multicoloră, în care folosește muzica și dansul, un spectacol popular, viu, unde jocul actorilor, detaliile de costumație, momentele comice și cele coregrafice creează punți cu prezentul. Montarea este în consens cu preocupările tinărului director de scenă. El se declară adept al teatrului paletic, al cărui principal instrument de expresie este metafora barocă. Original gânditor de spectacole al generației sale, regizorul compune imagini de o teatralitate bogată, rod al fuziunii unor elemente eterogene, cu și al valorificării maxime a posibilităților de joc ale actorului.

Spectacolul începe cu un prolog, în care valetul Fessenio, minuind păpuși (reprezentări ale celor doi, fratele și sora), inițiază publicul în poveste. Își fac intrarea personajele, marionete pe scena vieții, animate de o forță irezistibilă. Erosul. Este leit-motivul reprezentației, erozul nevăzut, dar mereu prezent în frenzia extraordinară cu care cuplurile de îndrăgostiți se caută, se fugăresc, se înfruntă

în dansurile din interludii, într-un decor dominat de uriașe perne și perdele, peste care se văd „ștampilele” unor buze roșii. Acest maraton al dragostei este descris cu ironie de regizor. Pe ecranul simplă a piesei sînt improvizate gaguri. Interpretii evoluează pe scenă și în sală, se contopesc, dar se și detașează de roluri, se autoparodiază, intra în „conversații” cu spectatorii. În final, un frumos dans al nuntii învâluie montarea în poezie și o nobilă melancolie. Spectacolul este încă deficitar în privința ritmului, înțîlnim și unele pasaje parazitare, construcția situațiilor comice impunea în general o mai mare rigoare. Sînt carente care pot fi ușor eliminate pe parcurs. Desenul costumelor (scenografia, Doru Păcurar) trimite la epoca piesei, din perspectiva modei contemporane. Mai puțin inspirată găsim soluția la distanță a perdelelor colorate din fundal, fapt ce dă la un moment dat senzația de gol în jurul personajelor. Dansurile — important element dinamizator — sînt imaginate cu fantezie plastică de coregrafa Anca Ardelean și executate cu aplomb și sensibilitate de grupul „Alter Ego”.

Răspunsurile interpreților la propunerile regizorului sînt inegale. Astfel, Doru Ioșif în Fessenio demonstrează o bună mobilitate corporală, declanșează cu dezinvoltură încurcăturile, leagă și dezleagă amuzat și cinic perechile de îndrăgostiți. Expresivitatea tinărului actor este minată însă de o dicție deficitară, ce se cere corectată. Fratele și sora sînt întruhipați de Valentin Voicilă. Deși partiturile sînt generoase iar soluția lui Victor Ioan Frunză pentru travesti este de mare haz, talentatul interpret lasă de astă dată impresia de superficialitate. O emisie vocală nestudiată, un joc pigmentat cu grațiozități, înflorituri și alinturi compromis compoziția. În gureșa Samia, Gabriela Cuciuc este explozivă, are nerv, sulețe, grație. Apreciabil este și efortul lui Vasile Cîrădinaru de a-și adapta mijloacele de expresie la formula spectacolului. Deși nu acoperă cu aceeași intensitate întreg parcursul rolului Calandro, actorul reușește să realizeze cîteva momente de autentică savoare comică. Se remarcă Ion Petrache în două roluri diferite ca factură, cicăliturul pedagog și șarlatanul astrolog, profitor al credulității celor din jur, actorul izbutind, în ambele ipostaze, prezențe puternice reliefate. Larisa Stase Mureșan în Fulvia, năbădăioasă soție a lui Calandro, este vulcanică, felină, posesivă cu farmec. Totuși, la un moment dat, combustia interioară scade, interpreta riscînd să-și dilueze creația

prin decorativism. În seurtelile lor treceri prin scenă, Mona Tina, Radu Cazan și Todoca Simion aduc pete de culoare adecvate.

Considerăm colaborarea teatrului, măcar cu Victor Ioan Frunză de bun augur, cu premise serioase de înnoire artistică pentru trupă.

■ REȚETA MAKROPOULOS (MISTERIOASA DOAMNĂ „M”)

de Karel Čapek

Data premierei : 26 martie 1986.
Regia : DAN ALECSANDRESCU.
Scenografia : EMILIA JIVANOV.
Distribuția : LARISA STASE
MUREȘAN (Emilia Marty);
MIȘU DRAGOI (Jaroslav Prus);
VIRGIL MÜLLER (Janek); ION
COSTEA (Albert Gregor); ION
VĂRAN (Hauk Sendorf); ION PETRACHE (Dr Kolenaty); DORU
IOSIF (Secretarul lui Vitek); GABRIELA CUC (Kristina).

