

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL „NOTTARA“

LA UN PAS DE FERICIRE

de Petre Sălcudeanu

Data premierei: 20 martie 1987.
Regia: VALERIU PARASCHIV.
Decoruri: TUDOR GHIMES. Costume:
ANCA PĂSLARU.

Distribuția: CATRINEL PARASCHIVESCĂ (Silvi); VICTORIA COCIAȘ-SERBAN (Vali); MIRELA COMNOIU-MARIN (Cleo); DOINA SIN (Vecina); VASILE LUPU, GRI-GORE CONSTANTIN (Tatăl); DANI-EL CONSTANTINESCU (Pompei).

Prozator și scenarist, Petre Sălcudeanu nu e, cu piesa **La un pas de fericire**, apărută recent pe afișul Teatrului „Nottara“, la prima scriere dramatică: în urmă cu vreo cinci ani, i s-a publicat în revista noastră tragicomedia **O partidă de pescuit***. Și nici la primul contact cu scena: la 19 ani, i s-a jucat în sala de festivități a unui liceu brașovean piesa într-un act **Plînsul Ilenei**. De atunci, a produs romane (**Biblioteca din Alexandria** și **Cina cea de taină** își au locul lor important în literatura contemporană românească), numeroase scenarii de film și alte câteva piese de teatru, acestea din urmă, însă, rămase (după cum mărturisește) în sertar, „din convingerea că unui

autor îi este cel mai greu să se disimuleze între cei trei pereți devoratori de adevăr sau de firese ai scenei“.

Trecind peste propria-i convingere, ia-tă-l acum pe Sălcudeanu oferindu-se pri-vitorilor cu o nouă piesă, în care există și mult adevăr de viață, și mult firese, și pe care cei trei pereți ai micului Studio experimental de la subsolul Teatrului „Nottara“ o „devorează“ cu interes și ne-disimulată curiozitate.

Nu știu ce trata, odinioară, **Plînsul Ilenei**. Cred, însă, că ceva din rezonanța acestui prim titlu se face simțit și în existența tripticului feminin din **La un pas de fericire**, imagine realdist-cotidiană a per-petuei lupte interioare în căutarea fericirii.

Inchinată ideii de libertate a sentimen-tului, piesa punctează... bărbătește unele caracteristici psiho-morale ale femeii inte-lectuale aflate la vîrsta împlinirii și a dificultăților ce se ivesc în pragul trecerii de la tinerețe la maturitate.

Povestea celor trei prietene din copi-lărie cuprinde episoade calme, de reușită, înecunute de mulțumire sufletească, dar și momente de amărăciune. În plan social, bilanțul, în pofida cînoșirilor și înfrîn-gerilor inerente, e pozitiv. La capitolul „Viața personală“, în schimb, lucrurile stau destul de prost. Nici una nu are încă o familie firese constituită. Societa-tea, care le asigură dreptul la muncă egal cu bărbatul, nu deține și leacul pentru a le umple golul din inimă. Un prag cam înalt desparte deocamdată cotidianul ru-tinier de cota aspirației. Dar aspirația în-săși reprezintă flacăra vie care le păstrează vitalitatea spirituală și le deschide perspectiva. Chiar dacă nici una nu și-a găsit „fericirea“, toate trei se simt „la un pas“ de ea, în aer plutește ceva, ca o așteptare, ca o promisiune...

Eroinele lui Sălcudeanu nu sînt bolnave de spleen ori de huzur. Sînt bolnave de singurătate, de nevoia unei iubiri pe po-

* „Teatrul“, nr. 3/1982.



Catrinel Parascivescu, Victoria Cociaș-Șerban și Mirela Comnoiu-Marin

triva felului lor de a trăi, generos, sincer, deschis, lipsit de prejudecăți. Fel de a trăi care, însă, nu simplifică lucrurile: spontaneitatea alunecă uneori în eroare scump plătită, senzualitatea acționează insidios, minînd principiul pe care intranșigenta etică încearcă să-l impună, „marea iubire” apare, vai, sub un chip deloc ideal, omul drag poate fi egoist, laș, superficial... Gustul amar al experienței face parte, în fond, din normal, unele situații de viață rău croite nu au cum primi o rezolvare liniștitoare, în spiritul finalurilor de basm: „și au trăit fericiți pînă la adînci bătrîneți”. Sălcudeanu nu a găsit nici el (și bine a făcut) o „soluție” pentru rezolvarea atît de interesantei sale cazuistici feminine.

Oglindă de mare finete a unor stări psihice, piesa nu duce totuși prea adînc și pînă la capăt explorarea dramatică. maniera narativ-expozitivă trădează insuficiența stăpînire de către scriitor a meșteșugului scenic, a tehnicii de transfigurare a substanței de viață în materie teatrală. Vigoarea manifestată în creația de proză, spiritul de observație a realității nu reușesc să atingă, în construirea conflictului, în individualizarea caracterelor, tensiunea dramatică promisă în premise.

Generoasă prin simbul de omenie care stă la baza raporturilor dintre personaje, prin nonconformismul pledoariei în favoarea libertății de sentiment, piesa nu înalță înlăntuirea de confesiuni din sfera cotidianului într-o zonă superioară, a semnificațiilor, capabile să dea anvergură adevărului de viață și mai ales adevărului artistic.

Spectacolul regizorului Valeriu Parasciv sesizează sensul și tonalitatea specifice scrierii, păstrîndu-se în limitele se-

rioizității, ale bunului-gust și ale măsurii cuvenite. Dincolo de dramatismul sugerat cu naturalețe de către cele trei interprete, montarea face loc și unor momente comice, risul (stîrniț de comportamentul vecinilor, mai ales al fiului acestora, terorizat, la o vîrstă adultă, de tutela părintească) fiind și el generat de o sursă dramatică: iluzia fără acoperire, eșuată în grotesc.

Regia a încercat să sprijine textul în punctele unde se simțea nevoia unor argumentări; de aceea, versiunea scenică prezintă, față de versiunea publicată*, numeroase adăugiri, spre clarificarea unor situații, altele rămînd, în continuare, obscure. Totuși nu a putut fi evitată liniaritatea desfășurării scenice, urcușurile și coborîșurile de tonalitate succedîndu-se cu oarecare monotonicitate.

La prima ei reprezentare, piesa lui Sălcudeanu a avut noroc de bune interprete. Pășind cu deosebită siguranță pe scena bucureșteană, Victoria Cociaș-Șerban, actriță tînără foarte repede afirmată la teatrul din Brașov, a impus portretul profesoarei Vali, dăruindu-l cu putere de radiație, cu o interesantă sensibilizare a gravității, cu tăceri elocvente, dozînd excelent explozia dramatică din final.

Strălucitoare, Catrinel Parascivescu în elanul aspirației spre „zborurile înalte” ale exaltatei Silvi. Cu mai puțin farmec și cu mai puțină organicitate susține actrița prăbușirea eroinei, dezamăgirile și deprimările ascunse în ceața euforiei alcoolice.

Mirela Comnoiu-Marin descifrează exact stările de spirit care alcătuiesc personalitatea contradictorie a doctorei Cleo, puternică în sala de operații, slabă în viața sentimentală.

* „Teatrul”, nr. 11—12/1986.

O apariție de efect pitoresc, Doina Sin în Vecina. În trecherile lor fugare prin scenă, cei doi bărbați — Vasile Lupu (Tatăl), Daniel Constantinescu (Pompei) — sînt pe măsura rolurilor, cu care autorul însuși e destul de zgîrcit.

Consecvent în promovarea dramaturgiei originale, harnicul colectiv al Teatrului

„Nottari” merită și de această dată toată stima pentru modul cum înțelege să-și pună forțele în slujba apropierii de teatru a unor scriitori consacrați de alte genuri literare.

Valeria DUCEA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL GIULEȘTI

VISUL UNEI NOPTI DE IARNĂ

de Tudor Mușatescu

Data premierii : 25 februarie 1987.
Regia : SORANA COROAMĂ
STANCA. Decoruri : VASILE ROTARU. Costume : DANA LAZARU.
Distribuția : EUGEN UNGUREANU (Alexandru Manea); RADU PANAMARENCO, ION ANGHEL (Gogu Panait); CONSTANTIN COJOCARU (Mitică Dumitrescu); NICOLAE URS (Manole); MIRCEA N. CREȚU (Bebe Cristian); ADRIANA TRANDAFIR (Maria Panait); ILEANA CODARCEA (Natalia Panait); MIRELA ATANASIU (Fanța); ANCA NECULCE, LIANA MĂRGINEANU (Elvira).

Ca și în muzică, partitura dramatică se cere interpretată cu acuratețe, căutîndu-se — bineînțeles — să se iște și sunuri noi, care să reverbereze de fiecare dată altfel. Un sunet strident, un acord fals, un accent modificat pot dezechilibra o compoziție, cum, tot atît de bine, pot să o și restructureze, cînd își află argumente originale, solide.

Montînd cunoscuta piesă a lui Tudor Mușatescu, Sorana Coroamă-Stanca, regizoare experimentată și autor dramatic de succes, a hotărît să nu urmărească doar filonul liric al observației psihologice (care de altfel își conservă intactă prospețimea), ci să dezvolte, cu precădere, conotația socială, urmînd calea pitorescului, a caricaturii chiar. Avantajate au fost în primul rînd personajele secun-

dare promovate în prim-plan. Li s-a oferit astfel actorilor posibilitatea de a se afirma în special individual, nu neapărat printr-o potențare sau nuanțare a relației lor cu protagoniștii. Nicolae Urs i-a descoperit servitorului un anume mod de a fi, pe care-l descrie foarte bine, exact pe muchia de cuțit a labilității de caracter: valetul e corect, pedant chiar, nu-și ascunde disprețul pentru sîrăcime, tocmăi pentru că vrea să uite de unde a pornit



