

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

REGINA LEAR

de Ion Băieșu

Data premierii: 8 aprilie 1987.
Regia: PETRE GHEORGHIU-DOLJ;
Scenografia: ȘTEFANIA CENEAN.
Distribuția: PETRE GHEORGHIU-DOLJ (Bărbatul); VIORICA POPESCU (Femeia).

Iată un titlu care intrigă de la bun început: o regină Lear? Da, ea trebuie să fi existat, de bună seamă a fost mama celor trei fiice nepereche din basmul shakespearian, numai că divinul dramaturg englez n-o pomeneste, iar tragedia bătrînului rege al Britaniei, de care noi luăm cunoștință, se petrece pe cînd aceasta era deja văduv, în plină iarnă a vieții, trecut de optzeci de ani. Acea regină n-a cunoscut, ca eroina de azi a lui Ion Băieșu, durerea sfîșietoare, fără liman, pe care și-o poate provoca alterarea morală, înmîșăvirea celor mai apropiați semeni ai tăi; ea a trecut modest în rîndul fericitelor, astfel încît nici numele nu i s-a mai păstrat, și noi, evocînd-o astăzi, îi spunem impropriu Lear.

Textul pus în scenă de artistul Petre Gheorghiu-Dolj, în sala Studio a Naționalului craiovean, lasă așadar îngropată în memoria noastră povestea marelui Will și ne introduce în lava actualității



Petre Gheorghiu-Dolj și Viorica Popescu

imEDIATE, în vacarmul de secol douăzeci al șantierelor de construcții, împărțindu-i pe spectatori în stînga și în dreap-

la unei străzi cu mașaje automobilistice, cu schelării specifice orașelor moderne. Peisajul din care coboară strada este cel al unui arbore aflat la vârsta desfrunzirii, cu ruginiul prevestitor și vștedele lui podoabe desprinzându-se timid din ramuri; privim acest tablou care amintește de toamna omenească și întoarcem capul spre celălalt capăt al străzii, cum s-ar spune, spre viitorul ei: aici ne așteaptă imaginea aceluiași arbore, cu ramurile dezbrăcate și îmbătrinite ca într-o ultimă iarnă. Pe spațiul dintre aceste două ilmezi simboluri și-a alcătuit Petre Gheorghiu-Dolj mizanscena. Este o soluție interesantă (colaborarea regizorului cu scenograful este aici evidentă!), adîncind stratul de înțelesuri al textului (de altfel, deloc lipsit de ambiții), în care importantul nostru comedigraf va folosi, special și numai pentru latura ușor lizibilă a piesei, povestea unei femei tomnatice, alungate, ca și regele Lear, de fetele sale, sau idila ce se naște între ea și un vestit anchetator scos la pensie pe nepusă masă (într-un fel, tot o situație Lear-ică). Trebuie să recunoaștem că Ion Băieșu — de mai mulți ani — și-a pus la punct o tehnică dramaturgică în limbă de șarpe, bifurcată adică, a disimulării mesajului, schimbările sale de replici și mai ales monoloagele sale din ultimele piese (vezi **Vederea. Poarta cetății, Maestrul din volumul Autorul e în sală**, Editura Eminescu, 1987), înclusiv din **Regina Lear**, sînt încărcate cu muniții, sensurile au deci șansa de a exploda în profunzimile conștiinței. De pildă, un fapt de viață concret și particular din piesă, care are un anume efect asupra personajelor, va reverbera mult mai puternic în conștiința spectatorului, pentru că el evocă înconfundabil și pe numele său adevărat un fenomen european de tristă memorie, și aceasta dintr-o perspectivă satirică necruțătoare (vezi monologul în care sînt amintiți Iftitler și congenerii lui). O asemenea tehnică dramaturgică se arată a fi nelndoielnic dificilă și îi propune actorului un distinct efort pentru a elucida sub-stratul replicilor: textul trimite simultan la două lecturi, și omul din stal vizionază practic două spectacole suprapuse, la fel de coerente, dintre care unul este — să zicem — în fa minor și celălalt, cu mai multă greutate poate, în sol major. Unul se revendică din acele situații dramatice perene (în cazul nostru **Learismul**), celălalt din starea de spirit a lumii contemporane. Sigur că există riscul ca nici unul dintre cele două scenarii să nu aibă o geometrie perfectă. Sigur că și această suprapunere de construcții univoce a lui Băieșu nu va obține admirația tuturor exegeților. Nici nu trebuie să scăpăm din vedere că modalitatea

dramaturgică pe care o discutăm a făcut carieră în literatura de azi, în diferite trepte de implicare, și la alți autori.

În deplină cunoștință de cauză (deducit adică, în ipostază de histriion, la o asemenea literatură), Petre Gheorghiu-Dolj, semnînd direcția de scenă, a abordat cu îndrăzneală partitura, încredințîndu-i Vioricăi Popescu rolul alt de interiorizat, labirintic, al Femeii și păstrîndu-și pentru sine celălalt caracter, al Bărbatului, aflat și el într-o toamnă și într-o situație-limită, dar conservîndu-și eroic seninătatea și omenia, mutîndu-și pe această din urmă calitate sufletească talentul și energiile, flerul și aptitudinile sale de strălucit specialist în criminalistică.

S-ar putea ca pentru fișa de creație a Vioricăi Popescu rolul Femeii din **Regina Lear** să însemne foarte mult. Momentele de înfrumusețare psihică a eroinei, care, pe cînd credea că se află deja pe marginea prăpastiei, descoperă pe neașteptate că viața mai poate fi luată de la început, par să fie punctate fără efort, uneori cu o neostentativă știință a gradației, de artista craioveană.

Stăpînînd fiecare nerv al spectacolului, Petre Gheorghiu-Dolj îi camuflează atent personajului său amărăciunea sufletească, într-un zîmbet furat parcă din Eldorado; regăsim aici acea bună dispoziție (stilul speranței) care ne face să credem că romantismul rămîne și azi, ca un costum mai larg, compatibil cu orice vîrstă. De fapt, pe această ipostază a Bărbatului a mizat și Ion Băieșu cînd i-a creat Reginei Lear posibilitatea de a regăsi (și a redobîndi) orizontul speranței. Personajul încarnat de Petre Gheorghiu-Dolj, convingător pînă la seducție și printr-o nestrămătată loialitate, după dispariția în accidentul de circulație din finalul piesei, va crea un gol imposibil de suportat în inima eroinei. Apărut ca un **deus ex machina**, salvatorul este parcă pedepsit exemplar pentru încercarea sa temerară. Monstruozitatea hazzardului?

Montarea craioveană de la Studio, în seara premierei, a fost totuși contaminată de tracul celor doi parteneri. Pe de altă parte, într-un cadru scenografic aflat de sugestiv (inexistent în regia scriitorului), păstrarea indicației din text ca spectacolul să înceapă după o șicanatoare expectativă, confuză și pînă la urmă enervantă, devine superflua.

În linii mari, premiera absolută se justifică nu numai prin întreprinderile actricești de onorantă calitate profesională, ci și prin tonul ei de încredere, pe care îl inoculează ideea că iubirea mai poate salva omul și la vîrsta desfrunzirilor.

Paul TUTUNGIU

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA

NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Data premierei : 15 februarie 1985.
Regia : MIHAI MANOLESCU.
Scenografia : VASILE BUZ.
Distribuția : VASILE COSMA
(Dragomir) ; VALERIU DOGARU
(Gheorghe) ; TUDOR GHEORGHE
(Ion) ; LENI PINȚEA-HOMEAG
(Anca).

Surpriza acestei montări cu **Năpasta** este — în primul rând — viziunea regizorală insolită ce ni se propune spre înțelegerea personajului Ion ; acesta nu mai este „nebunul” din alte spectacole (a cărui haină a făcut celebri atîția interpreți, în frunte cu Emil Botta), sau nu este doar „un nebun”. În versiunea regizorului Mihai Manolescu (explicată de acesta, în programul de sală, prin intenția de a elimina cantitatea excesivă de „întîmplător” care precumpănea în desfășurarea acțiunii, în alte interpretări), Ion parcurge foarte multe clipe — cele mai multe — de perfectă luciditate ; el are doar accese, trecătoare, de nebunie. Este, aceasta, o premisă încărcată de consecințe neașteptate. Așadar, Ion se întoarce în sat nu din întîmplare, condus de un fel de instinct comparabil cu cel al păsărilor migratoare atractive irezistibil de locurile de baștină, deci nici sinuciderea lui nu este apogeul unei stări de demență, ci poate fi un act deliberat, cu o finalitate precisă. De aici se poate deduce — lucru săvîrșit prin spectacol — și ideea unei complicități conștiente, cu scopuri vindicative, între Anca și Ion, chiar dacă este vorba de o complicitate tacită, născută dintr-un fel de presimțiri reciproce (aici se sare hotărît peste marginile textului, intrîndu-se pe tărîmul speculației pure).

Ipoteza lui Mihai Manolescu este tentantă, ca orice nouă ipoteză, și merită să fie urmărită în transfigurarea ei scenică.



Leni Pințea-Homeag (Anca) și Vasile Cosma (Dragomir)

Nu are nici o importanță faptul că eu, unul, mă îndoiesc de perfectă ei temeinicie, în raport cu materialul literar bine-cunoscut. Alții s-ar putea să-i găsească justificări și o rigoare la care nu acced, deocamdată. Important ar fi să vedem care este sporul de interes (în plan psihologic și dramaturgic) pe care această schimbare abruptă de perspectivă îl aduce operei propriu-zise și destinului ei scenic.

În ipostazele clasice — în care Anca era, singură, autorul răzbunării, iar Ion, doar instrumentul ei —, portretul eroinei avea o dimensiune impunătoare, de tragedie antică. Anca își asuma în întregime actul justițiar. În gestul acelei Anca se

introzărea un adevărat „pact cu diavolul”, căci astfel ea se substituia atât justiției umane, cât și celei divine. Pe Anca o aștepta o Golgothă a ispășirilor (și a dămării) pe care nu o avea de împărțit cu nimeni.

Aici, însă, responsabilitatea acestei răzbunări este împărțită de Ion. Dar se naște — insidioasă — o nedumerire; dacă era în majoritatea timpului lucid, de ce a așteptat — și el — aproape zece ani pînă să acționeze? Ne obișnuisem să asociem intervalul fatidic cu întimplarea evadării lui Ion de la ocnă, într-un moment de abulie, însă această coincidență ne este refuzată acum programatic, așa că explicațiile nu prea se mai potrivesc... Dar să eludăm, pentru moment, inadvertențele. Nu înseamnă oare această „vină în doi” și o anume eschivare în fața destinului, din partea Ancăi, nu se apropie acest gest mai de grabă de un fond subconștient de lașitate? Întrebarea rămîne deschisă.

Viziunea lui Mihai Manolescu rămîne însă de un real profit pentru interpretul rolului Ion, aici Tudor Gheorghe. Nu mă îndoiesc, Tudor Gheorghe ar fi putut adopta și el, cu succes, masca nebunului „complet”. Însă, ar mai fi putut avea ceva nou de spus, mai ales după magistrala interpretare a lui Botta? Actuala propunere are avantajul — mai spectaculos — al unor treceri rapide (doar printr-o schimbare de semiton) de la o ipostază la alta, delirul învecinându-se permanent cu vechia încordată și încăpățînată. Tudor Gheorghe realizează admirabil aceste treceri, într-un joc pe multe de cuțit, mereu credibil.

