

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

UN ANOTIMP FĂRĂ NUME

de Sorana Coroamă-Stanca

Data premierei: 21 mai 1987.
Regia și scenografia: SANDA MANU.

Distribuția: ADELA MARCULESCU (Paula II); TRAIAN STANESCU (Alexandru); VICTOR MOLDOVAN (Samuilă); ARISTIȚA DIAMANDI și MARCELA JUGANARU (Raveca); TATIANA CONSTANTIN și CECILIA BARBORA (Paula I); EMILIA POPESCU (Paula III); MIRCEA ANCA (Toni); EMIL ȘERBAN (Hermetic); GABRIELA BACIU (Corina); ILIE GÎLEA (Mihai).

Pe scena de tip elizabetan a sălii Amfiteatru, deschisă, netedă și semiovală, fără adâncimi și fără mistere, fără trepte și fără pod, Sanda Manu a creat un spectacol curat și tineresc cu piesa Soranei Coroamă-Stanca, *Un anotimp fără nume*.

Schimbînd înfățișarea scenei la vedere, de cele mai multe ori cu ajutorul luminilor sau prin amplasarea cîtorva piese de mobilier (patul camerei de motel, rucsacurile și gențile personajelor venite într-o mică escapadă la munte), regizoarea, devenită și scenograf, s-a bazat în primul

rînd pe interpreți, pe capacitatea lor de a sugera destine și frămîntări omenеști, trecînd cu ușurință din prezent în trecut, aducînd alături de acțiunile firești, cotidiene, imagini de vis.

Cu trei actori — Adela Mărculescu în Paula II, Traian Stănescu în Alexandru și Victor Moldovan în Samuilă — și șapte studenți, Sanda Manu, regizoare de mare finețe și pedagog excelent, știind să omogenizeze cu tact un ansamblu și să stabilească legături dintre cele mai trănice între membrii unui colectiv, realizează o atmosferă în care poeticul coexistă cu autenticitatea.

Un anotimp fără nume este analiza unui moment de cumpănă, a îndoielilor ce apar în viața unei femei care, după ce a reușit să învingă toate obstacolele, s-a devinut o mare campioană sportivă, invitată la competiții internaționale, se vede deodată acuzată de egoism de către fiica ei, care nu vrea să ajungă o celebritate, și de către omul iubit, care refuză să rămînă în capitală, preferînd o situație modestă în locul uneia plină de succes.

Paula II, femeia puternică, sigură pe sine, care a știut să depășească nenumărate dificultăți, își scrutează personalitatea nu numai în oglinda ce-i este pusă în față de generația tînă, ci mai cu seamă în aceea purtată de ea întreaga-i viață, comparîndu-se cu mama ei, o femeie neînfrîcată, și cu tatăl ei, mort în război pentru apărarea pămîntului strămoșesc. Concluzia finală, acceptată cu greu, dar acceptată în cele din urmă, de Paula II, este aceea că adevărata realizare a omului este în primul rînd de ordin spiritual și abia apoi de ordin social sau material.

Cizelînd cu migală ce o caracterizează, Adela Mărculescu interpretează cu siguranță și cu impetuozitate rolul Paulei II, eroina principală a acestui subtil examen

al naștiilor. Traian Stănescu dă credibilitate doctorului Alexandru, omul care nu mai vrea glorie, nevoit să lupte din greu cu femeia iubită pentru a o convinge de aceasta. Victor Moldovan îl interpretează pitoresc și colorat pe Samuilă, cumnatul hapsin, interesat, lipsit de scrupule, avid de avere, al lui Antonie Vlad Avram, luptătorul cinstit și plin de dăruire pentru adevăr și libertate.

În rest, scena aparține tinerilor — tineri eroi cărora le dau viață tineri interpreți. Emilia Popescu este Paula III, fiica răzvrătită, încăpăținată, chinată de întrebări și chinându-i pe ceilalți cu neliniștile ei lăuntrice. Entuziasă, plină de farmec, având capacitatea de a trece ușor de la o stare la alta, Emilia Popescu umple scena cu avântul ei, dovedindu-se, ca forță și tensiune, o bună parteneră a Adelei Mărculescu.