Adriana Trandafir și Eugen Ungureanu

și se păstrează slugarnie în apropierea celor avuți, suferă, e ofensat că locul lui e doar la bucătărie și încearcă — modest, timid, deocundat — să se insinueze mai în față. O găselniță menită să aducă aplauze sigure — zbirățul la telefon — îi umbrește însă hazul autentic, care nu mai avea nevoie de nici o supralicitare. Constantin Cojocaru, atât de firesc în tot ceea ce face pe scenă, a recurs, de astă dată, la o exagerare excesivă a umilinței și neputinței orgoliosului librar cu veleități de scriitor, ambițios nevoie mare, dar fără un sfânt. Ileana Codarcea nu pare atât o mamă afectată de soarta fiicei, cât o mahalagioaică oarecare, liniștită, căci pe ea cârțile „n-o minte”; nici urmă din disperarea repetatelor sinucideri simulate, care-și aveau savoarea lor tragicomică, de la Caragiale citire. Cu inflexiuni miticiste și bonomie măsurată în cinzeacă, Radu Panamarenco are, ca întotdeauna, aplomb, debitând replicile aforistice ale „filozofului particular”, tatăl epicurean fără voie. Fața, sora mai mare care „a avut noroc în viață”, nu-i totmai „eleganță, frumoasă, parfumată”, cum o prezintă autorul; tânăra Mirela Atanasiu (la debut pe scena giuleșteană) a acceptat o mască de stupidă prin care să se sublinieze apăsător destinul „fericitei” ce a ajuns în *high life*, dar „fără cununie”. Mircea N. Crețu, fără „monoclu, cărare, frac”, ci doar cu barbă și o costumație asortind roșu la violet (să fie și acesta un „accent” în seria intenționată a evidențierii vulgarității spirituale?), nu uzează decât de un singur, nevinovat gag la trecerea prin scenă, Schimbând movul unei pretențioase toalete cu singuriul unui dëshabillé adecvat tabloului de alcov, Elvira, în interpretarea temperamentală, dar și sensibilei Anca Neculce, se înscrie și ea în nota generală, actrița marșind pe o exterioară, ridicolă, urfienie, în primul rînd comportamentală și nu atât de ordin sufletească. Etalarea defectelor unei întregi categorii de oameni superficiali, de care eroul, conștientizînd brusc, înțelege să se despartă, se desfășoară într-o dispută ai cărei termeni contradictorii nu au relieful necesar. Aceasta și pentru că Eugen Ungureanu îl menține pe Alexandru Manea în mod constant la o temperatură glacială; așa încît se deduce că și căsătoria cu gingașa Doruleț nu e, într-adevăr, decât un capriciu de borm. Adriana Trandafir nu s-a angajat spre relevarea expresă a naivității micuței vînzătoare de bijuterii (nu lipsită și de o amară luciditate), pe eroină timorînd-o nu atât condiția modestă, cît situația excepțională în care se află. Fiindcă relația afectivă cu partenerul a fost într-o oarecare măsură escamotată, protagonistă joacă de una singură, punctînd doar diagrama cuceritoarei candori, trecerile de la o stare la alta, pozînd, copie-

lîrîndu-se. Transfigurarea survine abia cînd își recită versurile dedicate iubitului: fața i se destinde, iluminată de un sentiment puternic.

Ambianța creată de scenograful Vasile Rotaru prilejuiește în primul act un scurt moment de poezie: dansul în întuneric, asemeni ninsorii calme de afară, întrezărită pe geamurile salonului. Și trebuie remarcat faptul că prin viziunea plastică se încearcă, în contrapunct, să se avanseze ideea că feeria naturii în sărbătoare este minunat prilej de bucurie pentru toți acei care știu să-și trăiască frumos viața. Repetată în final — după ce s-a abandonat definitiv aura desuet-sentimentală a prea puțin credibilei povești de iarnă —, scena dansului, evident, nu mai are același impact cu spectatorii. Spectatori dintre care unii se amuză — mai mult sau mai puțin copios — de această versiune, poate prea violent colorată. În vreme ce alții își amintesc — poate cu nostalgie — și de anteriorarele montări ale acestei piese care a împlinit cincizeci de ani de existență scenică.

Irina COROIU

TEATRUL DRAMATIC „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

FAMILIA

de Dina Cocea

Data premierei : 7 martie 1987.

Regia : ALEXA VISARION. Scenografia : GHEORGHE MOSORESCU.

Distribuția : GHEORGHE MOLDOVAN (Gheorghe Sătmăru); MARIANA NEGRU (Dorina Sătmăru); GEORGE TOROPOL (Dumitra Sătmăru); BUJOR MACRIN (Alexandru Sătmăru); ANAMARIA PISLARU (Victoria Sătmăru); SORIN DINCULESCU (Mircea Sătmăru); MIRCEA VALENTIN (Niță Marin); GRETA MANTA (Maria Marin); RODICA MUȘTEANU (Ileana Cristache); ROMEO MUȘTEANU (Vasile Cristache).

Subiectul de actualitate, dezbaterile morale, folosirea suspensului, replica incitantă, concisă, furioasă sînt cîteva dintre trăsăturile scrierilor dramatice ale



George Țoropoe, Anamaria Pislaru, Sorin Dinculescu, Bujor Macrin

Dinei Cocca. **Familia**, piesă de debut, este povestea unei nopți furtunoase în care adevărul se separă de minciună, operație care presupune tărie de caracter și cruzime, disperare și putere de renunțare. Imaginea a unei familii foarte ramificate, este și o radiografie a unei lumi care, în ciuda succesului social și a bunăstării materiale, ascunde tare morale condamnabile. Familia ne apare tensionată de evenimente neașteptate; apariția într-o zi a doi copii din flori și un control financiar prin care poziția îi este grav amenințată o împarte în tabere ce nu vor mai putea comunica; toleranța tinerilor față de bătrâni se transformă subit în indignare și repulsie. În fond, vechiul conflict între părinți și copii se exprimă în condițiile intransigenței noii etici socialiste.

În montarea piesei la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, în regia lui Alexa Visarion și scenografia lui Gheorghe Moșorescu, s-a imprimat o direcție pe cât de clară pe atât de simplă, recurgându-se la efecte spectaculoase doar în măsura în care sînt puse în valoare ideile etice ale piesei. Cele câteva intervenții în text adîncesc semnificațiile, determinînd o organizare a replicilor mai adecvată sensurilor generale, cărora regizorul le oferă pregnanță și forță de expresie prin mijloacele specifice spectacolului. El dezvoltă trama, altfel arborescentă, într-o formă concentrată și frapantă și își pregătește cu atenție efectele. Jocul demarează calm,

insinuant, apoi ironic, sarcastic, culminînd furios și dezlănțuit.

Găsesc oportună intervenția regizorului în însăși structura textului, deși elimină un personaj, iar pe altul îl ompoară. Imaginea scenică nu va fi nicidecum alterată de această intruziune, ci, dimpotrivă, mult esențializată. Marioara Oprea, care ar fi fost al șaselea personaj din grupul incriminaților, fiind insuficient motivată, nu aducea date noi pentru definirea acestora, iar moartea subită a Bunicii — în viziunea lui Alexa Visarion, un personaj senil, a cărui minte confuză reflectă anapoda realitatea, reacțiile ei producînd efecte grotesc-comice —, traduce vizual deznodămîntul, devenind însăși imaginea scenică a replicii „S-au despărțit apele familiei noastre... și nimic nu le va mai uni”. Pentru că moartea este semnul ireversibilului, a ceea ce a fost și nu mai poate fi. În plus, scena finală, în care Bunica se prăbușește pe covor, iar rudele, inclusiv adoratul ei fiu, trec pe lângă ea prinși într-un dans frenetic și nu-i observă cadavrul, posedați fiind de acest dans ca o dezlănțuire de instincte, această scenă dezvăluie dimensiunea inumană a personajelor. Este iarăși o trăsătură nu explicit conținută în text, ci conturată de regizor și exprimată cu multă pregnanță prin jocul actorilor. Ideea spectacolului se impune astfel categoric, adevărul rămîne uman chiar dacă uncori operează cu histuriul, iar minciuna, falsul, onôra-

bilitatea trucată sînt măști ale dezumanizării.

Regizorul conturează puternic nucleele în care se desface familia — ca să zic astfel — încă de la prima sa explozie. Pe rînd vor fi aduse în prim-plan, ca într-un decupaj cinematografic, un grup sau altul al protagoniștilor.

Din primul grup fac parte tinerii, neiertători și severi. Fronda lor ne e redată cu farmec de patru actori înzestrați. Anamaria Pîslaru, în rolul Victoriei, dezinvoltă, aprigă, devine prototipul tinereii de azi, neînhibată de o realitate repugnantă. Bujor Macrin reușește imaginea unui tînr ziarist matur în gîndire, ironic și bățios. Oarecum timid conluate, totuși bine integrate în contextul spectacolului, sînt creațiile lui George Toropoc și Sorin Dinculescu. În acest grup va fi treptat asimilată Mama, Dorina Sătmăru, ființă delicată, răvășită de evenimentele, dar nu învinsă, interpretată de Marilena Negru. Mai puțin precizat în prima parte, jocul ei cîștigă în siguranță și firească în cel de-al doilea act.

Celălalt grup, într-o rezolvare scenică mai îngroșată, frizînd uneori grotescul, cuprinde pe tatăl vicios, ridicol sub poza lui de persoană onorabilă, interpretat în linii viguroase de Gheorghe Moldovan, precum și pe frații, surorile, cumnații hămesii, dornici de parvenire, lipsiți de scrupule, interpretați nuanțat de Greta Manta, Mircea Valentin, Rodica Mușțeianu, Romeo Mușțeianu. Bunica este corect interpretată de Ileana Radu, pe linia gîndită de regizor.

Realizat foarte repede, spectacolul neglijează unele amănunte: costumele sînt improvizate, se simte și lipsa unor exerciții mai îndelungate cu actorii. Pentru nu puțini actori ai teatrelor din provincie, colaborarea cu un regizor valoros este o veritabilă reciclare, un adevărat și necesar antrenament. Cînd montării i se acordă atît de puțin timp, efortul este important, dar nu cuprinde toate semnificațiile unei astfel de întîlniri. Forța imaginativă a regizorului Alexa Visarion marchează puternic spectacolul *Familia*, spectacol care ar fi putut deveni o performanță dacă nu ar fi existat această grabă care nu a permis armonizarea tuturor elementelor.

Aurelia BORIGA

**TEATRUL „MIHAI EMINESCU”
DIN BOTOȘANI**

DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR

de Tudor Popescu

Data premierei : 25 martie 1987.
Regia : DAN MĂNESCU. Scenografia : BIANCA DRAGU.
Distribuția : ION APOSTOLU (Dinu) ; LOMIRA BRĂDESCU (Ioana) ; ELENA CORICIUC-LIGI (Sibila) ; MIHAI PAUNESCU (Paul) ; NARCISA VORNICU (Otilia) ; BORIS PEREVOZNIC (Ofițerul).

Dacă șansa unei comedii simple și bune, ca aceea despre care vom vorbi aici, reprezintă firescul — pretext firesc, intrigă dezvoltată firesc, peripeții plauzibile și nostime, deznodămînt moralizator firesc, replici care parcă vin de la sine, din fluenta situațiilor —, șansa unui spectacol cu o asemenea comedie este tot firescul, de data aceasta al interpretării — adică dozaul proporționat între intenții și posibilități, valorificarea resurselor proprii de har și de haz, într-o manieră care să nu afecteze echilibrul datelor. De vreme ce autorul, Tudor Popescu, nu și-a propus în comedia sa mai mult decît să ironizeze gesturile disimulate ale unor soți care doresc să mai tragă chiulul disciplinei conjugale, realizatorii spectacolului nu au a se gîndi la satiră cu orice preț, la vicii de fond și la dezumanizare. Tudor Popescu a imaginat o farsă, în spiritul celor două înțelegeri de bază ale comediei pomenite de Adrian Marino în *Dicționar de idei literare* — „spectacol public, distractiv + eveniment rizibil, surprinzător” și cu personaje reduse la „scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică”. Dinu, Ioana, Sibila sînt membrii unei familii cumsecade ; Paul, Otilia, Ofițerul, reprezentanții unei lumi cinstite, cu moravuri sănătoase. O împrejurare, o simplă împrejurare ciudată îi pune în situații neprevăzute ; hazul sporește prin spaima de consecințe a personajului principal, Dinu, care a făcut o singură tentativă de a se abate puțin de la rigori. Ironia e blindă, satisfacția autorului e de a-și



Scenă
din
spectacol

vedea personajul speriat și pierdut, regretînd, mai repede decît o face piesa, încercarea sa de evadare. Se amuză și ne amuză cu peripețiile prin care trece Dinu.