În Anca, Leni Pința-Homeag reușește efectul paradoxal de a urma cu strictețe intențiile regizorale (jucînd cu precizie, din străfulgerări de ochi și replici rostite cu dublă adresă, complicitatea cu Ion) și în același timp de a face să triumfe, dincolo de aceste intenții, personalul, aș zice, „arhetipal” al Ancăi, adică o ființă volitivă, inflexibilă în determinarea ei, de un patos tragic înnoțat, definitiv ca o pecete. În interpretarea ei — și în relațiile pe care le stabilește cu partenerul, Vasile Cosma (Dragomir) — se simte și atracția specială, cu dublu sens, călău-victimă, ceea ce conferă o și mai mare complexitate caracterului Ancăi.

În celelalte roluri, Vasile Cosma (cu o combustie puternică, el însuși parcă mai aproape de nebunie decît Ion) și Valeriu Dogaru (ce joacă cu pondere, dar și cu credință pasiunea fără speranță a lui Gheorghe) se acomodează cu tact concepției regizorale. Interesantă — deși nu întotdeauna exploatată la maximum și cu o maximă consecvență —, disponerea într-un spațiu elizabetan a elementelor

de decor, concepută de Vasile Buz. Decor care — în finalul spectacolului — va arde, aprins de Anca (o altă invenție regizorală), suprem însemn expiatoriu.

Dinu KIVU

TEATRUL, DRAMATIC DIN GALAȚI

HANUL DE LA RĂSCRUCE

de Horia Lovinescu

Data premierei: 25 noiembrie
1986.

Regia: CARMEN VEȘTEMEANU.

Decorul: VICTOR CRETULESCU.

Costumele: BIANCA DRAGU.

Distribuția: MIHAI MIHAIL.

(Profesorul): ALEXANDRU NĂS-

TASE (Bătrînul); MARCEL HIR-

JOGHE (Hangiul); ROMEO POP

(Logodnicul); FLORICA DINICU

(Logodnica); IOANA CITTA BA-

CIU (Femeia); GEORGE SERBINA

(Călugărul); GRIG DRISTARU

(Agentul comercial); VLAD VASI-

LIU (Muncitorul); GHEORGHE V.

GHEORGHE (Magnatul); LILIANA

LUPAN (Actrița).

Tehnic vorbind, Hanul de la răscruce este demonstrația unui virtuos într-ale teatrului, care ne arată cum se transformă o situație-limită într-una fără ieșire și cum aceasta din urmă se eliberează în farsă. Filosofic, este o dramă polemică în care existențialismul (concepție la modă prin anii '60, în rîndurile intelectualității apusene — ani în care a fost scrisă și reprezentată piesa) este pus la încercare și i se dovedește precaritatea temeiurilor morale prin două întrebări — teatral, disimulate în două situații —, și anume: dacă sinuciderea, ca act al libertății individuale (concepție împrumutată de la stoici), își păstrează valoarea în condițiile unui holocaust universal și, în consecință, dacă libertatea individului poate fi concepută fără responsabilitatea socială, în condițiile erei moderne, cînd omul poate fi factorul distrugerii lumii. Situația-limită este holocaustul atomic, cînd într-un han se salvează, ca într-un container, cîteva elemente de umanitate — personaje



Scenă din spectacol

generice. Situația fără ieșire este însăși claustrarea, cînd personajele își reverifică valorile etice și psihologice. Farsa este dezmințirea holocaustului, acesta dovedindu-se doar un accident local de importanță limitată. Fără doar și poate, autorul anihilează tezele existențialiste puse în discuție, într-un anume sens, nedrept, căci pune omul într-o situație-limită absolută — sfîrșitul lumii, (or, orice teză filosofică, etică etc. există în și prin umanitate și nu poate fi infirmată decît în condițiile existenței umanității). Parlea valabilă a piesei constă în a doua teză, cea a responsabilității sociale. Și chiar în acest sens ni se impune mesajul conținut (chiar dacă oarecum tezig) al acestei piese.

Experiența-limită pe care o trăiesc aceste personaje ale unei lumi în derivă indică faptul că lumea respectivă e capabilă, cel puțin în parte, de recuperare morală. Astfel, nu putem să nu admirăm tîrnia de caracter a Logodnicei, în contrast cu lășitatea Logodnicului, stăpînirea de sine a muncitorului, izvorită dintr-o a-dîncă credință în unitatea lumii, în contrast cu atitudinile isterice izvorite din egoism ale agentului comercial; în fine, regăsirea sufletească a Profesorului și, pentru moment, a Actriței, ce-și reîntreacă cu ingenuitate o veche iubire, arătînd că

tentația suicidară a bărbatului și desfrîul femeii sînt boli sufletești care apar doar într-o lume guvernată de forța banului.

În decorul lui Victor Crețulescu, ce ne reda cu rafinament o ambianță invitînd la siestă — un hol cu prelungire spre verandă, cu fotolii și bar din nuiele împletite — se constituie și crește către o viață scenică originală societatea piesei, în concepția tinerei regizoare Carmen Veștemeanu. Atentă de altfel la concordanța timpului psihologic cu cel scenic, regizoarea i-a acordat celui din urmă un ușor avans, așa încît spectacolul capătă o notă de demonstrativ — fără să cadă în demonstrativism —, notă în consens cu concepția piesei, și în general a teatrului lovinescian, care este un teatru intelectual, și ca atare demonstrativ în genul în care a scris și Sartre. Așadar, personajele întruchipate de actori trec rampa nu atît ca individualități, cît ca probleme, fiecare actor avînd însă posibilitatea să-și compună și să-și îmbogățească personajul, în condiții în care fluxul psihologic, oarecum întîrziat cu bunăștiință în prima parte, se precipită în a doua, creînd stări tensionale ce, fără a deveni acute, sînt îndeajuns de puternice și de convingătoare. Momentele de tăcere care însoțesc crizele sînt de o mare elocvență. Structura decorului lui Victor Crețulescu — un

acoperiş schiţat din birne organizate poliedrice — joacă o singură dată, dar eîft de surprinzător ! E momentul cutremurului, şi întreaga structură se clatină şi se povîrneşte ameninţătoare peste scenă şi către sală, rămînînd, în cele din urmă, într-un echilibru pe care îl bănuim precar. E şi momentul cînd ritmul spectacolului, dintru început lent, devine dinamic, alternînd momente trepînante cu sineope în care tăcerea şi nemişcarea sînt doar refluxuri ale unor reînoite stihii. Psihologicul invadează scenicul. Notele de demonstrativ şi de virtuozitate se estompează şi se pierd, lăsînd loc unei realităţi suflătoare ce febricităză continuu, cu puseuri de violenţă şi „căderi“ de un calm straniu.

În acest spectacol cu personaje generice, aşadar mai slab individualizate de către autor, pentru simplul motiv că nu ele întemeiază drama, ci drama le întemeiază — ele fiindînd doar ca argumente ale demonstraţiei —, actorii sînt cei ce le împrumută substanţă suflătoare. Neexistînd, aşadar, o tensiune reală între personaj şi actor, nu vom găsi realizări actoriceşti de proporţii, dar nu e mai puţin adevărat că jocul mai tuturor este îndejuns de expresiv şi, fireşte, personal. Astfel, notăm în primul rînd jocul sobru şi rafinat a lui Mihai Mihail ; acesta a ştiut să transfere dezabuzatului Profesor pe care-l interpretează note tandre şi duioase, şi, în unele momente, oportune tonalităţi adolescentine. Eleganţă, superbă şi tot într-atîta păpuşă este Actriţa Lilianei Lupan, ce se încovoale, se închirceşte, se vestejeşte ca o pîntă în momentul marii loviturii, redeschizîndu-se la o nouă viaţă, reînflorînd, de data aceasta fără falsa strălucire, ci relevînd adîncimi suflătoare de caldă femininitate.

În fond, aceste două personaje sînt cele ce vădesc transformări mai profunde, evidenţiate scenic de cei doi actori cu intensitate şi cu un dramatism reţinut. Celelalte personaje sînt şi mai puţin încheiate dramatic ; aceasta nu înseamnă că actorii nu le caracterizează uneori cu deosebită pregnanţă. Aşa, reţinem strania apariţie a Femeii, în interpretarea Ioanei Citta Baciu, ale cărei fixitate a privirii şi mers fără ţintă sînt semnele unui infern suflătesc şi semnale rău prevestitoare pentru deznodămîntul dramei ; intrarea intempestivă, gesturile energice şi aerul aferat, dispreţuitor al Magnatului lui Gheorghe V. Gheorghe ; istericalele Agentului comercial, atît de convingător redade de Grig Drîstaru, de n-ar fi fost şi acel moment cînd se joacă cu globul din nuiiele împletite, cu gesturi ce ne aduc prea mult aminte de Dictatorul lui Chaplin. De asemenea, nu-l vom uita pe Călugăr, personaj cu foarte puţine replici, căruia George Serbina îi acordă prin jocul său o am-

ploare nu lipsită de oarecare monumentalitate. De altminteri, nimic din jocul celorlalţi actori nu stă sub cota cîstei profesionale sau a onorabilităţii. Şi Florica Dinicu, şi Romeo Pop, şi Alexandru Năstase, Marcel Hirjoghe sau Vlad Vasiliu îşi fac datoria în această puternică montare a teatrului gălăţean.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL NAŢIONAL
DIN TIMIŞOARA

NOŢIUNEA DE FERICIRE ,

de Dumitru Solomon

Cu acest spectacol (dacă nu mă înşel) al treilea în cariera sa de după studenţie), tînărul regizor Ştefan Iordăchescu ne propune nu doar o versiune proprie — şi vom vedea în ce măsură originală — a textului de acum binecunoscut al lui Dumitru Solomon (ce înregistrează — cel puţin la Teatrul „Bulandra“ — un notabil succes de public), dar şi un fel de crochiu al unui posibil „credo“ teatral, cu destule valenţe programatice. Primul obiectiv al acestui demers pare a fi constituirea unei echipe (mai mult sau mai puţin) fixe de creatori — exceptînd actorii, bănuiesc, dar şi în cazul lor pot acţiona anume „afinităţi electice“ —, a căror conlucrare să conducă la o formulă de spectacol de un sincretism violent afirmat. (Sigur că teatrul este, oricum, a artă sincretică, dar sincretismul ei admite şi serioase estompări ale unor componente, situaţie pe care „poetica“ actuală a lui Ştefan Iordăchescu n-ar vrea să o ia în consideraţie.) În acest sens, noul său spectacol are o „fişă de creaţie“ pe cît de complicată, pe atît de elocventă, intenţie ce mi se pare salutară ; de cîte ori a mai fost încercată, de alţii, cu o minimă consecvenţă — cel puţin la început de drum — ea a avut rezultate benefice.