Karel Čapek, autor de literatură fantastică, de drame și romane alegoric-utopice, abordează în **Rețeta Makropoulos** tema „tinereții fără bătrînețe și a vieții fără de moarte”. Scriitorul imaginează o poveste cu caracter polițist și melodramatic. Celebra cîntăreață Emilia Marty, adulată de public, stîrnește printre admiratori pasiuni fatale. Un proces pentru dreptul la o moștenire ne dezvăluie taina acestui personaj enigmatic și fascinant în vîrstă de peste trei sute de ani, eroina deține secretul tinereții perpetue, datorită unei rețete miraculoase alcătuite de tatăl ei.

Cinică, nefericită, incapabilă să comunice autentic cu semenii, Emilia Marty



Scenă din spectacol

feră rețeta celor ce roiesc în jurul ei, atrași de frumusețe și de mirajul gloriei. Himerica ofertă îi copleșește la început, le infierbintă imaginația. Proiectele, visurile despre care conversează, revelează caractere. Se sugerează starea de euforie, dar și posibila tragedie pe care o asemenea invenție ar putea-o declanșa în lume. Vidul sufletesc, infernul moral pe care îl traversează protagonistă îi determină însă pe cei ce-o înconjoară să refuze rețeta. Ei devin purtătorii de cuvânt ai autorului, care nu vede în posibilitatea de a trăi sute de ani o soluție ideală pentru om.

Considerațiile lui Čepok asupra unei atare perspective utopice eșuează, la un moment dat, în sentimentalism. Dramaturgul oprește — în expunerea și analiza problemei — la un prim strat de semnificații, în care dimensiunea existențială a conflictului este eludată.

Regizorul Dan Alecsandrescu a avut în scenografa Emilia Jivanov un partener

admirabil. Decorul este în spectacol un veritabil personaj, care spiritualizează piesa, încercând să sugereze epurarea și superficialităților melodramei. Încăperi austere, ale căror linii se pierd în perspectivă, într-o cromatică uniformă și apăsătoare, transmit neliniște și creează un halou de mister. Dar — urmărind probabil tot concentrarea și esențializarea — Dan Alecsandrescu a operat și unele tăieturi în text. Paradoxal, rezultatul a fost nefericit în ce privește coerența întâmplărilor, deoarece apar anumite dezacorduri între situațiile scenice și atitudinile personajelor. Astfel, sinuciderea lui Janek, îndrăgostit de Marty, ca și hotărârea acesteia de a da celorlalți rețeta tinereții eterne vin abrupt, fără pregătire psihologică. Mizanscena valorifică mai ales aspectul polișt al tramei și mai puțin valențele sale meditative. În acest sens, titlul ales, **Misterioasa Doamnă „M”**, ni se pare nu doar adecvat, ci și elocvent. Desenul regizoral, sobru, elegant, cu o anume distincție (proprie eroilor piesei), devine totuși linear în interpretarea actorilor. Complexitatea caracterelor, rezonanța idealică pe care o putea naște atare temă sînt estompate.

Mișu Drăgoi, Ion Costea, Gabriela Cuc, Ion Văran, Virgil Müller realizează cu profesionalism câteva schițe de portret. Calitatea lor este acuratețea, defectul — cantonarea la nivelul ilustrării dramei, și nu al întrupării ei (dincolo de limitele partiturilor, acționează desigur, aici, și acelea ale lecturii regizorale). Se detașează Ion Petrache, în avocatul Kolenaty, care reușește să nuanțeze stările personajului. Am apreciat și compoziția tânărului actor Doru Iosif, în rolul bătrînului secretar: expresivă, echilibrată, concentrată, realizată cu mijloace puține și eficiente, ea dă relieful dramatic necesar personajului.

Pe Larisa Stase Mureșan nu am regăsit-o în forma artistică cu care ne obișnuise. Actrița a realizat de-a lungul timpului, sub bagheta lui Dan Alecsandrescu, nu puține creații strălucite. De astă dată însă, patosul, fiorul tragic, incandescența trăirilor sînt contracarate de unele tente retorice, de un teatralism excesiv.