Familiarizat cu forțele colectivului, tînărul regizor Dan Mănescu a realizat o versiune scenică botoșăneană care ne amuză deopotrivă. Prin firescul și limpezimea interpretării. Prin valorificarea fondului comic al fiecărei replici și al fiecărei scene. Cu o scenografie utilă, dar nu prea generoasă (Bianca Drașu), după un început cam forțat, pe un ton prea arțăgos și pripit, spectacolul curge fluent, cu punctarea inteligentă a momentelor nostime și cu poante de efect. Dinu e Ion Apostoliu, un actor cu har comic innăscut, în permanentă mișcare și neastîmpăr temperamental; dacă n-are răbdare să joace mai mascat stratagema în fața soției, e volubil însă în lipsa ei, de o bonomie cuceritoare în continuare și plin de vervă în manifestarea derutei. Elena Coriciuc-Ligi, în rolul mătușii Sibila, joacă de asemeni cu naturalitate afectarea personajului, prins mereu de combinații detectiviste. În Ioana, -Iomira Brădescu are momente bune și treceri inspirate de la un registru la altul, cu excepția ieșirilor cam „întepate”, care par a insinua, fără voce și în detrimentul logicii spectacolului, că bine face ce face Dinu ca să mai scape puțin... Apariția misterioasă de la etajul de dedesubt, în toiul nopții, e Narcisa Vornicu, a cărei Otilie are putere de seducție și ceva fascinant, date nu pe deplin asimilate în joc. Un prieten dispus la

sotii, dar moralist fără rezerve, e Mihai Păunescu, care cîntă parcă fără să atingă clapele. Un portret decent, conturat cu discreție și bun-simț al situației comice, e cel al Ofițerului interpretat de Boris Perevoznic.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL FOARTE MIC

BĂTRÎNA ȘI HOȚUL

de Viorel Savin

Data premierei : 29 ianuarie 1987.
Regia : CRISTIAN HADJICULEA.
Scenografia : VIRGIL LUSCOV.
Distribuția : IRINA RĂCHÎTEANU (Bătrîna); SORIN MEDELENI (Hoțul).

Prezentată în premieră absolută la Bacău, în stagiunea '83-'84, în regia lui Mircea Marin, piesa **Bătrîna și hoțul** a dramaturgului băcăuan Viorel Savin cu-

noaște pe scena Teatrului Foarte Mic o interpretare nu mai puțin fericită în regia lui Cristian Hadjiculea. E firesc interesul regizorilor și actorilor pentru această generoasă tragicomedie de cameră, în două personaje, atât de inventivă în compoziție și atât de subtilă în semnificații. Viorel Savin se dovedește un dramaturg stăpîn pe mijloacele artei sale, schimbînd cu dexteritate, cu virtuozitate chiar, planurile psihologice ale unei situații statice, pe un timp de aproximativ două ore, între două personaje ce nu conținesc să lupte între ele cu arme incredibil de inegale, într-o tramă aparent polițistă. Despre ce este vorba? În casa memorială a unui pictor pătrunde un hoț pentru a fura un tablou și este surprins asupra faptului de către bătrîna proprietăreasă și custode al muzeului. De-acum va începe disputa pentru tablou între fragila bătrîna și hoțul grosolan și agresiv. Un întreg joc de trucuri, prefăcătorii și aminări din partea primei, de bruscări, de încercări de violență nefinalizate, din prudență, din partea ultimului. Un incident care strînge lumea în stradă în puterea nopții face din hoț, la rîndu-i, un captiv. Sosirea unui paznic de noapte ce obișnuiește să-și bea cafeaua la singuratica bătrîna îl alertează și mai tare. Necesități organice imperioase îl pun pe hoț în situația de a slăbi controlul victimei sale. Sînt cîteva dintre împrejurările ce amină deznădămintul și, între așteptare și surpriză, măresc suspansul. Dar starea de încordare a spectatorului (cititorului) se încarcă de sensuri mai profunde și emoția se îmbogățește și se nuanțează pînă la persistența sentimentului că avem de-a face cu o lucrare de artă, aceasta, pentru că Viorel Savin a deturnat pe nesimțite acea tramă polițistă spre psihologic și caracterologic. Hoțul atît de brutal se vîdește un om capabil încă de a nutri sentimente umane, devenind încrezător tocmai în momentul în care bătrîna îi înșală încrederea. Aceasta ascunde sub buna-cuviință și naivitatea afișate o șiretenie și un egoism greu de depistat. Autorul știe să dozeze efectele psihologice cu o precauție de homoeopat. De-abia de se fac referiri la trecutul celor două personaje, doar cîteva momente de introspecție, dar așezate la timpul și locul cuvenit, accente pe o canava dramatică ce vizează tot timpul o situație fără ieșire. În final, hoțul va fi prins, iar bătrîna doamnă, care printre alte trucuri simulează și un atac de cord, va sucumba în urma unui rău. Aceasta este finalul tragicomic al luptei între brutalitate și fragilitate, care se vîdesc a fi doar măștile eternului omenesc, cu mizeriile, slăbiciunile, suferințele și, de ce să n-o spunem, cu sublimul său.

Regizorul Cristian Hadjiculea a ampli-



Irina Răchițeanu și Sorin Medeleni

ficat în spectacol tocmai acest joc al măștilor, prin care psihologii ni se dezvăluie treptat și continuu, într-o atmosferă de tensiune reală, dar temperată de un umor ce pune în valoare tocmai stratul ludic al piesei. Cu abilitate, el știe să incite curiozitatea spectatorului spre ceea ce se mai poate întîmpla, înmulțind stările de spirit ale personajelor, și să-l facă să reacționeze cu simpatie față de interioritatea lor. E un omenesc ușor caricaturizat, în spiritul bonomiei, în spectacolul lui Hadjiculea, și poezie chiar, surdinizată, astfel încît lovitura de teatru din final — moartea bătrînei — să ne lase cu zîmbetul suspendat, invitați la meditație.

În rolul Bătrînei, Irina Răchițeanu creionează cu finețe portretul fostei femei de lume. Buna-creștere și buna-cuviință, atitudinile de gazdă reverențios binevoitoare sînt mijloacele cu care-l dezarmează pe hoț, și sub ele ghicim stăpînirea de sine și calculul rece. Credulitatea ei e afișată pentru a dejuca neîncrederea hoțului, naivitatea — pentru a îndepărta pericolul.

Sorin Medeleni în rolul Hoțului ne arată deklasatul social, cu vocea alterată de alcool și de propria-i mizerie sufletească, măcinat de teamă, complexat de ambianță, dar de o autentică încercătură emoțională și ascunzînd, sub aerul său frust, un suflet romantic. Scenografia lui Virgil Luscov reface ambianța specifică unei case memoriale, unde alături de mobilierul funcțional — el însuși vetust — atîrnă tablouri înnegrite de timp.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE COMEDIE

SLUGĂ LA DOI STĂPÎNI

de Carlo Goldoni

Data premierei : 12 martie 1987.
Regia : TUDOR MĂRASCU. Scenografia : ION POPESCU-UDRIȘTE.
Distribuția : ION LUCIAN (Pantalone); PETRE NICOLAE (Doctorul); MARIAN BÎLEA (Truffaldino); VIRGINIA MIREA (Beatrice); ȘERBAN IONESCU (Florindo); ADINA POPESCU (Clarice); FLORIN ANTON (Silvio); GABRIELA POPESCU (Smeraldina); GHEORGHE DĂNILĂ (Brighella); DAN TUFARU, ȘERBAN CELEA (Cei doi); DANIEL TOMESCU (Hamalul); MIHAI VOICU (Un servitor).

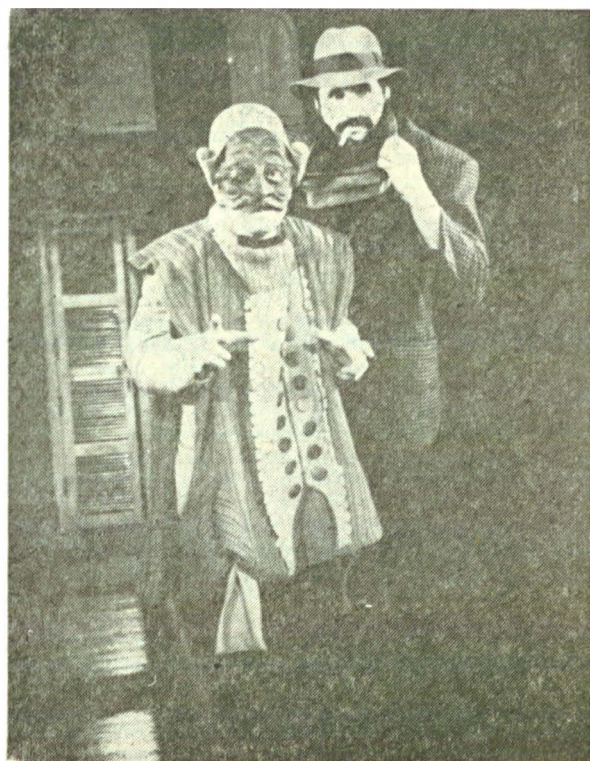
Temperament mai degrabă de spectator (reflexiv, deci) decât de actor (participant implicat), cum îl numește Francesco de Sanctis, Carlo Goldoni „îi observa și îi surprindea în acțiunea lor vie” pe semenii săi. Într-o vreme cînd în teatrul italian se practica în exclusivitate și cu o bună doză de fanatism *commedia dell'arte*. La Veneția, de pildă, orașul de bastină al dramaturgului, erau patru teatre, toate cu personalități vestite în istoria genului. Improvizarea, pe o canava prestabilită, își epuiza resursele, specialiștii tipurilor fixe — Pantalone, Brighella, Truffaldino, Doctorul etc. — concureau mai mult în virtuozitate decât în inedit. Era greu să mai impui un text scris, respectarea fiecărei replici și a nuanțelor de fizionomie, cîtă vreme doamna, orgolioasă, autoritatea absolută a măștii, Venețianul cu diplomă de avocat și căruia cazurile cercetate îi furnizau o cunoaștere vastă în materie de intrigă și caracter a cutezat s-o facă și „a reușit să fie Galileul noii literaturi”, cum spune tot de Sanctis. La 40 de ani, părăsește bota în favoarea scenei, pentru a pleda mai bine cauza dragilor lui pescari,

a servitorilor isteți, a fetelor îndrăgostite și a hangîțelor frumoase și aprige, cauza virtuții, cinstei, înțelepciunii și bunului-simț popular. A scris 250 de piese, dintre care aproape 150 de comedii, a realizat reforma genului și a izbutit să dea „o vastă frescă a unei lumi și a unei epoci” (Vito Pandolfi). *Slugă la doi stăpîni* este una dintre primele, a scris-o pentru o mască, aceea a lui Truffaldino Serchi, pe baza schemelor existente, ceea ce se vede și din prezența mai substanțială a altor cunoscute măști, ca Pantalone, Doctorul, Brighella. E deosebit de vie, sprintară, plină de haz. E comedia qui pro quo-urilor, a travestiurilor, bastonadelor și poanelor.