Nu începe îndoielă, s-ar putea specula mult pe marginea utilităţii sine qua non a unuiu sau altuia dintre elementele asociate metodei. De pildă — de ce era nevoie să se apeleze la o intervenţie specială (cea a plasticianului Iosif Kiraly) pentru realizarea piesei esenţiale a întregii scenografii : un cap supradimensionat, cu alură de material didactic pentru o gigantică lecţie de anatomie, ce domină centrul scenei (deci şi al decorului), creînd

Data premierei: 16 decembrie 1986.

Regia: ȘTEFAN IORDĂNESCU.
Decoruri: LUCIAN LICHIAŘDO-
POL. Costume: VICTOR RUDAN.
Muzica: ILIE ȘTEFAN. Mișcare
scenică: IOAN GIRBA. Intervenție
plastică: IOSIF KIRALY.

Distribuția: GHEORGHE STANA
(Tudor Damian); HORIA IONESCU
(Sever Albescu); SANDU SIMIO-
NICĂ (Baldovin); MIRCEA BELU
(Ghebală); MARGARETA AVRAM
(Alexandra); ADELA RADIN-IAN-
TO (Ștefania); ALINA SECUIANU
(Atena); ANA IONESCU (Ziarista);
ROBERT LINZ (Bărbatul, Aristotel);
MIRON NEȚEA (Timuș, Rous-
seau); VICTORIA SUCIICI-CO-
DRICEL (Diplomata, Femeia);
IRENE FLAMAN-CATALINA (Fata,
Reprezentanta S.M.F.).

La realizarea acestui spectacol
și-au mai adus contribuția: Grupul
„Pro musica”: BUJOR GRIGORE
HARIGA — Chitară solo — Gibson
Les Paul; VASILE DOLGA — per-
cuție — Korg Drum Machine; ILIE
ȘTEFAN — chitară acustică, chi-
tara Fender stratocaster; și
prietenii lor: ȘTEFAN INCEDI —
Korg-Synthesizer, Crumar-Syntor-
chestra; DANIEL FISCHER —
percuție, Korg Drum Machine, xi-
lofon, vibrafon; ILIE NICHITEA-
NU — vioară; CHRISTIAN PO-
DRATZKY — Steinberger bass și
MIRUNA MUREȘIANU — vocal.

Înregistrarea, mixajul și post-pro-
cesarea imprimărilor au fost fă-
cute de ADRIAN ILICA.

Versurile cîntecului „Noțiunea de
fericire” aparțin lui MARIAN O-
DANGIU.

și mai multe spații de joc indepen-
dente, prin manevre neașteptate (la
un moment dat i se „cască” și
fruntea). Dar această eventuală discuție
mi se pare mai puțin importantă atîta
timp cît faptul scenic se angrenează și se
justifică în și prin întregul spectacolului.
Cum este cazul, aici, el plasînd fără echi-
voc situațiile dramatice pe care le „con-
ține” într-o zonă a creierului, a medita-
ției și imaginației. Judecate pe rînd, și
celelalte compartimente ale montării își
au, fiecare în parte, motivația lor, chiar
dacă nu întotdeauna materializarea sce-
nică este la înălțimea conceptelor care
le-au reclamat prezența (nici „capul” în
sine nu mi se pare o reușită ireproșabilă,

mai ales în ceea ce privește armonizarea
proporțiilor sale cu restul decorului).

Și important, iarăși, este ceea ce implică
nou cu adevărat acest univers vizual și
sonor cu aparente șocante (pînă la un
punct). În primul rînd, o circumscriere,
un cadru psihologic precis în care se dez-
volta acțiunea piesei. Pereții laterali ai
decorului — linii de fugă luminate în cu-
lori tari, dar reci — canalizează mișcările
automatizate ale unei figurații anonime,
sugerînd o lume aproape de volatilizare și
impermeabilitate sufletească. În ea, între-
barea obsedantă a autorului — „ce este
fericirea?” — sună uneori derizoriu, alte-
ori disperat. Cele trei „scări” din care
și-a construit Dumitru Solomon conflictul
(și care pot fi interpretate — cum s-a mai
remarcat — și ca o demonstrație a trini-
tății dragi pînă și lui Eliade Rădulescu,
„teză-antiteză-sinteză”) își adaugă amănun-
tele — uneori agresive, alteori pur și
simplu deprimate — acestui univers dezo-
lant și dezolat, pe care accidentele cotidia-
nului îl fac parcă și mai atotcuprînzător.
În textul lui Solomon, el era contrabalan-
sat, și ca finalitate și ca pondere, de apa-
rițiile întrucîtva onirice ale Alexandrei —
„fata cu floarea”, care legitimau spe-
ranța comunicării între „lumea filosofilor”
și „lumea de-afară”. Aici intervine însă
o altă opțiune regizorală decisă și, din
nou, cu totul surprinzătoare: „fata cu
floarea” este o superbă femeie în negru,
floarea propriu-zisă fiind tot neagră. Ul-
timul gînd (de fericire? de împăcare?) al
eroului principal, Tudor Damian, îi este
adresat ei. Dar urmează finalul — mo-
mentul în care actorii se despart de ro-
lurile pe care le-au interpretat ca de niște
manechine inutile, nefirești — cînd se lan-
sează sălii cîntecul-chemare „Noțiunea de
fericire” și cînd publicul înțelege că acest
coșmar înghetă poate fi oprit.

Și dacă nu pot, totuși, să subscriu inte-
gral la toate modalitățile și rezolvările
din acest spectacol (unele țin încă de faza
unei adolescențe regizorale nu îndeajuns
controlate), trebuie să mărturisesc, în
schimb, că l-am urmărit cu un interes nici
o clipă întrerupt. Este și „vina” unei dis-
tribuții foarte bine alcătuite și con-
duse, din care se disting Gheor-
ghe Stana (Tudor), iradiînd o infi-
nită seninătate din ținuta și privirea sa,
Sandu Simionică (Baldovin), o compoziție
comică extrem de eficientă și riguroasă,
și, mai ales, Margareta Avram (Alexan-
dra), prezență fascinantă, emanînd parcă
o inteligență și o magie a corpului și a
mișcării cu totul aparte.

Dinu KIVU

SCAUNUL

de Tudor Popescu

**Data premierii : 22 februarie 1987.
Regia : BOGDAN ULMU. Scenografia : IOAN VINĂU.**

Distribuția : SIMON SALCĂ (Onira); ȘTEFAN TIVODARU (Blanda); ZAHARIA VOLBEA (Avram); CONSTANTIN PETRICAN (Tudor); VIRGIL LEAHU (Sandu); GABRIEL CONSTANTINESCU (Groză); GETA CACEVȘCHI-ULMU (Irina); VALY MIHALACHE (Mina); RUXANDRA PETRU (Zamfira); FLORIN PREDUNĂ (Dima); MARCEL BRÎNZEIU (Lăutarul).

Piesa lui Tudor Popescu este o meditație dramatică pe tema vieții, a fericirii și a morții, a relației complexe dintre aparen-

ță și esență, propunând în subsidiar o cazuistică a culpabilității și remușcării în condiții date, o dezbatere dialectică privitoare la prezent și mai ales la trecutul nu foarte îndepărtat, cu o tipologie bine conturată, avînd — credem — valoare exponențială. Ex-judecătorul Avram a condamnat odinioară oameni pentru culpe imaginare (erau suficiente cîteva declarații convergente, bine ticluite) și sentimentul de vinovăție a devenit pentru el apăsător. Astăzi, în alt climat politico-ideologic delatiunea nu mai are nici un efect, etapa dogmatismului, a maniheismului proletcultist, a deciziilor arbitrare, a gravelor compromisuri morale, a trecut irevocabil. Sub învelișul comic, în piesa lui Tudor Popescu vibrează întrebări grave, semnificînd un proces ce-și clasează rînd pe rînd cazurile. Istoria nu se mai întoarce, a sosit un timp al demnității, al responsabilității civice, al hotărîrilor fundamentale, oamenii nu mai sînt pionii capriciilor celor puternici, ai birocratismului alienant.

După experiențe flagrant inegale, avînd, în 1986, un punct mai înalt în *Noțiunea de fericire* și altul destul de jos în *Maș*

Gabriel Constantinescu, Simon Salcă, Ruxandra Petru, Constantin Petrican și Marcel Brînzeiu



în glumă, mai în serios, regizorul Bogdan Ulmu și-a regăsit cadența, justificată și reclamată de profesionalitatea sa, montînd un spectacol în genere unitar și convingător sub raport ideatic și stilistic. Ca un dirijor atent simultan la întreg și la detalii, el și-a compus și orchestrat cu rigoare și exigență partitura regizorală. Refuzînd dimensiunea comică a piesei, a tratat-o în registru grav, năzuind să transmită spectatorului nu doar substanța ei denotativă, ci mai ales pe aceea conotativă, organizînd cu pricepere planurile de joc, subliniind cu dibăcie centrul de interes, fixînd accentele necesare. Lipsită de dramaticitate exterioară, piesa se întemeiază pe tensiuni lăuntrice, eliberate în dezbateră scenică și retransmise sălii cu o acuitate sporită. Fidel concepției asupra spectacolului, bine cristalizată de la început, regizorul asigură prin multiple mijloace cota de implicare a spectatorului, făcut părtaş, martor, judecător, partener de joc. Nu este o implicare factice, ci una credibilă, sugerată discret de rostiri la rampă concomitent cu aprinderea luminilor în sală — apel franc la angajare civică, participare, mărturisire. Vizualizarea (cu unele excese ce împing cîteodată spre pleonasm) nu contează pe metaforizări forțate, ci pe sugestive materializări ale ideilor.

Un aspect interesant al montării îl reprezintă neîndoiește modul în care regizorul a gândit rostul lăutarului, și ne mărturisim regretul că rezolvarea este numai pe jumătate satisfăcătoare. În textul dramatic, lăutarul reprezintă vocea unui comentator neutru, a unui *raisonneur*, a unui filosof sui-generis, care cîntă... cîntec de lume, de viață și de moarte, stabilind relații surprinzătoare de exacte cu situațiile ce se consumă. Lăutarul nu apare și soluția dramaturgului s-ar fi cuvenit respectată. Bogdan Ulmu supralicitează rolul, aplicînd lăutarului său o mască de mim — ceea ce este judicios, acordîndu-se cu impersonalizarea personajului. În schimb, îl pune să se miște prin scenă, ba chiar să străbată sala, conferindu-i deci o pondere ce ni se pare disproporționată. Și pentru ca inadvertența să se adîncească, lăutarul cîntă și se acompaniază la chitară, devenind un prea comun *folkist*, prezență pe alocuri redundantă, de o moliciune vocală adormitoare. Ar fi fost de preferat banda magnetică, mai adecvată stilului reprezentației și intențiilor de colorare... brechtiană ale regizorului.

În acord cu gîndul directorului de scenă, actorii s-au străduit să intre în personaje și, mai ales, să gîndească în scenă. Interpreții bîrlădeni, confrunțați aici nu cu bagatele (au fost cîteva pe afiș în 1986!), ci cu partituri mai adinci, au tîns mereu

spre armonizarea jocului scenic, sugerînd cu exactitate încordări, zbateri, interogații, nemulțumiri, clarificări. Dacă lăutarul rămîne pînă una-alta o stridentă, ceilalți se înscriu într-un perimetru strict controlat, cu reușite certe, chiar dacă și cu inegalități și cu momente golite de sens.