Luđmila PATLANJOGLU



Cezara Dafinescu și George Motoi

**TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI“ DIN BRAILA**

CINEVA TE IUBEȘTE PENTRU TOATĂ VIAȚA

**de Al. Stark și George
Motoi după Al. Stein**

**Data premierei : 6 octombrie 1986.
Regia : GEORGE MOTOI. Sceno-
grafia : CONSTANTIN RUSSU.**

**Distribuția GEORGE MOTOI
(Anton) ; CEZARA DAFINESCU
(Sandra) ; Voci imprimate pe bandă :
RODICA POPESCU BITĂNESCU,
BUJOR MACRIN, GEORGE CUS-
TURA, GEORGE ȘOFRAG, SORIN
DINCULESCU.**

De fapt, deși poartă firma instituției
brăilene, spectacolul cu acest titlu — ver-
siune scenică românească de Al. Stark și

George Motoi, după o povestire lirică de
Aleksandr Stein — este realizat în cea
mai mare parte a sa de artiști ai Teatru-
lui Național din București. Regia (George
Motoi), scenografia (Constantin Russu),
interpreții celor două roluri vizibile
(George Motoi și Cezara Dafinescu) și
chiar al unuia dintre rolurile invizibile
(Rodica Popescu Bitănescu) vin de pe pri-
ma scenă a țării. Imprumutul acesta ma-
siv de forțe nu are în sine nimic reproba-
bil. Il remarcă doar ca pe o curiozitate.
Dar să vedem despre ce e vorba.

E vorba de o comedie lirico-dramatică,
în general bine scrisă (nu știu dacă e me-
ritul autorului versiunii originale sau al
autorilor versiunii scenice românești), cu
știința dozării efectelor comice și drama-
tice, cu o acțiune amplă, dar cu impli-
cații de plan secund care-i amplifică re-
zonanța, în centrul căreia se află un cuplu.
Un cuplu ajuns la un moment de răs-
cruce după mulți ani de conviețuire și
care își reface unitatea în fața unei pri-
mejdii care-l amenință. Un cuplu care, în
seara aniversării căsătoriei — moment fes-
tiv, încărcat de lirism, de tandrețe și răs-
fături —, dintr-un preaplin al bucuriei,
începe să răscolească prin trecutul mai
puțin vesel, descoperind motive reciproce
de gelozie întîrziată, de suspiciune ali-
mentată de semne recente, transformînd
seara festivă într-o seară a răfuieiilor, a
unei posibile rupturi. Pindită de banali-
tate, mica poveste capătă accente de cu-
loare datorită împrejurărilor în care e

plasată. El, căpitan de cursă lungă pe un vas de turism internațional, ea, medic-cercetător pe uscat, viața lor a fost marcată de tristețile lungilor despărțiri și de bucuriile scurtelor revederi, de mândria unor fapte de eroism comise de el, toate rememorate acum, în seara aniversară, înțetăite de voci sosite prin telefonul cabinei, aducând fie felicitări și urări de bine, fie vești neliniștitoare despre o ședintă în care, se pare, se discută despre destituirea lui din postul de comandant al navei. Acțiunea zigzagată dobândește, astfel, un plus de tensiune.

Bănuiesc că ceea ce a determinat alegerea acestei piese, fără mari virtuți de profunzime și complexitate, a fost posibilitatea oferită unui cuplu actoresc pentru două roluri de bravură. Asumându-și și rolul de regizor, George Motoi a lucrat spectacolul actoresc, îndrumându-l partenera, pe Cezara Dafi-

nescu, spre un joc nuanțat, variat, stimulându-i resursele bogate de emoțivitate, de lirism și umor, cu accente dramatice care nu depășesc un grad mediu de intensitate. El însuși a marcat, cu umor, cu emoție detașată, cu dramatism punctele nodale ale rolului comandantului de vas, reușind îndeosebi în momentele de joc mut, printr-o mimică elocventă. În câteva intervenții telefonice sonore, am remarcat hazul rostirii Rodicăi Popescu Bitănescu, precum și câteva voci bine timbrate ale talentaților actori brăileni Bujor Macrin, George Custură, George Șofrag și Sorin Dinculescu, care au slujit cu modestie inițiativa acestei colaborări. Eleganta cabină a comandantului de vas, desenată de Constantin Russu, a oferit cadrul prielnic acestei subțiri povești de dragoste.