Poate un ochi contemporan citi comedia lui Goldoni ca pe un pretext de parodie a unei lumi și a unei epoci? Poate, și e chiar dator. Ce epocă, însă? și ce lume? În spectacolele de pînă acum, cînd tentativa a fost fructificată, era vizată mai ales o lume cu rezonanțe contemporane în năravuri, epoca rămîind totuși cea veche, cu hainele, măștile și spadele ei. Pentru prima dată, după cîte știm, e vizat direct secolul nostru, o lume a sa, anume, asistăm la un spectacol care încadrează precis timpul acțiunii și delimitează clar categoria de oameni avută în vedere. Costume moderne, în loc de spade — revolve, măștile nu mai sînt un accesoriu pe figură, ci figura însăși. Ochiul lui Tudor Mărascu a văzut mai departe în epocă și a țintit îndrăzneț o lume care proliferază azi cu mijloace mult mai perfide și crude: lumea mafiei. Textul lui Goldoni i-a servit cîteva argumente în această privință; în primul rînd, locul acțiunii, Italia, leagănul mafiei; asasinarea misterioasă, apoi, a lui Federico Rasponi la Torino — aluzia lui Brighella că s-ar putea să fie vorba de o contrabandă; în fine, măștile, zicem noi, care de data aceasta nu mai au de ce să fie un artificiu de recuzită, ci chiar identitatea personajelor. Versiunea lui e îndrăzneată și modernă, montarea se conturează ca un desen original, minuțios studiat, în care fiecare linie, fiecare relief răspunde unei intenții, are rațiunea și doza ei de haz premeditat (la premieră s-au văzut mai mult liniile și reliefurile trasate, decât desenul în întregul său, ceea ce e un semn că mai era nevoie de rodaj).

Atmosfera e conspirativă și umbrăoasă — domină întinericul, pînda, spaima și suspiciunea, perplexitatea. Sugestiv întreținute de plastica decorurilor (Ion Popescu Udriște) și de sublinierile muzicale (Timmus Alexandrescu). Pantalone și Doctorul,

personaje cu oarecare notorietate în tagmă, au oamenii lor de încredere, un fel de poliție personală secretă, din plin și excelent satirizată prin cuplul (creat de regizor) Dan Tufaru-Șerban Celea : ochi, urechi și arme, fără cap. Deruta, aerul lor timp, automatizarea gesturilor sînt elemente paroxistice ale unei dezumanizări denunțate și ridiculizate de regizor cu o vervă frenetică. Poate în modul cel mai acerb — mereu cu inventivitate și cu haz. Dar acuza dezumanizării îi vizează și pe stăpîni, și aici registrul parodic e mai nuanțat, mai labil, procedîndu-se prin contraste : nu sînt niciodată ce ascendent are Pantalone (Ion Lucian, mai volubil) față de Doctor (Petre Nicolae, mai țeapăn și mucalit). Jocul lor se completează într-o aparență de conciliere, dar ia forme irezistibile cînd fiecare pornește pe itinerarul inițiativelor dubioase. Din aceeași specie sînt conturați Beatrice și Florindo, cei doi îndrăgostiți care înfruntă necunoscutul pentru a se întîlni și a se uni. Plauzibil ? Da — Beatrice e sora geamănă a răposatului Federigo Rasponi, Florindo e bănuț de asasinarea acestuia. De ce vine Beatrice, în travesti, sub identitatea fratelui ei ? Nu ne interesează atît motivațiile lui Goldoni, dar ele justifică, în ultimă instanță, intervențiile regizorului : acesta se insinuează în combinațiile lui Pantalone și ale Doctorului, pe care le răstoarnă, le primejduiește și le provoacă la revizuire, într-un context mereu mascaș și schimbător. Într-un prolog-pantomimă, ne este prezentat chiar misteriosul asasinat : Federigo Rasponi e încolțit noaptea, la ieșirea dintr-un bar, ucis, părăsit pe caldarîm, și peste cîteva clipe, în întunericul fulgerat de lumini palide, se ridică și pleacă fluierînd de-acolo tot Federigo Rasponi. E o sugestie — așa se va naște travestiul surorii lui gemene. Perplexitatea și panica pe care le-o provoacă celor două căpetenii mafiotice sînt explicabile și ingenios fructificate. Beatrice menține misterul, vrea lichidarea conturilor și asigurarea propriilor ei legături cu Florindo. Sînt el implicați și mai mult în această afacere tenebroasă ? După manifestările gangsteresti ale lui Florindo (Șerban Ionescu, încolțit, are ce sare la fiecare mișcare și se exprimă în silabe zvîcnite), s-ar părea că da. După alura mai neconvinsă a Beatricii (Virginia Mircea, care a realizat travestiul, credem noi, cu oarecare artificialitate și ezitant), nu s-ar mai părea. Dar nu asta e problema — chiar menținerea unei incertitudini, aici, e justificată și spectaculoasă. Mai ales că în tot timpul reprezentației apar afișe cu portretele personajelor suspectate, lipite nonșalant de către Hamalul tenor (Daniel Tomescu), afișe din care nu lipsesc nici el, nici cei doi. Clarice (Adina Popescu) și Silvio (Florin Anton) dau farmec unui cuplu mereu prîpit și întîrziat



Scene din spectacol



în oficializarea legăturii sentimentale. Brighella e cel ce vede și ține, cu aere de șiretenie supusă cărora Gheorghe Dănilă le dă un haz propriu. Smeraldina e Gabriela Popescu, și cu ea ne apropiem de linia de demarcație a acestei lumi tenebroase, dincolo de care se arată siluetele vii și luminoase ale oamenilor cinstiți și de bun-simț. Actrița joacă firesc, cu prestanță în simplitate și autentice accente de umor.

De dincolo de linia de demarcație e Truffaldino — Marian Rilea. Demarcație teatrală, pentru că el e singurul care pare a veni din epoca lui Goldoni, cu ceva în vestimentație și cu sprintencala jocului. Demarcație umană, pentru că tot el contrapune lumii mascate „pe dinăuntru” transparența sufletului curat, candid, cu sentimente sănătoase și gânduri drepte. Jocul lui Marian Rilea e extraordinar și divers, de o inepuizabilă inventivitate și atractivă artă, deschide căi spre complexitate și impresionează prin agerime, subtilitate, rezonanță. El joacă în genere cu har comedie, dar joacă mai ales poezia comică a ipostazei sale, ajungând la apogeu la o notă gravă privind condiția umană. Pentru că e aservit, prins în joc: slujește „la doi stăpîni”. Nu întimplător, adevărata victimă a acestei versiuni e Truffaldino, ucis la sfîrșit. Prin el, spectacolul dobîndește reverberație artistică; este „diapazonul” care face ca întregul să sune mai profund, mai clar, ca un virulent pamflet politic al lumii contemporane.

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ

— secția maghiară —

HANGIȚA

de Carlo Goldoni

Dintre cele peste două sute de piese care-i poartă semnătura, se pare că preferințele lui Carlo Goldoni se îndreptau către *Hangița* (*La Locandiera*). Citim în *Memoriile scriitorului*: „N-am făcut niciodată ceva mai natural, mai bine condus”. Într-adevăr, fără să abunde în evenimente extraordinare, în qui pro quo-uri insolite, sau să epateze printr-o intrigă complicată, *Hangița* „este o operă exuberantă, colorată, sănătos populată, plină de observație” (G. Călinescu).

Data premierei: 20 februarie 1967.

Regia: HUNYADI ANDRAS. Scenografia: NAGY ARPAD. Traducerea în limba maghiară: REVAY JOZSEF.

Distribuția: FERENCZY ISTVÁN (Cavalerul de Ripafratta); GYARMATI ISTVÁN (Marchizul de Forlipopoli); TÓTH TAMÁS (Contele de Albafiorita); SILAGYI ENIKŐ (Mirandolina); HUNYADI LASZLÓ (Fabrizio); MENDE GABY (Ortansia); MOZES ERZSEBET (Dejanira); BODÓ ZOLTÁN (Sluga).

Memoriile lui Goldoni relatează împrejurările în care s-a născut celebra *Mirandolina*: „Văzînd că actrița principală nu poate urca pe scenă (fiind bolnavă), am scris pentru deschiderea carnavalului o comedie pentru subretă”. Tema ei este frecventă în Epoca Luminilor: femeia isteată, care prin farmec și inteligență izbutește să iasă învingătoare din competiția cu bărbatul musogin. Tot în consonanță cu spiritul progresist al epocii, autorul nu se sfiește să compună două portrete acide ale reprezentanților aristocrației — decreșitul marchiz de Forlipopoli și contele cu titlu cumpărat d'Albafiorita.

Păstrînd tonalitatea teatrului popular, montarea secției maghiare a Teatrului Național din Țirgu Mureș încearcă o modernizare, recurgînd (cu moderație) la formula „musicalului”. Adăosul cîntat (calitățile vocale ale interpreților beneficiază de circumstanțe atenuate, fiecare producîndu-se cam cu ce are „de acasă”) este însă insuficient motivat de structura textuală, ce mizează pe comicul de caracter și de situație. Or, melodiile compuse de Sárossy Endre pe versurile lui Eötvös József, precum și spiritul în care este abordat textul transferă spectacolul în sfera melodramei; se acordă un plus de atenție poveștii sentimentale, dragostea pasionată a celor trei bărbați căpătînd pondere, în defavoarea ideii vii a piesei. Victoria *Mirandolinei* asupra Cavalerului de Ripafratta este relativizată prin întorsătura bufă pe care regizorul o impune finalului — ușoara „corecție” pe care Cavalerul o administrează *Mirandolinei*, spre a o învăța minte să nu mai pună la încercare atîtea inimi. Însăși fermecătoreala *hangîța* ajunge să ocupe un loc secundar în angrenajul spectacolului. Dincolo de aceste observații nu se poate nega însă faptul că, în cadrele ce i-au fost stabilite, spectacolul este unitar.