Constantin Petrican (Tudor) transmite cu aplomb și energie virilă ceva din spiritul franc, ferm, al muncitorului care n-a acceptat niciodată compromisul și a aderat din prima clipă la principiile comuniste. Demersul său scenic este însă cîteodată pîndit de retorism și uscăciune. Bune momente de teatru realizează Simon Salcă (Onira), în rolul „filosofului” sceptic și dezabuzat, Zaharia Volbea (Avram), intruchipîndu-l pe judecătorul culpabil, potopit de remușcări, Virgil Leahu (Sandu, delatorul obtuz, fals intransigent), Ruxandra Petru (Zamfira), exactă, nuanțată, de o vibrație reținută ce emoționează, Ștefan Tivodaru (Blanda), cu blîndeți mătăsoase și inflexiuni demne, Gabriel Constantinescu (Groz), aspru-cinic și dur-scrîșnit în rolul fostului sergent, al fostului autopier și al actualului emițător de sentințe cavernos-terifiante și prăpăstioase, precum și Florin Predună (Dima), care schițează un procuror rectiliniu, demn și eficace. Geta Căcevschi-Ulmu (Irina) și Valy Mihalache (Mina) alternează secvențele pline cu altele imputinate de substanță omenască, uneori mimînd doar trăirea autentică.

În profida unor neîmpliniri și a unor soluții discutabile, Scaunul rămîne un spectacol important al actualei stagiuni bîrlădene.

Teodor PRACSIU

TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

DULCILE – AMARE BUCURII

de Dina Cocea

La lectură, piesa Dinei Cocea se remarcă printr-o riguroasă construcție în patru timpi : punerea în temă (cu enunțarea conflictelor, care latente, care incipiente) și o „îzbucnire” : urmează tabloul unei cvasiarmonii, încheiat cu „bomba” căsătoriei buncii ; partea a doua se deschide pe o stare de acalmie nefirească, pe care se grefează tentativa de iluzionare, eşuată



Ica Matache și Corneliu Revent



Scenă din spectacol

Data premierei: 18 martie 1986.
Regia: LIUDMILA SZEKELY
ANTON. Scenografia: CONSTAN-
TIN RUSU, ADRIANA RAICU
PETRE.

Distribuția: ICA MATACHE
(Florica Busuioc); CORNELIU RE-
VENT (Mircea Busuioc); NORA
POPESCU (Sanda Movilă); LUCIA
ȘTEFĂNESCU (Mirela Davila); RA-
LUCA ZAMFIRESCU (Lilica Busu-
iuoc); CARMEN TROCAN (Nineta
Busuioc); LAURENȚIU LAZĂR
(Sandu Busuioc); VALENTIN PO-
PESCU (Ion Stănoiu); ȘTEFAN
PISOSCHI (Johnny Davila); LUPU
BUZNEA (Dragoș Busuioc); INA
MARINESCU (Anca Busuioc).

lamentabil; ca, în ultima parte, treptat, grupul familial să se refacă, piesa terminându-se, într-un fel simbolic, odată cu sărbătoarea primumiunii anului. Deci, o anumită tehnică a repartizării tensiunii în planul narațiunii scenice, care indică, prin repetata schimbare de registru, o privire senină — gemenele de umor scontat de autoare atunci când și-a intitulat piesa „comedie”.

Într-o caleidoscopică prezentare, fiecare personaj își expune punctul de vedere și fiecare are dramul lui de dreptate. Ca în orice familie, incidentele sînt grave, dar nu ireconciliabile, pentru că matricea căminului asigură, trebuie să asigure mereu ospitalitate, chiar și celor ce n-au ascultat de sfatul părintesc și au vrut să înfrunte viața după capul lor. Aici se cere evidențiată capacitatea deosebită de a surprinde, dar mai ales de a pune în ecuație dramatică acest tip de relații laxe, care, adesea, se creează între părinți și copii: de o parte, nemulțumirea și dojana pentru greșeli ce își vor afla curînd dure-roase urmări, de cealaltă, ingratitudea, indiferența. Reproșul pentru lipsa de afecțiune vine chiar și de la soț; după ani, acesta își motivează eschiva de la obligațiile de tată printr-o abia acum mărturisită invidie față de copii, care acaparaseră atenția și dragostea soției. De aici și încercarea tardivă de a porni în căutarea fericirii, a tinereții „netrăite”. Dar sînt acestea și legile firii: fără sacrificii, nimic nu se poate realiza, cu atît mai puțin un cămin bogat în odrasle, fiecare cu temperamentul, dar mai ales cu problemele sale. Și tot în firea lucrurilor este ca părinții să treacă și prin momentele grele ale singurătății, cînd eforturile par a fi fost zadarnice și uitarea din partea copiilor, categorică, fără speranță. Prin

forța împrejurarilor, unitatea familiei se va reface și viața va merge mai departe.

Cu generozitate de actriță, Dina Cocea creează partituri bogate în stări emoționale, pe care interpreții să le poată exploata fiecare potrivit talentului său și în conformitate cu viziunea regizorală. Tinăra Liudmila Szekely Anton a gândit interesant o distribuție care adună laolaltă patru vârste distincte: părinți și părinții lor, copiii și copi(lu)ii lor. În reprezentație, Ica Mătache de la Teatrul „Bulandra” deține rolul protagonistei, femeia-mamă pe umerii căreia se sprijină întreaga gospodărie, cea care, cu devoțiune infinită, încearcă să-i mulțumească și să-i ajute pe toți, tineri și bătrini, într-o permanentă renunțare de sine. Echilibrul, redresarea, fiecare ci-l-o datorează, chiar dacă niciodată nu i se va recunoaște acest merit esențial. În mod neostentativ, interpreta adună liniile de forță și iradiază calm, atitudine ponderată, energie constantă. Energia unei vitalități extraordinare, care, chiar dacă lasă impresia că se consumă la foc mic, de fapt se regenerează continuu, în vederea unor noi solicitări, care nu vor întirzia. O secondează, cu tact și haz, Corneliu Revent, în rolul soțului ziarist, care — singur mărturisește — a fost în mod egoist preocupat doar de profesie, și căruia i se trezesc impulsuri vitale abia atunci când devine bunice și încearcă să aducă timpul înapoi, într-o izbucnire de juvenilitate, repede autotemperată. Pentru Nora Popescu, personajul bunicii este prilejul unei compoziții de extravaganță a vârstei: a treia, poate cu unele accente prea apăsate, menite să sublinieze diver-

gența temperamentală dintre mamă și fiică, divergență repercutată pe scară generațiilor. Căci caractere cu totul diferite au și fiica cea mare, Mirela (cu nerv, Lucia Ștefănescu își creionează eroina nevriconă și păguboasă), și mijlocia, Lilica (în ciuda grației înfățișării, Raluca Zamfirescu joacă o tinără aprigă și iute, hotărâtă și autoritară), și mezina, Nineta (Carmen Trocan) — copilă năzuioasă și dornică de emancipare, marcată apoi vizibil de experiența nefericită — și fiul, Sandu (Laurențiu Lazăr) — în comparație cu surorile, băiat bun și fără probleme. Roluri de „coloratură”, mai mult sau mai puțin pitorești, realizează ceilalți interpreți: Lupu Buznea — în chip de hitru bunice, Valentin Popescu — ginerele timid, Ștefan Pisoschi — ginerele trântor, Ina Marinescu — proaspăta și stângacea noră.

Împreună cu regizoarea, scenografia Constantin Rusu și Adriana Raicu Petre nu au găsit, cred, cea mai fericită soluție plastică pentru această reprezentație cu o unitate de loc absolută și s-au rezumat la descrierea strictă a unei camere de trecere într-un apartament oarecare de bloc — aglomerând sau eliminând reale obiecte de uz casnic —, cu o modestă deschidere la rampă — un balcon. Din păcate, însă, aerul tern al ambianței lipsește de strălucire montarea ploieșteană, reducându-i din ambitusul nostalgie, încărcat și de o anume poezie a banalului cotidian, care ar fi meritat să fie altfel sugerată, speculată.

Irina COROIU

CLASICI DRAMATURGIEI UNIVERSALE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN TIMIȘOARA

REGELE LEAR

de Shakespeare

Un spectacol Shakespeare este aproape obligatoriu pentru orice Teatrul Național dămn de acest nume. Alegând una dintre piesele cele mai importante, mai frumoase, mai dificile și mai rar jucate la noi (ultima versiune scenică autohtonă datează din 1970), Naționalul timișorean nu numai că și-a îndeplinit această obligație de onoare, ci a vădit și admirabila ambiție de a o depăși. Căci montările anterioare ale **Regelui Lear** au rămas — toate, și

nu numai fiindcă au fost puține — vii în memoria spectatorilor mai vîrstnici ori mai tineri. Și nu există concurență mai de temut decît aceea a amintirii.

Regizorul Ioan Ieremia — în colaborare cu excelenta scenografă Emilia Jivanov — și-a plasat proiectul de restituire scenică a textului, într-o măsură, sub semnul unui nume care, de mai bine de două decenii, a devenit un „monstru sacru” al shakespearologiei: Jan Kott, „contemporanul lui Shakespeare”, cum l-a calificat Peter Brook, parafrazînd titlul celebrei cărți a autorului polonez. Părți bune din spectacol atestă lectura, dacă nu proaspătă, atunci recent improspătată a eseului dedicat piesei. Găsim ideea mecanismului orb, creat de om și de care omul va fi strivit: Istoria — spune Kott, Puterea politică — glosează regizorul (corect, căci care alta e esența Istoriei !); de aceea spațiul de joc este dominat de un tron gi-



Scenă din spectacol

Data premierei: 26 martie 1987.

Regia: IOAN IEREMIA. Scenografia: EMILIA JIVANOV. Traducerea: MIHNEA GHEORGHIU.