Margareta BĂRBUȚA

TEATRU PENTRU COPII

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ”

AVENTURI CU SCUFIȚA ROȘIE

de Cristian Pepino

O poveste de-adormit copiii — ieri, azi, mâine... Pornind de la această „premisă”, regizorul Cristian Pepino (care a gândit spectacolul în calitate de autor total — text, direcție de scenă, aranjament muzical), și-a propus să arate cum „s-a născut, s-a dezvoltat și a evoluat de-a lungul timpului” istorioara pe care frații Grimm, la începutul secolului XIX, o desprindeau din circuitul folclorului, încredințând-o tiparului. Nu trebuie neapărat să-l fi citit și pe V. Popp, cu a sa celebră „Morfologie a basmului”, ca să te poți amuza împreună cu prichindeii în sala Teatrului „Țândărică”. Cred totuși că în masivul tom de analiză structuralistă se află cheia, dacă nu chiar ideea acestui scenariu-digest, care oferă în termeni parodici, însă dintr-o perspectivă psiho-sociologică, o schiță a unui fenomen în stare latentă: degradarea basmului în poveste și a poveștii în anecdotă. Perenitatea ieșită din comun a genului, apreciată ca fiind echivalentă cu

istoria umanității înseși, se descoperă subminată chiar de unul dintre principiile lui de bază — stereotipia. Șablonul, clișeele care au reușit să asigure, să mențină viabil sistemul de reguli, de corespondențe de tip formă-semnificație, cunosc o îngrijorătoare deteriorare. Acest lucru se resimte la nivelul tuturor așa-numitelor funcții. Cel mai afectat pare a fi aspectul etic: legământul micuței eroine, care-și încheie experiența deloc veselă spunând „De-acu’ înainte n-o să mă mai abat niciodată din drum, când oi merge singură prin pădure, ci o să ascult de povețele mamei!” — morala, adică, dispare. Trepțat, treptat, accelerarea ritmului de viață modifică și caracterul personajelor, și natura situațiilor. Demersul teoretic al reprezentăției prețuiește cât un veritabil act critic, având meritul de a fi făcut cu dezinvoltura unei ironice priviri retrospectiv-anticipative, care și-a fixat în mod arbitrar patru timpi de acțiune: o secvență atemporală, alta plasată în epoca de vogă a romanului de capă și spadă, a treia în anii ’30 și ultima în zona incertă a SF.

Echipa realizatorilor s-a lăsat cu bucurie antrenată în acest joc al fanteziei, prea puțin sau deloc gratuită. Astfel, decorul lui Mircea Nicolau este pe cât de simplu, pe atât de funcțional, sugerând o dublă deschidere — o scenă în scenă — și permițând diferite gaguri, cum ar fi duelul, în care eroii, păstrînd cadenta, apar la rampă, succesiv, „în carne și oase” și în chip de minuscule păpuși. Ritmul este de

altfel o calitate aparte a spectacolului, imprimat nu doar prin alertețea desfășurării propriu-zise, ci și prin comentariul melodic, adesea stilului global, burlesc-opere-tistic. Fiindcă fiecare episod își are momentul său muzical — „o uvertură”, „o arie de coloratură” sau „un balet” (dansul ciupercuțelor, sarabanda urmăririi automobiliste, goana nebunească pe scara rulantă până la etajul 50 al unui imobil de pe Strada 43 — decupată în prim-plan prin intermediul unui ceran imaginar). Excelență este relația păpușar-marionetă: păpușile-personaje sînt fie miniaturale caricaturi de ipsos și cîrpă, fie impozante prezente fizice, atunci cînd artistul preia costumul personajului respectiv.