În funcție de cele de mai sus, se cuvin comentate și interpretările actricești. Astfel, Silagyi Enikő creează o *Mirando-*



Silagyi Enikő și Ferenczy István

lină pasionată, nu lipsită de invenție comică, dar mai ales cu melancolie și tristețe, depășite în cele din urmă datorită fondului optimist, de sorgine populară; formula musicalului nu-i pune probleme speciale, întrucât actrița are o voce plăcută și cultivată. Ferenczy István, cu un joc ferm și nuanțat, propune un Ripărată impozant, dar și oarecum bătăran. Actorul schițează convingător evoluția personajului, este credibil în confesiunea adresată publicului, cînd simte că cedează farmecului Mirandolinei. ceilalți interpreți, deși aduc contribuții inegale valoric, practică un joc spontan și se completează reciproc, realizînd o omogenitate stilistică de care vorbeam mai sus. Gyar-mati István a găsit mijloacele potrivite pentru a reda orgoliul găunos și meschinăria marchizului Forlipopoli. Tóth Tamás a conturat clar aroganța sîdătoare a contelui „făcut” prin mișlocirea banului, Hunyadi László e un Fabrizio domestic, rotofei, însă în același timp abil și plin de pasiune pentru Mirandolina (deși în această din urmă ipostază actorul e uneori cu un ton mai sus decît ar fi fost cazul). Cu disponibilitate pentru caricatură, Mende Gaby și Mózes Erzsébet le-au desenat în pastă groasă pe cele două actrițe venite la hanul Mirandolinei. Bodó Zoltan, plăcut și simpatic în rolul Slugii. Scenografia semnată de Nagy Árpád, utilizînd posibilitățile turnantei, contribuie la cursivitatea spectacolului.

Mircea Em. MORARIU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BAIA MARE

PYGMALION

de G.B.Shaw

Data premierei: 26 octombrie 1986.

Regia: CALIN FLORIAN. Scenografia: LASZLÓ ILDIKÓ. Traducerea: PETRU COMARNESCU.

Distribuția: DAN AȘTILEAN (Henry Higgins); TZENKA VELCEVA BINDER (Doamna Higgins); CERASELA STAN (Ellza Doolittle); ADRIAN RĂTOI (Alfred Doolittle); RADU DUMITRIU (Colonelul Pickering); APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Doamna Eynsford Hill); LÓVÁSZ TÜNDE (Clara); LUCIAN PRODAN (Freddy); DANA ILIE (Doamna Pearce); TOEA BADIU (Un om ironic); RODICA BAITAN (Camerista).

Ciudad destin au unele piese de teatru! Scrisă în 1912, jucată cu succes în Anglia, apoi în întreaga Europă și în America, *Pygmalion* de G. B. Shaw a avut parte (în 1938 și, respectiv, în 1945) de două adaptări cinematografice extrem de scrupuloase și fidele față de textul dramatic, pentru că în 1964 regizorul George Cukor să o transforme într-un veritabil „bun de larg consum” printr-un musical cinematografic inspirat și strălucitor, *My fair lady*, țișnit din cutia de surprize a Hollywood-ului. Muzica lui Loewe a devenit celebră pe toate meridianele, radioul transformînd multe arii în șlagăre. Paradoxal, a scăzut însă frecvența montărilor piesei; numărul celor care au avut ocazia să o vadă în ultimii ani pe scenă fiind incomparabil mai mic în raport cu cel al spectatorilor filmului, se petrece un fenomen bizar: pentru publicul tînăr, punctul de reper nu mai este piesa, ci ecranizarea. Chiar și numai pentru restabilirea ierarhiei, montarea acestui text este, deci, utilă. Dar nu numai pentru atît, căci *Pygmalion* își păstrează vigoarea comică. Tenta didactică e abil disimulată în construcția literară fără fisură, portretele sînt irezistibile, totul poartă marca extraordinarei științe a autorului de a conduce replica, de a lăsa cuvîntul să-și etaleze virtuțile dramatice. Piesa merită să fie mereu și mereu scoasă din conul de umbră în care

a plasat-o formidabilul succes al muzicului.

Din păcate, un text de valoare nu este, prin el însuși, garanția absolută a reușitei unui spectacol. Regizorul Călin Florian s-a plasat în cel mai comod unghi de lectură, scopul său părînd a fi fost acela de a produce un simplu divertisment. Se rîde mult la spectacol, dar risul e rezultatul unui vesel amatorism de concepție, al unor improvizații lipsite de substanță. Singurul element de consecvență e monotonia, pe care încearcă s-o mai risipească „cîrligele” presărate cu generozitate demnă de o cauză mai bună. Călin Florian a lucrat insuficient cu actorii, lăsîndu-i să se descurce după propriile forțe sau să se dezlanțuie după bunul lor plac. Defectele de dicție ale unor interpreți îngreunează perceperea textului rostit pe scenă.

Pentru Dan Aștilean, absolvent din ultima promoție, al cărui talent a fost probat în spectacolele studentești **Peer Gynt**, **Rosencrantz și Guildenstern**, **Opera de trei parale**, rolul Henry Higgins ar fi putut fi prilejul unui remarcabil debut în teatru. Ni se propune un profesor de fonetică necioplit, agresiv, disprețuitor, care vede în Eliza doar obiectul unui pariu ce trebuie cîștigat cu orice preț — date aparținînd, desigur, personajului, însă neintegrate de actor unei interpretări nuanțate. Neașteptate probleme ce țin de emisia verbală fac greu inteligibile bună parte a finalurilor de frază. Cerasela Stan a imaginat o Eliza dinamică, plină de energie, cu izbutite treceri de la comicul păsos la tulburătorul patos din scenele finale, cu necesarele explozii, dar și cu vulturile sugerate de comedia socială. Indiscutabil, Cerasela Stan este actrița care justifică spectacolul. O Doamnă Higgins animată de tandră ironie, de căldură sufletească, a adus în scenă Tzenka Velceva Binder, în vreme ce Colonelul Pickering este interpretat cu o anume distincție de Radu Dumitriu, actorul neizbutind însă să adauge acurateței portretului un strat de profunzime. Pentru generosul rol Alfred Doolittle, Adrian Rățoi mi s-a părut a fi puțin potrivit, masivității sale fizice necorespunzîndu-i o masivitate lăuntrică; actorul pare a nu sesiza nuanțele grandilocventelor discursuri pe care le debitează personajul, diferențiază prea puțin cele două ipostaze ale acestuia. De bun efect, aerul de demnitate englezească mereu pusă la încercare de nonconformismul profesorului de fonetică, pe care Dana Ilie îl conferă Doamnei Pearce. Jocul Aprilianei Nedeanu Dimitriu se reține datorită citorva momente din savuroasa scenă a ceaiului. Lovász Tünde, Lucian Prodan, Toea Badiu și Rodica Băițan nu depășesc nivelul corectitudinii. Fără surprize, chiar fără personalitate, scenografia semnată de László Ildikó.

Parcă spre a dovedi că piesa lui Shaw este de-a pururea legată de superproducția cinematografică, pentru cele cîteva cortine muzicale ale spectacolului, Carmen Păsculescu Florian a ales tot melodiile lui Locwe !

Mircea Em. MORARIU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

CELE TREI NOPTI ALE UNEI IUBIRI

de Hubay Miklós

Data premierei : 26 februarie 1987.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.

Decorurile : EMILIA JIVANOV.

Traducerea : ELISABETA POP,

SZOMBATI GILLE OTTO și FE-

KETE ATTILA. Comentariul muzi-

cal : FLORIAN CHELU.

Distribuția : DANIEL VULCU

(Bălint); MARIANA PRESECAN

(Iulia); NICOLAE BAROSAN (Vic-

tor); ION MÎINEA (Judecătorul);

CRISTINA ȘCHIOPU (Melitta); ION

ABRUDAN (Henker); GEORGE

VOINESE (Károly); EMIL SAU-

CIUC (Șandor); MARCEL SEGĂR-

CEANU (Responsabilul cu alarma

acriană); TIBERIU COVACI, LAU-

RIAN JIVAN și DORIN PRESECAN

(Cei trei crai); ILEANA IURCIUC

(Vinzătoarea de flori).

Numele lui Hubay Miklós — unul dintre cei mai valoroși dramaturgi, esești, prozatori din Republica Populară Ungară — nu este necunoscut publicului nostru. Piesa *Cele trei nopți ale unei iubiri*, jucată acum la secția română a Teatrului din Oradea, a mai fost montată la același teatru, la secția maghiară, în 1963, la un an după premiera absolută. Cu toate acestea, încă nu putem spune că îl cunoaștem, noul spectacol al teatrului orădean trînzind fireasca dorință de a-i descifra opera cu mai multă atenție.

Născut în 1918, Hubay Miklós a debutat de tînră, cu o viguroasă satiră antirăzboinică, *Cu și fără eroi* sau *C'est la guerre*

(cu partitura compusă de Emil Petrovics, în 1962, piesa a devenit și o mult reprezentată lucrare lirică). Într-o tonalitate sarcastic-amară, scrierea dezvăluie procesul de dezumanizare determinat de război, victime ale brutalității și violenței fiind mai ales artiștii, sufletele sensibile, oamenii cinstiți. Tema creatorului străin în lumea în care trăiește, lovit de cei din jur, lipsit de forța de a se apăra, a revenit, apoi, cu consecvență în creația lui Hubay Miklós. În *Carnavalul roman* (1968) și în *Port focul în mine* (1970), eroii sînt actori: în cea dintîi, o actriță bătrînă, sărmană, uitată de toți în ultimele ei clipe, în cea de-a doua, un actor de origine țărănească, devenit celebru, care nu poate scăpa de complexe și, obsedat de disprețul celor din jur, se sinucide.

Receptiv la cele mai moderne procedee artistice, explorînd cu predilecție zona teatrului poetic, a teatrului metaforic — (de pildă, în piesa *Tăcere în spatele ușii*, 1964), variantă a mitului lui Oedip, o incursiune în transcendent —, Hubay Miklós asociază cu măiestrie tușele realiste și capacitatea de transfigurare, cotidianul, fluxul memoriei, introspecția și visul participînd la o sinteză originală. Nu-i sînt străine nici grotescul și nici procedeele farsei tragice, *Nero joacă* fiind una dintre cele mai îndrăznețe opere grotesti ale teatrului contemporan (premiera absolută la Teatrul „Madách” din Budapesta, în 1968).

În manieră brechtiană, cu songuri (muzica de Ránky György, versuri de Vass Sándor), *Cele trei nopți ale unei iubiri* continuă filonul satirei antirăzboinice din *Cu și fără eroi*, deschizînd totodată și seria pieselor consacrate artistului și condiției lui în societatea burgheză. Pornind de la un destin real, acela al poetului Radnoti Miklós, Hubay Miklós mai mult comentează decît analizează sau descrie soarta artistului, căruia nu i se lasă nici timpul și nici viața pentru a crea.