Trecând din când în când prin fundat în rochia ei albă de dantelă — singura ei rochie frumoasă! —, Paula I, în interpretarea Tatianeii Constantin, are o stranie concentrare, cu izbucniri pătimate în puținele clipe de fericire alături de Toni — jucat cu sinceritate de Mircea Anca — sau încordată atunci când îl înfruntă pe neomenosul Samuilă. În rolul Ravecai, soția cam limitată a lui Samuilă, Mareela Jugănarul joacă firesc, accentuând totodată nota critică. Un joc tineresc, franc și vioi, practică Emil Șerban în Hermetic și Ilie Gilea în Mihai, prietenii Paulei III. O apariție fugară, dar cu capacitatea de a se imprima pe retină este Gabriela Baciuc în eleganta și răsfățata Corina, „copil de bani gata”, îndrăgostită zadarnic de Alexandru.

Prin soluții abile și mai ales prin înălțarea oricăror reconstituiri bazate pe alte elemente decât pe jocul fin și sensibil, Sanda Manu transformă în poezie scenică și acele momente din piesă oarecum artificiale prin construcție. Căci destinele celor trei femei — Paula I, fata sărmană din timpul războiului, gata să se omoare, salvată doar prin fericita întâmplare ce i-l scoate în cale pe tânărul revoluționar Toni; Paula II, femeia dîră a zilelor noastre; și fiica acesteia din urmă, care refuză realizarea socială spectaculoasă, preferînd un anonim demn — nu sînt întotdeauna într-o relație de interdependență directă. Samuilă, fostul gangster venit din Statele Unite în satul ardeleanesc, și limitata Raveca există în piesă oarecum în sine, legătura lor cu destinul lui Toni și cu acela al Paulei fiind accidentală.

Regizorul a știut însă să integreze trecutul în prezent, construind spectacolul ca o evocare, un joc al minții, cu sfredelitoare întrebări.

S-a vorbit adeseori despre „teatrul sărac”, dîndu-se acestui termen cele mai

diverse înțelesuri, printre care și acela al spectacolului bazat doar pe jocul interpretelor, fără decoruri ample și fără alte semne teatrale. Un anotimp fără nume de Sorana Coroamă Stanca la Teatrul Național poate fi considerat un exemplu al acestui „teatrul sărac”, bogat însă în emoție, în lirism, în sinceritate și autenticitate, în energia ce se revărsă de pe scenă. O impresionantă omogenitate îi leagă pe actorii cu experiență ai Naționalului de tinerii ucenici, și aceasta datorită priceperii regizorale și pedagogice a Sandei Manu.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL NAȚIONAL DIN TIRGU MUREȘ

HAVUZUL

de Paul Everac

Data premierei: 4 iunie 1987.
Regia: **DAN ALECSANDRESCU**.
Scenografia: **ALEXANDRU URSU**.
Distribuția: **VASILE VASILIU** (Bunicul); **CORNEL POPESCU** (Goace); **EDUARD MARINESCU** (Dodel); **ION RIȚIU** (Blambo); **MARINELA POPESCU** (Bibi); **LIDIA MARINESCU** (Stella); **MONICA RISTEA** (Zazalon); **MIHAELA RĂDESCU** (Pusca).

Aproape despre oricare dintre piesele lui Paul Everac s-ar putea spune că reprezintă, într-un fel sau altul, o pledoarie pentru organicitate. Pe cit de justă și cuprinzătoare, însă reluată mereu, observația riscă să capete de la o vreme atributele unei nedorite etichetări restrictive, afectînd în fond mai puțin valoarea propriu-zisă a operei, cit pertinenta comentariului ei critic. A observa doar ceea ce s-a mai observat desigur nu dăunează, dar nici nu ne ajută să înaintăm în descifrarea și actualizarea virtualităților unei opere.