Protagonista, Brîndușa Zaița-Silvestru, descrie cu virtuozitatea-i binecunoscută, în cele patru ipostaze, patru temperamente diferite. Mai întîi, o fetiță zglobie și drăgălașă, deloc temătoare, nu pentru că „nu știe ce lighioană rea e lupul”, ci pentru că naivitatea nu mai poate face casă bună cu precocitatea copiilor crescuți în tovărășia televizorului. Marchiza de Scufița roșie, cu pelerina-i de catifea, evoluează într-un registru patetico-lirico-pasional, e plină de grații, dar cam prostuță, cochetă și bună gospodină, are efuziuni cantabile — veritabile vocalize — și e dispusă la orice aventură sentimentală („il était le temps d'amours courtois, mais aussi des vendettes”). Ambianța se modifică brusc și facem cunoștință cu o tînră vînzătoare de chewing-gum, deghizată ca traficantă de alcool prohibit în jungla capitalistă, o blondă fatală cu voce baritoneală, dotată cu pălărie de cow-boy (roșie, desigur), mașină decapotabilă și înfruntîndu-l temerar pe incoruptibilul detectiv, care o invită la un *ness*. O nouă surpriză, la apariția nostimei nonconformiste a secolului XXI, deținătoarea secretului de fabricație a cozonacului. Din toată isprava fetei care n-a ascultat povața mamei și s-a abătut din drum, plecînd urechea la vorbele ipocrite ale unui necunoscut, n-a mai rămas (culmea ironiei!) decît un element auxiliar, de recuzită — un simbol al ambiției, al vanității (nu tocmai copilărești) de a avea, de a obține orice, oricum. Cristinei Popovici i-a revenit rolul bunicuței care tricotează melițînd din gură, apoi contesă de Scufița albă, ce-și poartă cu infatuare peruca gigantică și intoxicația cu ciuperci, „sfîrșind” — ca să zicem așa — în chip firesc, bolnavă de... stress. Mihai Prujinski nuanțează partitura personajului negativ; lupul cu gambetă, ce se pocăiește metamorfozîndu-se în contele de Scufița sură, „omul cardinalului”, dornic de un castel cu... marchiză, devenind apoi temutul Lupo Lupone și, mai tîrziu, un extraterestru specialist în „transferuri” electronice. So-

nia Giba asigură culoare și dinamism figuratiei (ciraci răzbunători, asăsinii chercheliți, ciupercuțe, expediționari ai farfuriei zburătoare). Nu doar cu o bună plastică corporală, ci și cu farmec, Radu Vaida și-a asumat sarcina de a fi deopotrivă comper — interpret (vîntătorul salvator, mesagerul norocos ce va cîștiga mina marchizei, detectivul abil care-și irosește recompensa nu pentru aleasă inimii, ci cumpărînd aspirine ca să-și vindece soacra, omul-păianjen, arlechin miriapod al epocilor tehniceiste). Implicarea în joc acestui actor este o invitație în plus adresată spectatorilor mici și mari, care, bineînțeles, pot avea fiecare o versiune proprie a aventurilor Scufiței roșii. Acum, la sfîrșit de veac XX.

I. C.

TEATRUL „FANTASIO” DIN CONSTANȚA

— secția muzicală pentru copii
și tineret —

PINOCCHIO

de Constantin Brehnescu
după Collodi

Data premierei: 29 septembrie
1986.

Regia: CONSTANTIN BREHNESCU.
Scenografia: VASILE JURJE.
Mișcarea scenică: KOROSSY ISTVAN.
Muzica: AUREL MANOLACHE.

Distribuția: CAMELIA POENARU (Pinocchio); RODICA ȚOCU (Fata cu părul albăstrui, Vînzătoarea de bilete, Bătrîna); FLORIN DUMBRAVA (Gepetto, Mangiafuocco, Cărbunarul, Piratul); VASILE BOTTA (Antonio, Doctorul, Omulețul cel rău, Piratul); CĂTĂLIN ANASTASE (Arlechino, Corbul, Doctorul, Piratul); SERGIU ALIUȘ (Motanul, Fîtil, Pescarul, Doctorul); ANCA IVAN (Vulpea, Colombina).

Teatrul „Fantasio” din Constanța are o viață artistică incontestabil meritorie, dar discret ținută în penumbră; bucurându-se în tăcere de afluența publicului — de altfel, pe deplin mulțumitoare —, evită ieșirea în arena competițiilor de prestigiu, cu toate că numeroasele turnee peste hotare i-ar da dreptul să-și arboreze marile succese.

Faptul, poate, se datorează și prejudecății potrivit căreia prin profilul său revuistic, prin repertoriul alcătuit pe măsura unui public necesarmente foarte larg, nu se poate ridica la nivelul maximei exigențe estetice. Indreptățit sau nu, calificativul „bun pentru succes” nu incită curiozitatea comentatorilor.