Ațiunea se petrece la Budapesta, în timpul celui de-al doilea război mondial. Poetul Bálint și tînăra sa soție Iulia vin să locuiască într-o imensă casă goală, abandonată de proprietari. Victor, descărățul prieten ce le-a făcut rost de acest apartament, este îndrăgostit de Iulia și speră (zadarnic) să-i cîștige atenția. Oaza de liniște visată se dovedește însă o iluzie; în noua locuință apar rînd pe rînd tot felul de intruși: responsabilul cu alarma antiaeriană — un personaj sinistru, categoric în interdicțiile lui; Sándor și Károly — doi prieteni poeți; judecătorul și soția sa, Melitta — reprezentanți ai unei lumi ostile și agresive; precum și Henker — un ofițer fascist, crud și fără scupule.

Renunțînd în montarea sa la structura brechtiană, înlocuind songurile cu un comentariu de tip „folk”, realizat de Florian Chelu, cîntăreț și chitarist, pe versuri de Blaga, Ungaretti și Apollinaire, regizorul Dan Alecsandrescu a creat un spectacol poetic-realistic, în care starea își are și explicațiile de natură psihologică, dar are și o funcție pur simbolică sau de atmosferă.

Ajutat de decorul sugestiv al Emiliei Jivanov — o suită de încăperi vaste, goale, cenușii, pereți ce dau o dureroasă impresie de claustrare — spectacolul este unitar și armonios. Actorii, în cea mai mare parte tineri (Daniel Vulcu în Bálint, debutanta Mariana Presecan în Iulia, George Voinescu în Károly, Dorin Presecan, la rîndul său debutant, în rolul episodic al unuia dintre „cei trei crai”, victime ale războiului, care apar în final comentînd moartea lui Bálint și nenorocirile aduse de dezlănțuirea armelor), au realizat chiar performanțe, dacă ținem cont de puțina lor experiență. Concentrat, Daniel Vulcu a izbutit să transmită tensiunea și frămîntările personajului, în ciuda unor mijloace exterioare parcimonioase. La fel și Mariana Presecan, impresionantă în încercările zadarnice ale eroinei de a-și feri sotul de atacurile din jur. Cu surprinzătoare mobilitate, cu ritm și încordarea unui arc de oțel, Nicolae Barosan l-a creat pe Victor, prietenul descărățel și îndrăgostit fără speranță. Cristina Șchiopu în Melitta, superficiala cochetă și eleganta burgheză dornică de aventuri, a evitat cu inteligență clișeele, realizîndu-și cu subtilă ironie personajul; ceea ce, din păcate, nu i-a reușit deloc lui Ion Abrudan, în rolul lui Henker, prizonier al manierei obișnuite de portretizare a fascistului; pas apăsător, gesturi bruște, voce stridentă. În rolul judecătorului, Ion Miinea a găsit un echilibru remarcabil între grotesc și tragic, personajul său fiind în același timp victimă și călău. Bună, Ileana Iurciuc în episodicul rol al vinzătoarei de flori, exactă în reacții, Emil Sauciuc în Sándor, Tiberiu Covaci și Laurian Jivan în doi dintre „cei trei crai”

Viziunea propusă de regizor nu contravine sensurilor fundamentale ale piesei, dar îi sacrifică structura și chiar o bună parte din text, îndeosebi către final, privînd-o astfel, într-o oarecare măsură, de incisivitatea originară.

Spectacolul orădean are poezie, lirism, sensibilitate; dar tonalitatea sa este mai degrabă aceea a unei evocări decît aceea a unui avertisment; or, piesa lui Hubay Miklós nu vorbește numai despre trecut, ci, cu revoltă, despre tot ceea ce înseamnă războiul.

Ileana BERLOGEA

SPECTACOLE PENTRU COPII

TEATRUL „ION CREANGĂ“

DAVID COPPERFIELD

după Charles Dickens

Ultima premieră a teatrului bucureștean pentru copii și tineret este un real succes. Părinți și copii au urmărit cu ochi aburii de lacrimi povestea patetică a bunului băiețel David și zbuciumata sa trecere prin purgatoriu: căci mocirlosul sub-sol al societății în care-l ferecă tatăl său vitreg ar fi trebuit, conform odiosului plan, să-l mutileze sufletește ori să-l nimiccească fizic. Trecerea micuțului prin chinuri fizice și psihice se petrece fără efectul scontat: puritatea sa sufletească, instinctul său moral rămân nealterate și triumfă în final.

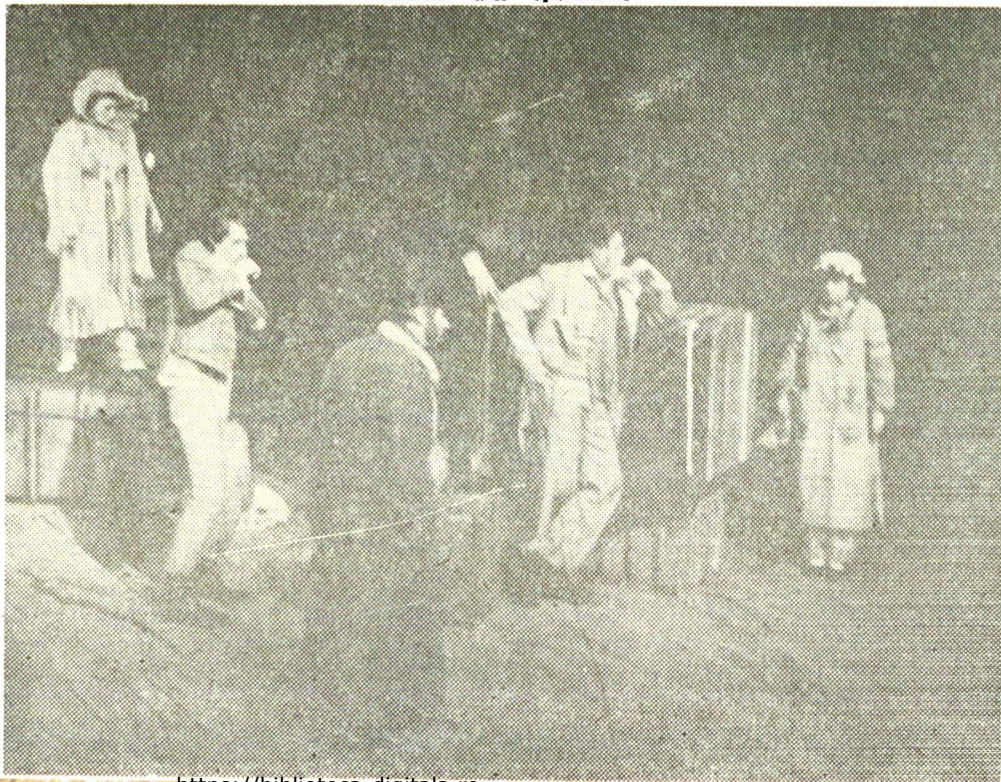
Așadar, scenariul este cel al unei melo-drame crescute din solul întunecatelor realități ale secolului trecut, într-o Anglie abundent machiată cu prejudecăți și „principii” morale, care cultivă sadismul severității și îngimfata intransigență față de orice ființă ce nu se potrivește clișeului ei despre om și societate.

Data premierei: 13 martie 1987.

Regia: CORNEL TODEA. Scenografia: DELIA IOANIU. Dramatizare de MAX MAUREY. Traducere de IONEL ȚĂRANU.

Distribuția: ALEXANDRINA HALIC (David Copperfield); GHEORGHE ANGHELUȚA (Barkis); ANCA ZAMFIRESCU (Peggotty); DANIELA ANENCOV (Jane Murdstone); ANDRA TEODORESCU ION (Clara); SIBYLLA OARCEA (Betsey Trotwood); CĂCERONE IONESCU (Dick); VICTOR RADOVICI (Murdstone); GABRIEL IENCEC (Uriah Heep); BORIS PETROFF (Micawber); FLORINA LUICAN (Emma Micawber); HOREA BENEĂ (Crummles); MIHAI CONSTANTINESCU (Omer); CONSTANTIN BIRLIBA (Agentul); ION GHEORGHE ARCUDEANU, NICOLAE SPUDERCA (Creakle); MIRCEA STROE (Bounderby); CONSTANTIN FUGAȘIN (Toby); PAULA SORESCU (Edith); MARIUS TOMA (Fleep); CARMEN MIHALACHE (Lily); ELVIRA DOBRICĂ (Suzy); CONSTANTIN NECHITI (Tom); MONICA ROMAN (Mary).

Scenă din spectacol



Și în *David...*, melodrama stă să izbucnească, întocmai ca lacrimile din ochii noștri; faptul, însă, nu se petrece. Abila ghidare regizorală a izbutit să mențină spectacolul pe muchea de cuțit dintre realism și sentimentalism, să găsească și să pună acele accente grație cărora oropsirea băiețelului „se explică” și prin incredibila sa inocență, și prin rectitudinea morală a tutorelui său — rectitudine în aparență justă și bine intenționată —, și prin incapacitatea funciară de a judeca într-alt fel a celor din lumpenproletariat, și prin refuzul mînios al mătușicii Betsey, care, orbită de „necunoaștința” copilului, îl lasă în voia soartei. Deci fiecare personaj are un „adevăr” existențial al său, în virtutea căruia comportamentul îi este cumva explicabil, chiar dacă este reprobabil și greu de admis.

Una dintre componentele spectacolului o constituie pauza de schimbare a decorului. De obicei, scurtele întreruperi în fluența spectacolului deranjează prin aceea că introduc momente de „trezire la realitate”. Cornel Todea travestește antractele în secvențe de coșmar: trecerea dintr-un mediu social într-altul, dintr-un spațiu în celălalt se face traversînd lumea de spaimă și de apariții spectrale pe care le bănuim apărînd în visele de noapte ale băiatului. Astfel că portretul psihologic al lui David e realizat din două perspective — cea a întâmplărilor diurne și cea a răstălmăcirii nocturne. Micile necazuri de peste zi se metamorfozează în negre pre-simțiri; acestea, la rîndul lor, îl panichează pe băiat și îi alterează comportamentul; modificările de conduită față de oamenii mari duc la înăsprirea relațiilor dintre copil și străinii pătrunși în casă, în urma recăsătoririi mamei-si; toate acestea îi cresc împotriva, ca un bulgăre de zăpadă neagră. Este David un copil rău? Spectacolul lasă a se înțelege că, pînă la un punct, pare să fie, într-adevăr, încăpățînat, obraznic, leneș, răsfățat. Noi, publicul, știm că nu e; dar personajele aparent bine intenționate nu au cum să-o știe. Prefăcîndu-ne că nu am citit cartea — și mulți copii din sală nu aveau cum să o fi citit — urmărim întâmplările cu suflul la gură: se va corija David sau nu? Pensionul domnului Micawber îl va îndrepta astfel încît să merite a fi iertat de către tutorele său? Abia după aruncarea orfanului în ghearele lui Creakle, „ne dăm seama” de năpasta care l-a lovit.

Suspensul pe care regia îl naște din opoziția: copil bun dar prost educat — tutore bun, însă dur din nepriceperea de a desluși complicațiile vîrstei copilăriei, introduce o subtilă intrigă „polițistă” între aparențele afișate de personajele Barkis, Betsey Trotwood și David Copperfield.