Reluîndu-și temele și motivele în structurări dintre cele mai diverse, ce semnifică nu o schimbare fundamentală de



optică, ci, dimpotrivă, o continuă „auto-verificare” și (finalmente) „atestare” a acestei optici, prin mereu alte perspectivări ale fenomenelor observate, din alte unghiuri și de la alte cote de altitudine ideatică, dramaturgia lui Paul Everac își vedește și își consolidează astfel caracterul ei unitar, dincolo de diversitatea „tematică” și chiar de valoarea artistică a unei piese sau alteia. Înregistrate de obicei în conflictualitatea lor imedială (asimilată — aproape invariabil! — „dezbaterii” de actualitate), fenomenele care rețin atenția dramaturgului beneficiază de cele mai multe ori și de proiectarea lor pe un ecran mai vast, tinzând să acopere întreg registrul unei idei: ca în **Camera de alături**, **Un fluture pe lampă**, **Clititorul de contor** sau **Cartea lui Ioviță**. Ideea poate fi însă urmărită și în modulările ei conflictuale pe *durata lungă* a istoriei, capodopera **Costandineștii** fiind poate cel mai elocvent exemplu în acest sens, dintre foarte multele ce s-ar putea da, cu precizarea că uneori această lungă durată istorică poate fi doar învelișul unei percutante parabole subiacente, ca în **Beția sfântă**. Fără a recurge și la alte exemple, chiar și din piesele într-un act, credem că nu greșim deslușind, tot mai puternică în creația din ultima vreme a autorului, o marcată propensiune pentru cuprinderea integralității semnificațiilor unui conflict ideatic, corespunzându-i, cel mai adesea, o sesizantă strădanie de „inseriere” și înscriere „sistemică” a fenomenelor, cele ale *duratei scurte*, evenimentiale, fiind plasate în *durata lungă* a devenirii istorice. De la **Robinson** (1948), până la **Soba de tuci**, una dintre cele mai recente piese ale autorului (lecturată, în 1987, în Cenaclul de dramaturgie al Asociației scriitorilor din București), **tendința situării conflictului într-o posibilă integralitate a devenirii lui** e una din constantele dramaturgiei lui Paul Everac, meritând credem a fi observată cel puțin în măsura amintitei pledoarii pentru organicitate, la care de altfel subscriem.

Firește, ne-am îngăduit acest preambul pentru a înțelege și a putea situa mai

Cornel Popescu (Goace)

bine piesa **Havuzul** în contextul dramaturgiei lui Paul Everac, ea izvorînd din aceleași „pinze freactice”, sau, dacă vrei, dincolo de orice gratuit joc de cuvinte, din **Subsolul** acelorași **Patimi**. Ne va fi mai ușor să observăm acum că nu optica „organicistă” a scriitorului e cea care s-a schimbat, ci doar capacitatea sa de cuprindere a fenomenelor conflictuale, distorsionante, într-o coerență viziune integratoare, plural și stenic semnificativă.

Din păcate, nu s-a schimbat foarte mult nici caracterul uneori prea vădit demonstrativ al acestei dramaturgii, sesizabil și în piesa de față, prin cel puțin câteva aspecte. Unul ține de mai vechea și obstinată discursivitate a personajelor, nu doar în detrimentul clasicei „acțiuni”, ci și în detrimentul tensiunii dramatice de care nu se poate dispensa nici piesa modernă. Oricît credit am fi dispuși să acordăm motivației „psihologice” a acestei discursivități în cazul personajului central al piesei, Bunicul, ea grevează serios asupra coeficientului de dramaturgie, de teatralitate, al lucrării. Un alt aspect e decelabil în relativa inconsistență a personajelor de plan secund, puțin prea declarative, și atunci cînd sînt bine schițate caracterologic, pentru a nu ne atrage atenția că rolul lor nu este în primul rînd acela de a trăi în scenă, ci de a servi ca pionii pe tabla de șah a demonstrației autorului. În fine, din punct de vedere al construcției dramatice, însăși alăturarea tablourilor sau a secțiunilor piesei, ce nu decurg cu necesitate unele din altele, păstrează în sine însemnele intenționale ale demonstrației, la care, ca și în alte dăți (vezi **Cartea lui Ioviță**), sintem aproape preveniți că vom asista.