Distribuția: VLADIMIR JURĂSCU (Regele Lear); DANIEL PETRESCU (Bufonul); SANDU SIMIONICĂ (Kent); ADELA RADIN IANTO (Goneril); MARGARETA AVRAM (Regan); ALINA SECUIANU (Cordelia); ALEXANDRU TERNOVICI, VICTOR ODILLO CIMBRU (Gloucester); ION HAIDUC (Edmund); ROBERT LINZ (Edgar); MIRCEA BELU (Ducele de Albany); TRAIAN BUZOIANU (Ducele de Cornwall); HORIA IONESCU (Oswald); MIRON NEȚEA (Regele Franței); GHEORGHE STANA (Ducele de Burgundia, Un ofițer); CAMIL GEORGESCU (Doctorul); EUGEN MOTĂȚEANU (Bătrînul); CRISTIAN CORNEA (Un curtean; Crainicul); CRISTIAN CORNEA, OVIDIU GRIGORESCU, VICTOR ODILLO CIMBRU, ALEXANDRU TERNOVICI (Slujitorii lui Cornwall).

gantic — putînd fi dezmembrat, ca și coroana lui Lear, în cele două jumătăți fatale și sugerînd, prin formă, o hlamidă regală —, în jurul căruia gravitează în general acțiunile personajelor; de aceea

„poporul”, care în prima scenă a scandat numele regelui, va reapărea în scena furtunii, în chip de proiecție obsesivă a unei minți pe cale să-și iasă din mafea. Găsim aluzia la *Macbeth*; Kott vorbește despre „teatrul lui Macbeth”, în sensul, mai subtil și mai complex, de lume a răului, a crimei atotstăpîitoare; regizorul le transformă pe Goneril și Regan în două ipostaze ale unei lady Macbeth deghizate (dacă luăm în considerare detaliile de costum și de atitudine) în Walkirie teuto-nică; în plus, Regan îi va scoate personal un ochi lui Gloucester și îl va seduce mai apoi pe Oswald. Găsim ideea sinuciderii ratate a lui Gloucester ca genială „pantomimă” imaginată de Shakespeare; scena trebuie să fie absolut goală, convenția, cît mai marcată — spune Kott; la Ieremia scena va fi absolut goală, Edgar va desfășura un expresiv joc mut și îi va evoca tatălui orb vuietul mării învîrtînd o frînghie deasupra capului (soluție realmente frumoasă). Găsim, în fine, ideea Bufonului (a Nebunului = fool) ca personaj central al unui anumit tip de teatru; teatrul grotescului, spune Kott, adău-gînd că Bufonul, în *Lear*, folosește un limbaj „contemporan”; regizorul, menți-nîndu-l în scenă pînă în final, îl va ima-gina ca pe un hitru comentator al întîm-plărilor, avînd și un discret accent regio-nal. Mărturisesc că n-am descoperit toate aceste „filiații” doar privind spectacolul (și voi arăta îndată de ce); multe mi s-au limpezit după citirea în caietul-program (interesant și serios altminteri — redactor, Mariana Voicu) a unor notații semnate de regizorul Ioan Ieremia și intitulate, destul de bizar, „Pandora”. În aceste notații,

Kott este pomenit în treacăt ca posibil punct de plecare al demersului scenic. Nu însă și ca autor a aproximativ 50% (cam tot atât cât declară directorul de scenă, cu anume autoadmirație, că a păstrat „din textul inițial” al piesei) din substanțialele reflecții care urmează și care par, în consecință, emanația gândirii regizorale asupra **Regelui Lear**. Ce-i drept, fragmentele sînt cîteodată rearanjate, se operează mici modificări în topica frazei, iar autorului autentic i se atribuie, în compensație și între ghilimele, o opinie aparținîndu-i lui Maurice Regnault, citată ca atare de Kott însuși. (Cf. Jan Kott, **Shakespeare, contemporanul nostru**, ELU, 1969, p. 124—163.) Dar să ne întoarcem la spectacol. Spunem că unele dintre aluziile amintite nu transpar lesne din ceea ce vedem pe scenă. Asta, pentru că regizorul nu aderă cu totul la ideea contemporaneizării clasicii englez. Vestimentația personajelor situează destul de evident trama undeva între antichitate și evul mediu, ceea ce, alături de stilul de joc tradiționalist al majorității distribuției, încodează binișor sesizarea semnificațiilor generalizatoare, filozofice, psihologice etc. ale concepției regizorale. De altfel, Ieremia învecează și în raport cu Shakespeare. Pe lângă pomenitele modificări aduse personajelor și relațiilor dintre ele (să adăugăm aici și moartea lui Kent, în final), scena conflictului dintre Goneril și Lear, din actul I, de pildă, este prefată de o pantomimă în care cavalerii ex-regelui se „dedau” unor distracții care, neîn-doielnic, ar fi determinat-o și pe o fiică superuitoare să le interzică șederea sub acoperișul ei. De fapt, însă, problema e alta. Anume: ce ar vedea și ce ar înțelege din montare un spectator complet ignar în materie de Shakespeare și de shakespeareologie? O poveste singeroasă despre doi tați bătrîni și naivi (Lear și Gloucester), care, înșelați de două fiice, respectiv de un fiu diabolic (Goneril, Regan și Edmund), repudiază altă fiică, respectiv alt fiu angelic (Cordelia și Edgar), fiind pedepsiți pînă la urmă pentru această rătăcire. Așadar, un fel de „Sarea în bucate” fără **happy end**, complicată cu cîteva episoade mai obscure ca sens, înveselită în schimb de zicerile „cu apropo” ale unui nebun de profesie (Bufonul) și ale unui fals nebun (Edgar, travestit în „sărmanul Tom”). Sau, dacă spectatorul ar avea lecturi infantile mai vaste, și-ar aminti, eventual, de **Regele Lear** istorisit „pe înțeles” de Charles și Mary Lamb în ale lor „Povestiri după piesele lui Shakespeare”. Ar rămîne, deci, cu un basm narat scenic coerent (doar abaterile semnalate și felurile „Mecanisme”, „Semne”, „Sisteme” și altele asemenea l-ar încurca un pic), în imagini frumos compuse plastic (pot fi citate în acest sens scenele de masă) și inspirat

comentate melodic (autorul muzicii — Ilie Stepan). Dacă și textul (sau, mai bine zis, jumătatea de text considerată utilă publicului, „din motive de gust”, cum ne informează regizorul în același caiet-program) s-ar fi auzit integral, acțiunea de popularizare a lui Shakespeare — misiune deloc neglijabilă a instituțiilor teatrale — ar fi înregistrat încă o izbîndă categorică. În cazul de față, spectatorul trebuie să se mulțumească a lua cunoștință numai de ceea ce spun Lear, fiicele lui, Albany, Oswald și, cu intermitențe, Bufonul și Gloucester, întrucît ceilalți interpreți vorbesc fie inaudibil, fie ininteligibil. E o meteahnă cronică a montărilor contemporane cu piese clasice, dar parcă Shakespeare merită, mai ales din partea actorilor unui Teatrul Național, minimul omagiu de a fi rostit cu claritate. Nu este decît unul dintre motivele pentru care am admirat evoluția lui Vladimir Jurăscu în rolul titular, ce poate constitui pentru orice actor „rolul vieții”. Seriozitatea studierii personajului a avut ca rezultat intuitivă și redarea gîngășului echilibru, dintre marea și derizoriul unei suferințe ce nu e decît consecința propriei vanități. Treptele inițierii prin umilinta a tiranului în meseria de om sînt parcurse de interpret fără supralicitări „de efect”, cu măsură în gest și intonație — iar măsura, cum știm, e fundamentală în artă. Fără îndoială, cu Lear, Vladimir Jurăscu și-a înscris în carieră ceea ce se numește o creație. Această șansă a fost ratată — în bună parte, din cauza „cheii” regizorale aplicate rolului — de către Daniel Petrescu, în Bufon. Personajul e descifrat doar la nivelul minor al funcției sale dramatice și ideologice; „nebulă” lui devine simplă țicneală, dispararea existențială (sau — vezi Camus — libertatea interioară) — simplă nepăsare, sarcasmul — simplă insolență. Altfel, pe aceste coordonate, Daniel Petrescu „a fost bine”, cum ziceau cronicarii teatrali improvizați de pe vremuri. Aceeași constatare ar fi făcut, aceeași, în privința lui Alexandru Ternovici (Gloucester), care, de altminteri, joacă întocmai ca „pe vremuri”: voce tremolată (cînd se aude), mimică prodigioasă, poze copleșitoare — un leit „tată nobil” de melodramă burgheză. Realizări demne de atenție și interes presupunem că au propus — judecînd după expresia chipurilor și desenul mișcărilor — Ion Haiduc (Edmund), Sandu Simionică (Kent) și Robert Linz (Edgar); dacă am fi auzit măcar jumătate din ce spuneau, presupunerea s-ar fi transformat, eventual, în certitudine; în lipsă, nu le putem aprecia — cu sincer regret — decît calitățile de mimi. Trio-ul fiicelor lui Lear apare conturat net de către tinerile interprete. Adela Radin Ianto (Goneril) și-a abordat rolul în termenii unei distanțări brechtiane care, chiar dacă distonează oarecum cu stilul de joc al echi-

pei, definește eficient răutatea glacială și rapacitatea personajului. Margareta Avram încarnează — pe urmele indicațiilor regizorale — o Regan încă mai malefică decât o văzuse Shakespeare; temperamentul bine controlat îi permite însă interpretului să facă credibile datele adăugate figurii dramatice: cruzime gratuită explicabilă doar ca răbufnire viscerală, senzualitate excesivă sațiabilă doar prin crimă. Alina Secuianu (Cordelia) evită capcana posibilă a monotoniei liliale, conferindu-i eroinei febrilitate nervoasă și accente de resemnare lucidă. Reținem, pentru justețea tonului, jocul lui Mircea Belu (Albany) și, îndeosebi, pe acela al lui Horia Ionescu — un Oswald modelat cu precizie. Cuvinte de laudă, în sfârșit, pentru evoluția de grup, într-o numeroasă figurație, a celorlalți componenți ai colectivului teatrului, colectiv de la care așteptăm, cât mai curând, performanțe artistice demne de prestigiul pe drept dobândit de Naționalul timișorean. Un prestigiu ce se cere menținut.

Alice GEORGESCU

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

GEORGE D'ANDIN

de Molière

Data premierei: 4 aprilie 1987.*

Regia: DANA DIMA. Scenografia: DOINA RÎPEANU. Muzica: NICU ALIFANTIS.

Distribuția: MARIN BENEĂ (George Dandin); ANAMARIA PISLARU (Angélique); PETRE SIMIONESCU (Domnul de Sotenville); ILDY CODRESCU (Doamna de Sotenville); GEORGE ȘOFRAG (Cltandre); GRETA MANTA (Claudine); BUJOR MACRIN (Lubin); ADRIAN NĂSTASE (Colin); SORIN DINCULESCU (Un mim).

Multe sînt căile de abordare a unui text clasic. Cea mai dificilă, desigur, este fidelitatea — față de autor, față de epocă, față de operă. Studiul atent și aplicat, dar mai ales inspirat, poate călăuzi pașii chiar și ai unui foarte tînăr regizor, reușita avînd toate șansele de a purta atît caratele actualității ideii, cît și pe cele ale modernității expresiei. Este cazul montării Danei Dima, un strălucitor „impromptu“, nu la Versailles, ci la... Brăila. Minunatul lăcaș în stil neoclasic oferă cadrul ideal

unei astfel de întreprinderi, iar echipa s-a dovedit nu doar entuziastă, ci și capabilă de suplețe și rafinament, facilitînd publicului incursiunea în al XVII-lea veac, în lumea lui Molière, unul dintre genialii noștri „contemporani“. Un moment teatral de fervoare deosebită și reală savoare. În mod ingenios, **interludiile** au fost asimilate de **argumentele** versificate care prefăteau cele trei acte, miniaturalele **pastorale** fiind convertite în fermecătoare **bufonade**, iar performanța integrării **intermezzo-urilor (entremets)** în substanța intrigii propriu-zise a fost reeditată, creîndu-se un adevărat spectacol în spectacol.