Gheorghe Anghelută, ca tutore, este un bărbat îndrîjit contra impertinențelor fiului vitreg; politicosul, protocolarul, calmul, distinsul domn devine odios, sadic, chiar asasin cu premeditare, din clipa cînd se arată pornit să-l smulgă și din brațele mătușii Betsey. Sibylla Oarcea, în acest rol, are o traectorie inversă; dacă la început se arată a fi mohorîtă, urcicioasă, îngîmfată cu ifose, opacă și rigidă, în final se dezvăluie a fi cea dragă-lasă mătușică, singura în stare să salveze un destin ruinat.

Daniela Anencov, atît de îndrăgită de copii pentru luminoasele roluri jucate, și-a dorit să fie de data aceasta de nerecunoscut: Jane Murdstone apare mărginită în răutatea ei, bucurioasă la fiecare măsură opresivă împotriva lui David, negricioasă, uscată, cîinoasă.

De un savuros pitoresc se arată a fi cuplul Micawber. Domnul — Boris Petroff — e sentimentalul care jinduiește să fie privit cu teamă, respect și admirație; monumentalul său ghinion în afaceri nu-l transformă în păgubos înrăit ci, dimpotrivă, îl împinge a juca în toate împrejurările rolul de raisonneur. Emma, soția lui — Florina Luican — este o minunată făptură căreia, pentru a ține piept necazurilor, nu-i mai rămîne decît retorica grandilocventă, în speranța de a mai amîna astfel, fie și cu o secundă, sărăcia, foamea, mandatul de trimitere la închisoarea datornicilor ș.a.m.d.

Creakle și sclavii săi, estropiați ai soartei, sînt o pată de culoare sumbră dar nu îndeajuns de stresantă: peștița lume de hoți de buzunare, cerșetori, spărgători etc. și aspra lege a junglei sociale în care trăiește sînt mai puțin oribile decît cere textul, astfel că se simte mai puțin faptul că David, ajuns aici, se află într-o prăpastie fără ieșire.

Desigur, Constantin Fugașin (Toby) este îngerul nesperat, este miracolul salvator,

Gabriel Ienoc realizează, în Uriah Heep o arătare abjectă — intermediarul dintre intenție și faptă, onctuos pînă la slugărnicie, venal, hotărît să parvină cu orice preț.

Am consemnat aceste reușite interpretări pentru a preciza cadrul în care Alexandrina Halic joacă rolul lui David. Rol dificil, tocmai pentru că e generos. Soluția aleasă de actriță a fost sinceritatea care deconspiră de la primele replici candoarea și puritatea sufletească a personajului. Astfel că acesta se arată a fi, întocmai ca și mama sa, duios, gingaș, politicos pînă la patetic. Tocmai patetismul credinței sale în izbăvire, în triumful binelui pare să fie singurul antidot, al avalanșei de nedreptăți și de pe-

depele schiloditoare ce se abat asupra-i. David Copperfield este — grație Alexandrinei Halic — tandru și imposibil de maculat.

Această premieră a oferit și o surpriză: după ce aplauzele au chemat de câteva ori distribuția la rampă kur mulțimea de copii care au oferit flori actorilor au coborât de pe scenă, Alexandrina Halic a anunțat că printre invitații de onoare se află câțiva dintre interpreții primei montări românești cu **David Copperfield**, realizată acum 34 de ani pe scena Teatrului Tineretului: Șerban Cantacuzino, Tatiana Tereblecea, George Andreescu, Gheorghe Păunescu, N. Făgădău, Gina Hagi, Olga Tudorache. Ropote de aplauze au omagiat vechia și noua distribuție. Iată un gest emoționant, pe care-l consemnăm cu respect și nostalgie.

Paul Cornel CHITIC

ANSAMBLUL ARTISTIC „RAPSDIA ROMÂNĂ“

MICUȚA DOROTHY

musical de Silvia Kerim

după basmul

„Vrăjitorul din Oz“

de L. F. Baum

E o cutezanță să pornești a face un spectacol de teatru muzical, atunci când colectivul numără doar doi actori — Realini Lupșa și Marin Mereanu —, restul interpreților fiind dansatori, desigur cu experiență bogată în interpretarea dansurilor populare.

Riscul a fost infruntat de către Ansamblul artistic „Rapsodia Română“ cu plăcere și cu încredere în sine. De remarcat e faptul că aventura artistică a avut drept sfetnic bun modestia, cu care, de altfel, realizatorii spectacolului își și mărturisesc intențiile în caietul de sală: Silvia Kerim, Francisc Valkay și Petru Mihail își declară cu simplitate dorința de a realiza doar un moment de reverie, un prilej de bucurie copilărească.

Publicul majoritar îl fornează, bineînțeles, copiii, care reacționează așa cum și-au dorit realizatorii — aplaudă, murmură cîntecele-șlagăr ale lui Marius Țicu, o asalcează, în pauză, pe Zina Albă, ce-

Data premierei: 24 martie 1987.

Regia: PETRU MIHAIL. Scenografia: VIORICA PETROVICI, CRISTINA NICULESCU. Coregrafia: FRANCISC VALKAY. Muzica: MARIUS ȚICU.

Distribuția: REALINI LUPȘA (Prezentatorul, Vrăjitorul din Oz, Paznicul); CORNELIA APOLZAN (Dorothy); GEORGETA CIUCĂ (Tic-Tic cățelușul șoricar); ALEXA MOGOȘAN (Zina Albă); MARIANA POP (Piticul Șiretlic); AUREL CIOBANU (Omul de paie Sperie-ciori); PETRE PLEȘOIANU (Omul de tinichea Tini); MARIN MEREANU (Leul Papanas); MARIANA MOLDOVEANU (Vrăjitoarea Zug Zeg); CHIRIAC MARIAN (Maimuțul șef); Pitici, maimuțe, căței, zine, lei etc.

rîndu-i autografe, iar la final nu-și mai dezlipesc privirea de scilipirea feeriei a scenei. Ceea ce înseamnă că țelul a fost atins.

Musicalul *Micuța Dorothy* este un spectacol corect construit, cu o primă parte descriptivă și cu a doua parte tensionată. Problema principală, în musical — ca și în operetă — este de a îmbina baletul și secvențele muzicale cu scenele de proză. Trecerea, spre exemplu, de la replica: „Mă bucur că te văd! Ce mai faci?“ la cîntecul prin care întrebatul ne comunică detaliat și ce mai face el, personajul, și unde am ajuns cu toții pe traseul povestirii, este de multe ori stînjenitoare, și devine acceptabilă numai după o copioasă doză de îngăduință față de convenția genului. Paradoxal, dar în acest spectacol lipsa de experiență actoricească a diminuat dificultățile: interpreții spunîndu-și replicile cu o dicție admirabilă, dar ușor retoric și căutîndu-și poza, trecerea de la replică la textul cîntat s-a petrecut fără discrepanțe.

Datorită scenografiei semnate de Viorica Petrovici și Cristina Niculescu, succesiunea scenelor este alertă, ascendent fastuoasă: peripețiile trecerii prin cele trei tărîmuri ale țării lui Oz se întîmplă de fapt la nivelul imaginii scenografice, nu și al conflictului propriu-zis; costumele, și nu replicile, sînt cele care creionază memorabil personajele.

Astfel că acest spectacol se poate numi, pe drept cuvînt, de animație: regia a folosit cu iscusință posibilitățile oferite de scenografie. Coregrafia are, la rîndul ei, un merit incontestabil: fără să ambiționeze performanțe spectaculoase, a diferen-

țiat prin pași, ritm și mișcare fiecare personaj înținit de micuța Dorothy; dansurie, așa, cum au fost ele concepute, participă la crescendo-ul tensiunii psihologice și devin „personaj”, așa cum de altfel se întâmplă în spectacolele de balet; se suplinește astfel ceea ce scenariul nu a reușit să realizeze: înfruntarea dintre caractere.

Iată și personajele, așa cum ni le prezintă interpreții. Dorothy — Cornelia Apolzan — minionă, prietenoasă, blândă și înțeleaptă; un pic prea convențional în momentele când trebuie să se arate neștiutoare de periculoase ce o pîndesc.

În câțelușul Tic-Tic, Georgeta Ciucă dovedește o energie inepuizabilă în abundența mișcare scenică pretinsă de personaj.

Zîna Albă — Alexa Mogoșan este o imensă păpușă blondă îmbrăcată în mireasă și căreia place să ridice prea des brațele spre podul scenei; altminteri, și ea, ca și toate celelalte personaje pozitive, e foarte îndrăgită de copii. Întruchipându-l pe Piticul Șiretlic, Mariana Pop arată mai degrabă ca o amazoană conștientă de interesul ce-l stîrnește silueta sa; în aceeași notă de căutare a pozei celei mai avantajoase și-a făcut simțită prezența și Mariana Moldoveanu (Vrăjitoarea Zug-Zug).

Omul de paie Sperie Ciori — Aurel Ciobanu și Omul de tîniche Tina — Petre Pleșoianu sînt două apariții fermecătoare pentru micuții spectatori; fiecare dintre cei doi interpreți a căutat să-și întruchipeze personajul cît mai convingător cu putință, chiar și atunci cînd prezența lor

în scenă era, din păcate, doar ilustrativă. În Leul Papanas, Marin Mereanu dezvoltă în scenă interpretarea cea mai lesne de ținut minte; fiecare apariție a sa e însoțită de închinămintul sălii.

Realini Lupșu (Prezentatorul, Vrăjitorul din Oz), duios și blajin în mod convențional, totuși plăcut și util în spectacol, pare că nu știe să se așeze în scenă decît într-o singură poziție: cu fața la public.

Aceste câteva aprecieri la adresa interpretărilor și regiei au fost făcute în mod deliberat fără a ține seama de faptul că Micuța Dorothy este spectacolul care inaugurează o nouă preocupare a ansamblului.

Acuratețea demonstrată în punerea în scenă a cunoscutului basm, efortul material, investiția de energie — fizică și morală, ambiția vădită cu acest prilej, lungile turnee pe care ansamblul le face prin țară cu această reprezentare teatrală îl obligă pe comentator să privească trupa întocmai cum privește orice teatru profesionist — cu obiectivitate; succesul de public — pe care îl dorim cu prisosință — trebuie judecat la justa sa valoare, deoarece îngăduința ar putea fi înțeleasă drept un îndemn de a stăruî într-o eroare de gust aducătoare de public. Micuța Dorothy e un început bun, un punct de start către arta spectacolului teatral. Să nu uităm că publicul acestui ansamblu îl constituie în acest caz copii — astfel că exigențele față de colectiv sînt cu mult mai mari și mai greu de satisfăcut.

Paul Cornel CHITIC

RECITALURI

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

ACTORUL

Data premierei : 18 februarie 1987.
Interpretarea, scenariul, regia :
MIHAI MĂLAIMARE. Prologul :
MIRCEA DINESCU. Scenografia :
GEORGE DOROȘENCO.