Există și unele scăderi, mai vechi sau mai noi, ce țin de limbajul personajelor. Însă, în cazul de față, nu sporul de expresivitate dorit și în bună parte obținut prin pitorescul argotic — *legitim* și *caracterizant* pentru condiția socială a personajelor — este reproșabil autorului, ci vizibila obstinație cu care este căutat acest „spor de expresivitate”, ca și anacronismul unora dintre expresii, ieșite parcă de mult din uz.

Dincolo de „procustienele” noastre observatii critice, piesa are încă și mai multe calități, menite s-o facă a trece rampa cu certitudine. Cum spuneam, e multă discursivitate în acest text, dar ar fi nedrept să nu observăm că preaplinul acesta ține și de un patos adînc și tulburător al adevărurilor puse în joc, al păstrării ființei morale a unui popor, care nu poate să nu ne sensibilizeze cugetul și rațiunea. Iată de ce, departe de a fi

o piesă oarecare, **Havuzul** e o piesă în primul rînd importantă prin valoarea mesajului ei, termenul meritînd a fi recuperat, împotriva prea multelor lui discreditări anterioare. E o credință în sfîrșitul suferințelor de veacuri ale acestui popor, în cinstea să funciară, incoruptibilă prin împrejurări și evenimente, care l-a făcut să plătească, și iar să plătească, pînă la centimă și cu asupra de măsură, fiecare datorie pe care-a avut-o sau care numai i-a fost pusă în seamă, e o nădejde în neirosirea trecutului și neistovirea sevei morale a poporului român, care nu pot să nu fie privite și judecate, și ele, ca elemente constitutive ale universului valoric al piesei. Există, apoi, o nu mai puțin recognoscibilă și caracteristică îndrîjire de a rezista în fața năpăstuirilor de tot felul și de orice fel, de a te putea ridica deasupra lor, fără a te lăsa vreodată înfrînt, de a-ți asuma cu statornicie și stoicism rostul pe lume, indiferent de avantajele și mai ales de dezavantajele personale care ar putea decurge din asta, incît „lecția” morală a piesei e dătătoare de adevăr, încredere și speranță. Pot fi oare toate acestea valori neglijabile, peste care să putem trece cu ușurință? Fără îndoială că nu.

Piesa are și calitatea de a oferi cîteva partituri actoricești remarcabile. Cea a Bunicului în primul rînd, în ciuda discursivității semnalate, personajul fiind investit cu o bogată încălătoră simbolică, de forță morală regeneratoare, acționînd în dereglările conduitei celorlalți cu atributele unui adevărat *feed-back*. E personajul care nu moare și care nici nu poate fi omorît pentru că e intrat în zestre noastră genetică, nu întotdeauna „comodă” și pe care tinerii încearcă uneori s-o ignore, sau chiar s-o facă să amuțească, nepricepîndu-i de la început adevărata valoare și importanță. Procedul dramatic al succesivelor reinvieri ale personajului e folosit cu abilitate de dramaturg și se arată productiv sub raport artistic, aparițiile și reaparițiile Bunicului fiind nu numai așteptate, ci și nădăjduite de public. Personajul Bibi nu e lipsit nici el de generozitate ca partitură actoricească, îndepărtată și răstăcita nepoată a Bunicului parcurgînd caracterologic o traiectorie sinuoasă, intens relevantă. Goace, deși prea întunecat schițat de la început și împins poate prea departe pe pista suprimării bătrînului, pentru a mai avea apoi o convertire „pozitivă” credibilă, e încă un personaj cu relief pregnant, putînd incita creativitatea actorului.