Cortina închipuie o fațadă de o coplesitoare masivitate și un perfect echilibru (în epocă, arhitectura era asemeni decorului de teatru, iar decorul de teatru, uzînd de legile perspectivei, simula arhitectura). La arlecchin apare un... arlecchin care, mîmind mari eforturi, va înlătura simbolică piedică a canoanelor clasiciste, aducînd în scenă veselă, gălăgioasă trupă a saltimbancilor. Ei irump la rampă, urmînd a „improvisa“ reprezentăția sub ochii spectatorilor, care le vor admira rapiditatea și agilitatea cu care își schimbă costumele și, odată cu ele, caracterul. O veritabilă cromatică sonoră, pe măsura vervei histrionice, imaginată inventiv de scenografa Doina Rîpeanu. Flanurile individuale se conjugă într-o vibrație de ansamblu care conturează plasticitatea globală a montării. Armonii, eufonii, euritmii concură deopotrivă la configurarea unui sistem de supragaguri — motive iscate din text, context, subtext, dintr-o simplă întorsătură de frază. Muzica lui Nicu Alifantis, evocînd suave, delicate sonuri lully-ene, impune un tempo susținut, dinamizîndu-i pe interpreți, care se păstrează permanent în ritm.

Jocul geometric al conflictului exemplifică, dar nu-și propune să și rezolve tema **păcălitorului păcălit**. Pentru că veleitarismul n-are leac. Și nici prostia. Refuzul evidenței, ca și acceptarea compromisului, complacerea în echivoc sînt materializate de situațiile aberante pe care farsa le împinge spre paroxism, iar absurdul, tratat ca normalitate, se însinuează, invadînd. Replicile încărcate de cîte o aluzie și însoțite de un **aparté** se constituie într-un mic demers alegoric, speculat inteligent. Așa cum gesturile, de la mîngiere la ciomăgeală, închipuie o rețea de semne care, raportate la cuvînt, fie că amplifică semnificația, fie că o anulează. În acest lanț de corelații, caricatura apare supradimensionată, evidențiînd eternele motive de reflecție asupra tarelor omenești. Imposura e dată la iveală prin maimuțarea găunoasă a așa-ziselor bune maniere: soții Sotenville (prin chiar numele lor puși sub semnul derizoriului), pe lîngă folosirea „arimei“ limbajului convențional și pre-

tențios, mimează pe afectată „distincție” și „nobile” îndeletniciri, cum ar fi pescuitul și... fripta.

Tribulațiile amoroase acuite la umbra principiilor morale sînt mai evidente în relațiile dintre servitori: Claudine pune rufe la uscat, dar, de fapt, nu face decît să-și întindă mrejele, scoțîndu-l din minți pe Lubin. La adăpostul întunericului, personajele în cămăși de noapte devin propriile lor fanțome, antrenate într-o sara-bandă a căutării de sine. Scena nocturnă, decupată cu o deosebită acuratețe regizorală, e străbătută, la un moment dat, în plin qui pro quo, de frisonul senzualității: George Dandin, cel mereu confundat, e obligat de astă dată să primească avansurile valetului, care se prefacă că îl confundă cu aleasa inimii lui. Aceeași „noapte furtunoasă” cunoaște și fiurul: soția simulează cu atîta convingere sinuciderea, încît soțul se lasă iarăși păcălit și cade în cursă, suportînd din nou consecințele unei răsturnări de situație; din acuzator, devine inculpat — rămas în drum și stropit cu vin de la fereastră, e acuzat că umblă prin circiumi și că-și ponegrește pe nedrept nevasta.

Cu brio, interpreții se exersează pe întreaga claviatură a comicalului. Marin Benea, în George Dandin, izbuteste un portret complex: aparență de bonom, mărunț parvenit, țăran boierit care își păstrează obiceiul de a dormi prin butoaie, abia reușind să-și refacă ținuta, adunîndu-și tricornul din praf și jaboul de pe umăr; pe cît de credul, pe atît de laș și de zgîrcit, acceptă în fapt să i se pună coarne și să i se fure banii cu pungă cu tot. Năucit de avalanșa încrecăturilor (despre care recunoaște că au fost declanșate de ambiția lui deșartă de a deveni, cu orice preț, gentilom), ajunge să facă figură de maniac stupid, cînd ridică și pretenții de soț autoritar; stîrnește compasiune, dar frizează și ridicolul, în postura de victimă a propriei prostii. Petre Simionescu și Ildy Codrescu formează un cuplu buf: nepotrivirea evidentă a soților Sotenville, ce nu par a fi chiar de viță, e compensată printr-o comportare sincronizată care persiflează armonia conjugală. El, bătrîn fanfaron cu perucă leonină și glas tunător, invocă o jălnică origine eroi (comică). Ea, purtînd pe obraji însemnele false ale pudorii (pomeți roșii) e o mamă și o nevastă nurlie care nu se dă în lături să cocheteze cu primul venit. Pe naivul gînire reușesc să-l ducă de nas, intimidîndu-l cu morgia lor aristocratică și spionîndu-l din casa de peste drum, unde stau mereu cu urechea la pîndă, ajutîndu-se de un cornet acustic. Cu un cap de mironosită, cînd plîngăreată, cînd smerită, sarcastică, dar, la nevoie, maleabilă, cu ifose de mahala și izbucniri patetice, Anamaria Pîslaru se ascunde sub boneta lui Angélique, spre a se ivi apoi în toată splendoarea ei



Interpreții se exersează cu brio pe întreaga claviatură a comicalului

de ingenuă cu zulfii în vînt. Cu fuste învoalte și decolteuri adînci, Greta Manta, irezistibilă ca totdeauna și la fel de sigură de „șarmul” ei, este o Claudine foc de isteță: își tirie galenții prin scenă cu aceeași insolentă cu care-și repede și stăpînul și curtezanul, pe care ține să-l avertizeze în legătură cu „principiul” ei de viață: în amor, ca și în căsnicie, încrederea stăvilește abuzurile. Cu alură de mușchetar în vacanță, George Șofrag face în Clitandre caricatura unui *honnête homme*, arborînd, dincolo de infatuare, și un dispreț sardonice față de tot ce-l înconjoară; ceea ce nu-l împiedică să fie excesiv de galant și cu stăpîna și cu subreta. Apariție de o replică, Colin-Adrian Năstase e un slujitor croit pe măsura stăpînului, la fel de încet la minte, fiind în schimb, în mijlocul gloatei vesele, tot atît de hazos ca și ceilalți. Asemeni lui Mascarille, înzestrat cu darul persuasiunii, abil și versatil, tonic și spiritual, Lubin al lui Bujor Macrin cumulează rolurile de fals confident, de intrigant și *raisonneur*: cunoscîndu-le fiecăruia și slăbiciunile și josniciile, își permite să fie cinic și să facă aprecieri sagace. El este *maitre du jeu*, el dă tonul în această spirituală delectare a spiritului, nu lipsită de o morală, el este deci *homo cogitus*, eroul epocii raționaliste. Personaj inventat, mimul (exce-lente, grima și pantomima lui Sorin Dinulescu) circulă prin scenă ca un spiriduș, zornăindu-și clopoțeii de la tichie: un semnal amintind că Molière a fost numit cîndva „valetul nebuniei universale”.

Irina COROIU

**TEATRUL NAȚIONAL
DIN CRAIOVA**

FLOAREA DE CACTUS

de Barillet și Grédy

**Data premierei : 12 februarie 1987.
Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.
Scenografia : V. PENIȘOARĂ-STE-
GARU.**

**Distribuția : VALENTIN MIHALI
(Igor) ; MIRELA CIOABĂ (Antonia) ;
GEORGETA LUCHIAN (Stéphanie) ;
IOSEFINA STOIA (Doamna Du-
rand-Bénéchol) ; ILIE GHEORGHE
(Julien) ; ION COLAN (Norbert) ;
VLADIMIR JURAVLE (Domnul
Cochet) ; CERAȘELA IOSIFESCU
(Primăvara lui Boticelli).**

Chiar dacă nu sînt niște veritabili „sefi de școală” în domeniul pe care-l ilustrează cu fervoare — vodevilul — Barillet și Grédy au cel puțin meritul de a nu se afla nici la coada seriei reprezentate altădată strălucit printr-un Feydeau, printr-un Labiche, printr-un Verneuil ș.a. Și nu sînt nici alți de obscuri cum încearcă unii să ne convingă, din moment ce piesele sau scenariile lor i-au cîștigat pe René Clair sau pe Ingrid Bergman, plus o masă imensă de anonimi importanți — spectatorii.

Este destul de greu de aproximat — într-o posibilă istorie a vodevilului — cam pe ce treaptă s-ar situa acest cuplu de autori. Din păcate, și informația noastră, mai ales pentru perioada care a urmat celui de-al doilea război mondial, este lacunară, genul fiind un timp repudiat cu mare zgomot, pus la index de tot felul de pudibonzi și puriști. Ca și cum acest tip de comedie nu ar răspunde — și el, în felul său — unei nevoi firești de ris a publicului, și ca și cum s-ar putea șterge cu buretele, dintr-o dată, o tradiție care își găsește sursele în forme ale teatrului popular, ale farselor medievale, ale teatrului de păpuși, și care a rodit — cu indiscutabilă prolificitate — pe mai toate meridianele lumii ! Barillet și Grédy nu sînt



**Mirela Cioabă
(Antonia) și
Georgeta Luchian
(Stéphanie)**

decit un eșantion al acestor producții universale imense, dar un eșantion reprezentativ.

Iar argumentele care justifică această **Floare de cactus** sînt trei, mai importante: 1) construcția (condusă abil, cu o apreciabilă cantitate de neprevăzut, alcătuită — prin 'qui pro quo'-urile sale — destule pîrghii pentru un comic de factură clasică); 2) replica (spirituală, vioaie, la marginea echivocului, dar niciodată grosieră) și 3) personajele (perfect credibile, întemeiate pe o atentă observație socială, fiecare înzestrat cu un dram aparte de pitoresc, care le singularizează). Nu voi merge pînă acolo încît să afirm că **Floarea de cactus** este și o capodoperă de morală, dar nu pot nici să nu-i recunosc piesei o concluzie tonică, o finalitate cu totul decentă, care rearmonizează stările de fapt și transferă în imponderabil asperitățile cu aparență de libertinaj.

Acest gen de comedie a impus, peste ani, și un stil de spectacol, pe care ne-am obișnuit să-l asociem spiritului latin (mai precis, francez), uitînd, uneori, pe nedrept, că mostre ale lui, de prim ordin, le-am înîlțit și la englezi, și la americani (mai ales în film). Iar „stilul” în cauză presupune, și el, un ritm alert al montării — scenice sau cinematografice —, o construcție minuțios realistă a situațiilor, în fine — interpretă de bravură, capabili să jongleze cu replicile și cu propriile lor stări sufletești. Și dacă teatrul nostru a demonstrat de atîtea ori că nu a încetat să aibă astfel de interpreți (în epoca interbelică au existat cîțiva iluștri, competitivi pe orice scenă europeană), iată însă că sîntem nevoiți să constatăm, cu regret, că știința în sine a montării genului s-a cam pierdut, sau a devenit o rară avis.