Recitalul de pantomimă al actorului Mihai Mălaimare pune în lumină excepționalele calități de mim ale interpretu-

lui, desăvîrșite la celebra școală a lui Jacques Lecoq. Spectacolul, cu un prolog scris de poetul Mircea Dinescu, are și valoarea unei profesii de credință a unui artist aflat la maturitate. La început. Mihai Mălaimare expune instrumentele cu ajutorul cărora însușește cadrul neutru al scenei, transformîndu-l într-un univers al miraculosului: elemente de recuzită, cutia de machiaj, costumele. Asistat de un om dîn culise (regizorul tehnic Dan Tomescu), îmbracă hainele personajului, desenează masca acestuia pe propriu-l chip. Rostește apoi cu aplomb prologul lui Mircea Dinescu, ce ne deschide o poartă spre lumea actorului, călător neobosit prin mai multe destine într-o viață de om. Această meditație de un comic grav, ce ne face să intuim în scriitor un posibil dramaturg, este susținută de Mihai Mălaimare



prin secvențe mimice cu valoare de simbol. Ele exprimă frumusețea și dramatismul realizării unui rol, ale nasterii unui actor. După „o dresură de purici” sui-generis, în stil clovnesc, ni se oferă un număr de pantomimă de mare complexitate: povestea inițierii unui tânăr în arta actoriei. În drumul de pe scena teatrului pe marca scenă a lumii, croul traversează momente cu semnificație pentru devenirea sa artistică și umană. Urcă mereu trepte imaginare, deschizând de fiecare dată câte-o ușă imaginară. Sint leit-motiv-urile tramei. Se confruntă cu experiențe fundamentale, cunoaște euforia aplauzelor, dar și însingurarea și renunțarea, terribilele neliniști ale căutării. Înțelege că pentru creație nu este suficient meșteșugul. Artă, ca și viața, capătă sens, este autentică și adevărată numai prin impactul cu realitatea, prin implicarea generoasă în viața semenilor și a cetății, prin desprinderea rosturilor adânci ale experienței, prin rețrăirea și transfigurarea lor în actul artistic. Mihai Mălăimare demonstrează măiestrie în stăpânirea limbajului pantomimei Arabescurile compuse de el emoționează. Iată secvența finală: actorul, ajuns la bătrînețe, ia hotărîrea să părăsească teatrul; mîngie parcă lumina reflectoarelor, de pe scenă adună praf lă-sîndu-l apoi să i se prelingă printre de-gete, se desparte de însemnele sale — re-dingota și jobenul. Schițează un ultim gest, cel al scoaterii măștii, dar nu izbutește, pentru că masca nu este adjuvant, ci este el însuși. Își pipăie cu surprindere chipul și trupul. Se simte din nou puternic. Își îmbracă hainele, este iarăși Actorul, care mai are de oferit ceva oame-nilor, prin arta sa. În acordurile melo-diei din filmul **Luminile rampei** intru-pează o imagine cunoscută — nemuritorul Charlot. În acest periplu, Mihai Mălăimare este sprijinit de costumele lui George Do-roșenco, sugestive, funcționale pentru ex-presivitatea mișcării.

Tensionată, veritabil partener de joc, este ilustrația muzicală realizată de Florin Io-nescu.

Nu în cele din urmă subliniem ca pe un fapt pozitiv interesul și receptivitatea publicului, fapt ce pledează pentru con-tinuarea acestui gen de reprezentatii.

Ludmila PATLANJOGLU

FILARMONICA DE STAT
DIN PLOIEȘTI

ARTISTUL VRĂJITOR

Ce greu poate fi definit farmecul ! Inefabilul atinge în acest caz cota absolutului. Cunoaștem mulți artiști talentați — dar nimbul seducției, al magnetismului, al farmecului, aureolează atât de puține frunți ! E un har care nu se asociază neapărat cu frumusețea : cîți „urîți” n-au cucerit titlul nobiliar de fermecători ? Să-i mai amintim pe un Belmondo sau pe un Yves Montand ? Încercăm, vorbind de ei și de alții, să ne explicăm această atracție. Și, cu cît spunem mai multe cuvinte, cu atît înțelegem că ne îndepărtăm de esență. „E simpatic, e talentat, e inteligent, e sensibil”... Este, de fapt, un tot, dar și ceva, acel ceva în plus. Și-atunci, spunem simplu : „e Valeria Seciu, e Piersic, e Mălăele, e Mălaimare, e Radu Gheorghe”.

Radu Gheorghe, actorul-vrăjitor din **Fata din Andros**, din **Harap Alb**, dar și din show-urile de pantomimă și subtilă clownerie muzicală. Mulți zic : „Figura îl

ajută ; uite-i ochii, uite-i nasul, uite-i surisul ! Priviți-i disciplina corpului perfect lucrat”. Dar mai sînt și spontaneitatea, simțul improvizației, ca și muzicalitatea. Și cum toate acestea trebuiau să poarte un nume, un titlu de spectacol, s-a născut **Ucenicul vrăjitor**. O inițiativă personală a artistului, realizator total — actor, regizor, dirijor, ilustrator muzical etc. El s-a înfîlțit în chip fericit cu o orchestră de calitate — Filarmonica din Ploiești, și cu un cadru ideal, oferit de scena Teatrului Național. **Ucenicul vrăjitor** nu este un spectacol de povestit (de altfel, nici n-ar avea rost !), el avînd cîteva jaloane fixe, dar modulîndu-se în funcție de public, de reacția acestuia, precum și de inspirația protagonistului. Așa încît fiecare dintre noi poate spune că a văzut un **Ucenic vrăjitor**. Este și acesta un aspect inedit, definitoriu pentru Radu Gheorghe. Radu Gheorghe fantastul, căușătorul, nelineștitul, improvizatorul.

Surprinde, mai întîi, muzicalitatea interpretului. „Surprinde” este, desigur, o figură de stil, cunoscut fiind faptul că a studiat la clasa de vioară a Liceului de muzică. Actorul, însă, dirijînd orchestra, probează calități certe pentru această nobilă dar atît de dificilă profesie. Gestul este sigur, tactarea — perfectă, are nerv,

„Dirijorul” Radu Gheorghe în mijlocul orchestrei



memorie muzicală (întregul concert fiind dirijat pe dinafară). Orchestra atacă la început singură poemul ce dă titlul spectacolului (poem scris de Paul Dukas cu exact 90 de ani în urmă, când compozitorul avea vîrsta lui... Radu Gheorghe). „Ucenicul“ apare la sfîrșit, culegînd aplauzele. Partiturile sînt luate de vîntul stîrnit din senin, ca orice act de creație autentică. Șeful de orchestră își intră apoi cu sobrietate în drepturi, dirijînd atent și eficient piese de mare popularitate. Și cînd te aștepți mai puțin, un gest, o reacție, o expresie a chipului capătă valoare de semn teatral. Ar mai fi și „interviul“ fără cuvinte, ale cărui sensuri se înțeleg însă pe deplin. Sau mișcările dirijorale ce amintesc de un Celi-bidache, aluzii cu mare forță de sugestie. Aici, talentul actorului este la el acasă. Piesa dirijată cu feța la public devine antologică. Toate ticurile și trucurile dirijorale, apar, ca fața nevăzută a Lumii, pentru public. Forța mimicii sale, a pantomimei, apare în schematizarea tipurilor de dirijori, diferențiați prin modul în care se urcă la pupitru. Și artistul inventează mereu. Dezlănțuie un dialog perpetuu cu concertmaestrul orchestrei, pe care îl muștră, îl dă afară din scenă, îl aplaudă, dar îl și înfurie, suferind consecințele. Publicul intră în jocul actorului, se

ridică de pe scaune atunci cînd acesta i-o cere, participă la ghicitori muzicale (cu piese arhicunoscute, de altfel), aplaudă în ritmul muzicii la „Marșul lui Radetzky“, precum la concertul de Anul Nou al Filarmonicii din Viena. Cavalcada improvizatăilor continuă. După pauză, orchestra intră în scenă pe rînd, în funcție de partidele instrumentale ce cîntă în canon „Bolero“ de Ravel, pentru ca, la final, să plece tot pe rînd, cîntînd „Simfonia despărțirii“ de Haydn. Dirijorul apare în costumul lui Napoleon, ce-și scrutează ostile în alunul luptei de la Waterloo. Se cîntă muzică bună, pagini de Beethoven, Gounod, Johann Strauss, George Enescu etc. Artistul e peste tot, pe scenă, pe podium, în orchestră, în sală, în culise. Din freacățul dirijorului se ivesc un pas de dans, un gest de pantomimă. În final, apare și Song-ul lui Mihăilescu, ce cîntă „Oă bucuriei“. Este o frenezie, o risipă de forțe și talent ce nu mai poate fi oprită. Ca în poemul lui Goethe, „ucenicul“ stîrnește mașinăria numită public, ce nu mai vrea să asculte de comenzile sale și se dezlănțuie în ovații, în torente de aplauze. Timp de trei ore, Radu Gheorghe ne învață că bucuria se numește teatru, se numește muzică, se numește artă.

Cristian MIHĂILESCU

NOTE

Două expoziții la Teatrul Foarte Mic

Generosul foaier al Teatrului Foarte Mic a găzduit în Juna martie, în saloanele de la parter, două expoziții de pictură. Una a tinerei Daniela Dragne — absolventă a Liceului de artă „N. Tonitza“ — cu pictură pe sticlă, iar cealaltă a lui Florian Calafeteanu — membru al U.A.P.

Există ceva care, dincolo de marile deosebiri între expozanți, justifică, subiacent și, desigur, fără

a epuiza substanța artistică a autorilor, apariția și reunirea în foaierele acestuia teatrul a unor lucrări, în fond, atît de diferențiate unele de altele. Tablourile expuse au o anumită teatralitate, în pictura pe sticlă abia simțindu-se această undă de compunere scenică, în schimb, în lucrările lui Florian Calafeteanu „scenografia“ manifestîndu-se aproape eruptiv.

Daniela Dragne este o tînară care încă mai privește „scena lumii“ ca pe o taină a locurilor natale, cu un decorativism molcom, de spectacol poetic, chiar contrastele, de linie, de culoare, nefiind altceva decît replici firești în compunerea suprafețelor. La Florian Calafeteanu, autor al monumentului 1907 de la Fîlînzi și al multor lu-

crări cu teme sociale, se distinge un mod sintetic și expresiv, baroc și totuși esențial de a „vedea“, care este specific omului de teatru. Sub masca naivității, a grotescului, a stridențelor, a bilciului, personajele, atitudinile lor, sînt astfel organizate încît autorul pare un regizor stăpîn pe o viziune teatrală complexă și completă. Este o pictură care, de fapt, se adresează parcă precumpănitor ochiului oamenilor de teatru, cu un unor ce, paradoxal, diminuează din gravitatea unora dintre temele tablourilor. Este chiar un joc, indicînd subtilități ce în-cîntă.

Nicolae MACOVEI