Dar chiar ignorat (cu sau fără voce), acest teatru nu ostenește în a căuta noi forme de a-și atrage și pregăti pentru viitor promoțiile de spectatori: tenacitatea — admirabilă, și soluțiile găsite ne îndeamnă să credem că este vorba de o strategie educațională consecvent respectată. Teatrul „Fantasio” dorește să aibă și public preșcolar și școlar. Și îl are! Secția muzicală pentru copii și tineret funcționează (încă timid, e drept) în acest scop. Recentă sa premieră, **Pinocchio**, este un spectacol, am putea spune, „interdisciplinar”: trupa acestei secții, compusă din balerini și actori-cîntăreți, permite construirea unor montări aflate în vecinătatea atât a operetei cît și a baletului.

Probabil așa se explică și de ce dramatizarea celebrului text al lui Collodi se află la jumătatea drumului dintre teatrul „de proză” și libretul de operetă: simplificarea pînă la schemă a peripețiilor trăite de păpușa vie este compensată copios de dilatarea citorva momente spre dimensiunea ariei de operetă.

Constantin Brehnescu, realizatorul acestei duble adaptări a basmului la scenă, a înțeles care sînt și avantajele formulei — detaliata portretizare a personajelor — și limitele ei — riscul de a transforma povestea ascensiunii păpușii spre om într-un lanț de scheciuri muzicale. Dificultatea putea fi depășită printr-o singură posibilă soluție — ca Pinocchio să treacă de la nepăsarea jucăriei fără destin la statutul de fiu al omului, urcînd — din pățanie în pățanie — prin strîmtul coridor al iluziei, neîncrederii, umilinței și spăimii de moarte, o trecere din ce în ce mai istovitoare, mai chinuitoare și mai lipsită de speranță. Numai înaintarea progresivă spre acut poate da micului spectator, care-l îndrăgește pe Pinocchio, sentimentul că dreptul de a fi om trebuie răsplătit cu împotrivirea la ceea ce este sălbatic și urît în oameni.

Pentru desfășurarea spectacolului, aceasta a apărut a fi problema ce se punea în

fața regiei. Și Constantin Brehnescu, în calitate de regizor, a rezolvat-o în bună măsură.

După fiecare moment de tensiune psihologică, partitura muzicală încununează voios și triumfal, poate prea repede și prea definitiv, ieșirea din situație a lui Pinocchio.

Miscarea scenică realizată de Korossy Istvan și muzica semnată de Aurel Manolache săvîrșese eterna minunăție a teatrului, în care șapte interpreți (Camelia Poneanu, Rodica Toru, Cătălin Anastase, Anca Ivan, Vasile Botta și Sergiu Alius), interpretînd domăzeci și trei de personaje, dau senzația că scena este cotropită de numeroasă populație a făpturilor din fabule. Scenografia lui Vasile Jurje, sever limitată la a oferi posibilități de schimbare la vedere și „din mers” a locului de acțiune, dar capabilă să susțină horbota multor accente decorative, îngăduie fiecărui interpret să-și etaleze prin pantomimă capacitatea de sugesție.

Multe gesturi „de investitură” făcute de actori sugerează, pînă a le face vizibile, obiecte și detalii altminteri absente din scenă.

Momentele de pantomimă, atît de subtil introduse în urzeala întregului, dau măsura unor înzestrări artistice de care trupa, din pricina inerentei modestii ce însoțește orice început de activitate, pare că nu își dă seama pe deplin.

Cert mi se pare a fi că această trupă, căreia dansul, baletul, îi sînt atît de familiare, poate să producă, sub bagheta unor regizori inspirați, o înnoire a formelor de spectacol pentru copii și tineret.

De aceea, montarea realizată de Constantin Brehnescu trebuie socotită drept exercițiu de acomodare a actorilor la condițiile și pretențiile marilor realizări scenice; faptul că rezultatul e plăcut e doar un punct de start, și nu limită a puterii de creație proprie acestei trupe.

Dansînd, cîntînd, interpretînd șarjat, actorii care joacă rolurile celor ce-l răpesc și-l țin captiv pe băiețelul din lemn cioplit tind a face din aceste personaje prezențe micalit didactice și jovial moralizatoare, căci, după cum le stă bine în orice basm, aceste personaje s-au născut pentru a fi pedepsite exemplar.

Verva, radioasa bucurie de a juca a întregii distribuții au făcut imposibilă recunoașterea, sub puzderia de măști mereu schimbate, a vreunui dintre interpreți; spectacolul este o creație colectivă.

Reușita de a fi o trupă **integral** dăruită jocului îi acordă dreptul de a fi, cu proxima ocazie, invitată la una dintre competițiile de prestigiu dedicate teatrului pentru copii și tineret.

Paul Cornel CHITIC