Mircea Cornișteanu nu este un novice în ale teatrului de comedie. A dovedit-o mai ales exercitîndu-și talentul — cu fluctuații de formă și inspirație — pe texte de Caragiale, ceea ce nu este deloc puțin lucru. Dar — se pare — îi lipsește încă instrumentarul speciei zise și „de bulevard”. (A propoz, oare de ce va fi fost atîta vreme hulit acest termen? În fond, bulevardul este — sau ar trebui să fie — o ambianță urbană de orgoliu civic și cultural...) Căci, iată, după ce o primă înîlțire a sa cu **Floarea de cactus** (la Teatrul „Nottara”, și încă în două variante de distribuție, amîndouă cu destule capete de afiș!) nu l-a adus nici un fel de lauri, această a doua sa încercare, la Craiova, este tot altfel de nesemnificativă. Nu poate invoca nici de această dată scuza că nu ar fi avut la dispoziție o distribuție potrivită, căci Mirela Cioabă (Antonia), Valentin Mihali (Igor), Georgeta Luchian (Stéphanie), Ilie Gheorghe (Julien), Iosefina Stoia (doamna Durand-Bénéchol) și ceilalți au dovedit și farmec, și mobili-

late interpretativă, și dezinvoltură scenică. Întreaga mizancenă avea totuși un aer vobust, greci, dezlinat. Era departe de imaginea șampaniei (mai bine zis, a spumei de...) pe care o presupune, aproape obligatoriu, un astfel de spectacol. Nici scenografia (mai ales, vai, costumele!) lui V. Penișoară-Stegaru nu l-a ajutat prea mult. În loc de șampanie, am fost invitați la o „degustare”, lungită peste poate, cu bere călduță și răsufletă.

Dinu KIVU

TEATRUL EVREIESC DE STAT

URMĂRIREA

de Woody Allen

Data Premierii: 18 decembrie 1986.

Regia: ADRIAN LUPU. Scenografia: EMILIA JIVANOV.

Distribuția: RUDY ROSENFELD (Kleinman); EUGENIA BALAURE (Ana); LUCIA COSMEANU-MAIER (Gina); DORINA PĂUNESCU (Doctorul, Spiro); MIHAI CIBU (Hacker); NICOLAE CALUGARIȚA (Frank, Polițistul); NORBERT HAUSER (Al); NICOLAE MACOVEI (Bill); MIRCEA STOIAN (Sam); DOINA TRĂSNEA (Asistentă); NUȘA STOLERU-PONGRATZ (Abe); IOANA CRĂCIUN (Nebunul); Lectura textului în limba română: THEODOR DANETTI.

Woody Allen este un gagman strălucit — spun comentatorii săi, cu acea admirație aflată la un pas de intențiile exegetice —, este deci actor, dar și regizor, scenarist, dramaturg, prozator, într-un cuvînt, un artist cu uimitor de multe disponibilități, un creator inepuizabil, mercur prezent în atenția publicului. (Gagurile citate ca fiind celebre nu m-au făcut să mă prăpădesc de ris, dar cum nici textele rostite de Toma Caragiu — și care gîlgiuau de subînțeles, de ironie și umor de înaltă clasă — nu erau, ca literatură, deloc strălucitoare, e limpede că celebritatea gagurilor lui Woody Allen se datorează și felului în care autorul și le rostește pe scenă, ca actor.)

Dramaturgul american, în tot ce scrie, cultivă paradoxul și umorul negru; nu

există text în care el să nu facă măcar o referire la morți stupide, accidentale, comice, ridicole, decesul eroului fiind tratat ca o chestiune neserioasă care întreprinde, tam-nesam, un lanț de treburi și afaceri aproape prospere sau, oricum, promițătoare.

Woody Allen ne convinge că Paradoxul este străbunicul Absurdului în teatru; cînd ia în stăpînire nu numai cuvintele, ci și faptele oamenilor, paradoxul naște parabolă, cum este și această piesă, **Moartea** (în versiunea românească reprezentată, **Urmărirea**, și acest titlu îmi pare a fi mai puțin explicit, deci mai apropiat de esența textului). Într-un oraș american, cineva — un odios asasin — suprimă, fără a lăsa urme, cetățeni respectabili, aflați mai presus de orice afacere murdară, în care lichidarea indezirabilului este „necesară”. Cetățenii, dintr-o minie întru totul justificată și într-o unanimitate și nestrănutată hotărîre de a-l prinde și pedepsi pe acel odios ucigaș, pornesc să-l urmărească, zi și noapte. Eforturile lor se arată a fi zadarnice. Urmăritorii observă, cu o spaimă crescîndă, că în ciuda tuturor măsurilor de siguranță, pe rînd, cînd unul, cînd altul, și din ce în ce mai mulți dintre urmăritorii, cad victime. Frica e atât de mare încît fiecare gest de lehamite, fiecare îndoială cu privire la eficiența acestei urmăriri sînt considerate manevre de abatere a vigilenței, prin care criminalul se trădează. În piesă, personajul care comite imprudența sincerității în ceea ce privește deșartele măsuri de prezerva-

re a vieților este Kleinman. Spaima concetățenilor săi se dezvăluie oarbă și de nestăvilit. Sînt răstălmăcite vorbe și gesturi, se iscă mărunte și stupide suspiciuni, ce se transformă, conform aceleiași eterne scheme, în implacabile acuzații, iar acestea, la rîndul lor, în condamnarea la moarte a lui Kleinman. Doar întimplarea îl salvează pe bietul Kleinman din mîinile cetățenilor-călîi: în clipa cînd acesta urma să fie nimicit fizic, vine vestea că un alt concetățean a fost ucis. Deci: nu Kleinman era asasinul; și nici vreunul dintre concetățeni. Asasinul este chiar Moartea, care, înainte de a-și lichida victima, se ascunde în trupul acesteia. Oamenii, absorbiți de frenetica zbatere pentru a trăi, uită că există și „așa ceva”.

Prin Woody Allen, americanilor le este facilitată descoperirea parabolei cu amplitudine metafizică, ceea ce, desigur, nu se putea realiza decît printr-o nevinovată și binevoitoare înșelătorie: piesa este o comedie, deci un „lucru” atractiv, ademenitor, dar comedia este neagră. Adrian Lupu, regizorul spectacolului de la T.E.S., a înțeles cît de stupid poate să arate un spectacol de comedie în care, dat fiind că se vorbește despre moarte ca despre sublimul capăt al inconștienței noastre, un european n-ar găsi nimic de ris. Aido-ma textului, nici spectacolul nu e o comedie în înțelesul lejer al cuvîntului; pentru a ne face să ne prăpădim de ris, ar trebui ca reprezentația să fie o enormă bufonadă, ceea ce, în acest caz, ar fi un

...paradoxul naște parabolă („Urmărirea” de Woody Allen pe scena Teatrului Evreiesc de Stat)



ridicol semn de infantilism : nu te poate face să rizi un fapt în fața căruia seninătatea este unicul triumf al ființei umane. Și atunci, Adrian Lupu, prin concepția sa regizorală, a găsit calea de mijloc : zîmbeste disprețuitor față de cetățenii care nu înțeleg ce înseamnă a muri, dar, totodată, ridică din umeri, cu nepăsare, în fața inevitabilului.

Astfel că spectacolul nu are nici vreun personaj *raisonneur* și nici acea atitudine rezonabilă de care publicul să se prevaleze ca de un privilegiu moral și intelectual ; fiecare spectator se simte singur și încurcat de neobișnuita situație în care e pus, aceea de a nu putea pactiza cu nici una dintre părțile aflate în dispută : de o parte — oamenii, de cealaltă — însăși moartea. Cultivînd vagul aer polițist, pe care piesa îl întretine malițios, în scenă se strecoară și se înstăpinesc, prin intrările și ieșirile personajelor, prin agitația lor debusolată și neconținută, îngrijorarea, iar prin penibilul măsurilor de siguranță și prin jalnica intransigență a hotărîrilor — groaza de moarte. Importanți, energici, apelînd la inteligența de recuzită polițistă, furioși pe neputința lor, concetățenii lui Kleinman recurg la epurarea suspectilor din rândul lor, cu convingerea că trebuie să facă, totuși, „ceva“, nerealizînd că, de fapt, numai atît le stă în putere a săvîrși. Spectacolul neputinței este supratema acestei montări.

Adrian Lupu și-a construit reprezentația pe patru piloni : Kleinman (Rudy Rosenfeld), Doctorul, Spiro — ghicitorul în stele, palmă, vorbe, cafea, vizionar, profet, preot al unui cult obscur (ambele roluri jucate de Dorina Păunescu), ultimul fiind uci-gașa Moarte. Celelalte personaje compun fundalul, colectivitatea, masa indivizilor din care apar, pe rînd sau în grup, prietenii lui Kleinman : Ana — vecina virtuasă, Polițistul, Nebunul, Prostituata și ceilalți.

Omul mărunț, modest, cumpătat, înțelept prin vorbele preluate de la răposata maică-sa, fără însușiri, dar cu bun-simț, nici bogat, nici sărac, prietenos, obedient, pașnic, într-un cuvînt, Kleinman găsește în Rudy Rosenfeld un interpret excelent ; caraghiios din sinceritate, amuzant prin timidități și temeri (altfel întemeiate), actorul strălucește prin inteligența dovedită

în cenușul vieții personajului său. Blindețea sa justifică întru totul neșansa de a fi victimă nu numai prin deces, ci și prin crimă.

Doctorul este omul de știință pentru care nu ființa contează, ci procesul fiziologic, fenomenul, datele precise, obiective, reci, oferite de victime. El însuși moare de moarte bună, stupefiat de ceea ce i se întîmplă, înțepenind și răcindu-se cu gîndul tot la „procesualitate“. Rigid, indiferent față de om, capabil să urmărească pînă la obstinație fiecare caz, avditatea sa științifică e nemiloasă și cinică întocmai cum e și profesiunea de călău.

Spiro — ca opus al doctorului — reprezintă mistica întrupată într-o stîrpitură hidoasă la înfățișare, gîngavă, becisnică și odioasă prin sentințe ; Spiro este cel ce îl acuză pe Kleinman de închipuite crime săvîrșite în lanț. Întîmpinat cu smerenie, teamă și adorație oarbă de către cetățenii orașului, personajul primește „suflul divin“ și, pronunțînd aberanta acuzație, paralizează orice inteligență rațională. În travesti, Dorina Păunescu realizează o creație memorabilă ; de nerecunoscut, actrița, în cele mai chircite poziții, cu o mască oribilă, realizează o ființă compusă parcă numai din cartilagii și lovită de demență senilă.

Și Doctorul și Spiro sînt personaje de compoziție : două prezențe spectrale aflate dincolo de hotarele omenescului — intransigența cunoașterii și înfricoșătoarea ignoranță ; două ipostaze ale omului, care, în ciuda ireconciliabilei opoziții, au același numitor, eroarea pricinuită de dezumanizare. Două interpretări care concentrează cu strălucire viziunea regizorală.

Moartea este, de fapt, cel mai prezent personaj, căci se află în toată populația ridicată împotriva „ucigașului nevăzut“ din acel oraș. Spaime, lașități, prejudecăți, crize de furie, minii oarbe se iscă prin fiecare dintre celelalte personaje.

Excelentul spectacol ride de toți și de toate fără să schițeze nici un zîmbet, aducînd toate gesturile și vorbele noastre, apte să provoace veselie, în pragul unde nu mai au sensul scontat.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“

SURÎSUL HIROSHIMEI

după poemul lui
Eugen Jebeleanu

Data premierei: 3 aprilie 1987.
Scenariul: DINU KIVU.
Regia, scenografia, ilustrația muzicală: CRISTIAN PEPINO.
Distribuția: GINA NICOLAE, RODICA DOBRE, VALENTINA TOMESCU, FLORENTINA TÂNAȘ, NATAȘA BEREHOI.

Celebritatea poemului lui Eugen Jebeleanu s-a transformat într-o timpurie clasicitate, interesul față de el a făcut loc respectului cultural, care, în fapt, se reduce la obișnuința de a-l cita în cele mai diferite prilejuri, fără a ni se mai redăștepta dorința de a-l recita. Scut din anii de școală, poemul „Surîsul Hiroshimei“, pentru mulți dintre spectatorii maturi, s-a dovedit a fi o operă literară încă nu în-

deajuns cunoscută. Teatrul „Țândărică“ îl redescoperă și îl transpune scenic, mizând pe surpriza ce o va produce.

Spectacolul se bazează pe doi artiști valoroși ai acestui teatru: regizorul Cristian Pepino și actrița Gina Nicolae.

Recitalul, ca gen de spectacol, pretinde indiscutabile virtuozități interpretative, căci nu e simplu să captezi atenția monologând; dificultatea devine enormă când rostirea versului, a cuvintului este dublată de prezența unor obiecte animate (insufletește prin mișcare); în scenă are loc o acribie concurență între spunerea textului și vizualizarea sa.

Acceptând să fie prezentă în scenă laolaltă cu marionetele care-i preciau vorbele și i le „joacă“, deci asumându-și riscul de a fi bruiată în mod programatic și constant de imaginea aflată în mișcare, dar nu și în dialog cu ea, Gina Nicolae dovedește o cutezanță rar întâlnită.

E de presupus că regizorul Cristian Pepino a conceput acest recital pornind de la premisa că textul spune ceea ce urmează a se vedea — ca și cum versul rostit s-ar îndrepta spre o oglindă care-l trece din regnul auzitului în cel al văzutului. În acest caz, actrița este personajul trăitor al vorbelor pe care le spune, iar trăirea ei — senzații, emoții, sentimente — este cauza ce provoacă imaginea, și nu efectul ei.

Este explicabil de ce s-a recurs la această soluție ilustrativă: noi, spectatorii, fiind familiarizați, din filme documentare, cu tragicele urmări ale bombardamentului atomic de la Hiroshima și Nagasaki, n-am mai fi perceput faptul cu acuitatea de la-



**Gina
Nicolae**

primul contact cu ororile pînăuite de explozie.

Recitalul, acum, azi, este recul în conștiință al pericolului atomic: tot ceea ce e rostit se travestește în fantasmă; un recviem pentru cei dispăruți, al căror cosmar apocaliptic străbate prin timp și spațiu, strecurându-se în cugetul fiecăruia dintre noi.

Gina Nicolae, întrupînd conștiința, ne conduce prin labirintul suferințelor, al năprasnicelor clurici fizice și chinuri sufletești, al neodihnei și al neostoitului alean, murmurînd, tînguindu-se, sincopîndu-și vocea, urmîrind bolovănișul amarnicelor tristeți și neputințe, rătăcindu-și pașii printre umbrele albe ale dispăruților, adăstînd cu ochii pironiți în gol, tăcînd înfiorant, dispărînd și reapărînd ca o speranță; luminînd cuvintele și retrăgîndu-se în penumbra încremenirilor, amintîndu-și voci, cîmpind-ne cu ceața lăptoasă a aparițiilor, actrița devine pentru noi o Beatrice încrezătoare în triumful păcii și care ne poartă prin umbra pădurea a deznădejdelor, spre luciditate.

Spectacolul este emoționant, fără să cadă în patetism și fără să ambiționeze ostentative inovații de limbaj teatral.

Coerentă, ușor de înțeles, montarea lui Cristian Pepino cultivă fiorul tragic pentru a ne elibera de propria noastră nepăsare. În imagini care inundă textul spre a-l prelua și a-l înfățișa ochilor, sînt, uneori, sugestii de peisaj, alteori, de parabolă, întîlnim schițate momente de pantomimă și de dialog mut între marionete, dar și scurte scene autonome, microrrecitaluri ale mînuitorilor; numele lor merită cu prisosință a fi citate pentru capacitatea de a antropomorfiza obiectele manevrate, de a le înzestra cu emoții, sentimente, caractere, temperamente: Rodica Dobro, Florentina Tănase, Valentina Tomescu, Natașa Berehoi.

Paul Cornel CHITIC

P.S. Excelentă ideea de a prefața spectacolul cu o reușită expoziție pe tema păcii, a copiilor de la școala nr. 165, sectorul 4 (profesor de desen: Vasilica Petrin).

SPECTACOLE PENTRU COPII

TEATRUL LIRIC DIN CRAIOVA

MICUȚA DOROTHY

musical de Silvia Kerim

după Frank Baum

Data premierei: 14 martie 1987.
Regia: MIGRY AVRAM NICOLAU și TONY BUIACICI. Muzica: **MARIUS ȚEICU.** Scenografia: **SORIN NOVAC.** Maestru de balet: **FRANCISC VALKAY.**

Distribuția: MIHAI ISTRATE (Prezentatorul, Vrăjitorul din Oz); **FLORIANA ION** (Dorothy); **CARMEN PREDESCU** (Tic-Tic); **TAMARA GRAMA** (Spiriduș); **ALEXANDRA MIRCEA** (Zina Albă); **ANDREI DARUKA** (Sperie-Ciori); **TEODOR ISPAS** (Omul de tinichea); **IOAN KELEMEN** (Leul); **ALEXANDRU PETRE** (Paznicul); **MIRELA DARUKA** (Zug-Zeg); **IOAN BUCȘA** (Malmuțoiul-sef).

După o primă versiune scenică realizată de Ansamblul artistic „Rapsodia Română”, musicalul **Micuța Dorothy** — scris de Silvia Kerim pe muzica lui Marius Țeicu, pornind de la basmul **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum — a cunoscut o nouă variantă spectaculară la Teatrul Liric din Craiova. Scenariul concentrează peripețiile fetei din Kansas și ale prietenilor ei, fără să subțieze povestea, doar modelînd-o în vederea unei formulări scenice. Personajele sînt aproape aceleași și în varianta teatrală. Cățelușul Toto se metamorfozează în șoricarul Tic-Tic, care — alături de Sperie-Ciori, Omul de tinichea, Leul-cel-las zis Papanas, spiriduși și zîne de tot felul, maimuțoi și lilieci, lupi, corbi și crocodili, flori și insecte — o întovărășește pe Dorothy în aventura ei scenică.

Povestea își păstrează în bună măsură savoarea și farmecul inițial, iar spectacolul are mister și candoare. Rămîne totuși o problemă încă nerezolvată distribuția interpreților lirici și a dansatorilor într-un musical. Pentru ca asemenea spectacole să funcționeze perfect, ar fi necesară o trupă rotată. Chiar dacă nu e cazul celei de care ne ocupăm aici, nu putem trece total cu vederea stridențele rostirii în scenă, artificialitatea unor momente, rigiditatea unor mișcări atunci cînd evoluțiile coregrafice sînt executate de actori.

Exprimări stîngace există și în scenariu, mai ales în versurile cîntecelor: „un subiect frumos, foarte muzicos”, „un cățel Șoricărel” sau „pitic de neam șoltic”...



Un spectacol care trăiește prin prospețimea și entuziasmul tinerilor interpreți

(inadvertențele logice sînt, ce-i drept, mai rare). Cum Marius Țicu are vocația șlagărelor, aceste neglijențe sînt cu atât mai regretabile cu cît, după spectacol, spectatorii mari și mici fredonează adesea melodiile sale... Și uneori mai rețin și versurile. Ceea ce nu înseamnă că muzica de bună calitate a lui Marius Țicu nu rămîne un punct forte al reprezentației.

Aceasta din urmă trăiește prin prospețimea și entuziasmul foarte tinerilor interpreți ai rolurilor principale, ca și prin unitatea care există la nivelul construcției întregului. Semnînd regia, Migry Avram Nicolau și Tony Buiacici își demonstrează încă o dată profesionalismul, experiența lor scenică spunîndu-și cuvîntul în calitatea de ansamblu a spectacolului. Floriana Ion, în Dorothy, este convingătoare și plină de farmec. Desigur, cele doar cîteva luni de la absolvirea liceului de coregrafie nu-i pot oferi experiența scenică pe care ar cere-o rolul, în schimb, în majoritatea situațiilor, interpreta este de o candoare cuceritoare. Carmen Predescu, în Căleușul Tic-Tic, reușește o admirabilă integrare a mijloacelor coregrafice și actricești, drept care cu greu am acceptat ideea că nu este nici dansatoare nici actriță, ci... interpret liric. Tamara Grama, în Spiridușul Șiretlic, și Alexandra Mircea, în Zîna Albă, au deocamdată interpretări mai puțin concludente. Andrei Daruka reușește însă un

Sperie-Ciori minunat, care dansează cu vervă și vorbește normal în scenă. Cum i-am văzut pe ceilalți interpreți? Rigid, dar fără exagerare, Omul de tinichea (Teodor Ispas); cu o rostire caldă și tristă, care a cucerit sala, Leul Papanas (Ioan Kelemen); prea puțin reliefat, Paznicul (Alexandru Petre). Cît despre vrăjitoarea Zug-Zeg (Mirela Daruka), o fi ea cea mai rea vrăjitoare a basmului, dar este adorabilă în spectacol. Ne-a părut deci rău că... s-a topit, chiar dacă a făcut-o cu multă fantezie și grație. Traectoria ei, parcursă cu vigoare și psihologic bine conturată, ocupă puțin loc în economia textului, dar mult mai mult în memoria noastră. Mai imaginativă în evoluțiile individuale decît în scenele ample, coregrafia lui Francisc Valkay pune în valoare un promițător ansamblu, format din: Carmen Ghilerdea, Carmen Glămoiu, Georgeta Goghez, Matilda Mihalache, Silvia Potîrcă, Lelia Vais, Violeta Voinescu, Marcel Modol, Cosmin Roșniță. Inspirată în limite normale este scenografia lui Sorin Novac, dar și surprinzătoare uneori în eleganța ei, (vezi cîmpul de maci sau momentul deschiderii și cel al închiderii spectacolului).

Am plecat convinși că, într-adevăr, reprezentarea văzută nu este doar pentru copii, ci și pentru adulții ce-și păstrează aspirația către tărîmul fabulosului și al frumuseții intangibile.

Liana COJOCARU