Lumea ca atare, pe care o aduce în scenă piesa, poate că nu e tocmai cea mai ca-

rac artistică, așa cum se spune, dar nici nu e una fără corespondențe în cea reală, astfel încât să i se poată nesocoti existența. Piesa trebuie în orice caz citită și desăvârșită prin perspectiva valorilor morale pe care efectiv le propune, acestea concordând întru totul cu năzuințele și idealurile unei contemporaneități interesate de perpetuarea și continuitatea valorilor ei morale tradiționale.

E ceea ce și face, cu măsură, cu siguranță și tact, regizorul Dan Alecsandrescu, dînd prima versiune scenică a textului, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș. N-a fost ajutat de scenografie (Alexandru Ursu), simplist gîndită și urît realizată, îngrădind posibilitățile de sugestivă înțelegere a textului într-o metaforă școlărească a înghețului, ea însăși înghețată și inadecvată. A lucrat însă ca de obicei cu pasiune, cizelînd fiecare interpretare actricească, străduindu-se să dea pregnanță scenică fiecărei apariții, căreia să-i putem imagina o întreagă biografie. Și, tot ca de obicei, a știut să-și alcătuiască o distribuție adecvată, îndrumînd-o spre o cit mai sensibilă nuanțare a valorilor textului. Iar reușitele actricești n-au întîrziat să se arate. Vasilie Vasiliu joacă decis și convingător dificila și extinsă partitură a Bunicului, realizînd o compoziție nescutită de unele îngroșări și concesii făcute pitorescului, dar strălucită de o atășantă căldură omenească, esențială în împlinirea rolului. Goace e desenat expresiv, din linii nervoase, colțuroase, de Cornel Popescu, actorul imprimîndu-i personajului o tensiune dramatică particulară, ce-l diferențiază categorial de celelalte personaje ale anturajului său. Excelentă e Marinela Popescu, în Bibi, actrița evoluînd cu precizie și finețe a intuițiilor psihologice, de la savuroasa compoziție a fetei flăstărice și păguboase la deruta lipsei de sens și apoi la dobîndirea conștiinței de sine și a demnității ce nu se va mai lăsa ultragiată.

Rolurile secundare beneficiază și ele de interpretări în general adecvate, unele reușind să amplifice propunerile textului. Monica Ristea o înzestrează astfel pe Zazonon cu temperament și farmec, făcînd să se simtă în monologul ei o dramă reală și o consonantă nevoie de aer proaspăt și de trăire adevărată a vieții. Bătrîna Stella, vecina care mai are grijă de soarta Bunicului, e portretizată cu delicatețe sufletească, demnitate a resemnării și tandră înțelegere omenească de Lydia Marinescu. Pusica, în interpretarea Mihăelei Rădescu, capătă și ea o culoare scenică distinctă, reușind în același timp să sugereze că nu e chiar atît de simplă cum pare la prima vedere. Mai săraci cu

duhul, poate chiar mai mult decît i-a vrut autorul, rămîn Dodel (Eduard Marinescu) și Bimbo (Ion Rîțiu), ultimul riscînd să și deplaseze puțin făgașul discuției.

Fără să fie printre cele mai bune spectacole ale lui Dan Alecsandrescu, **Havuzul** îl reprezintă ca opțiune repertorială, seriozitate profesională, consecvență și statornicie a devotamentului pus în slujirea dramaturgiei originale de majoră semnificație.

Victor PARHON

TEATRUL DRAMATIC BACOVIA DIN BACĂU

COLEGII

de Viorel Savin

Data premierei : 26 mai 1987.

Regia : NAE COSMESCU. Scenografia : ION OLARU. Textele și melodiile cîntecelor : SORIN POSTELNICU.

Distribuția : STELIAN PREDĂ (Teodor Spătaru); DINU APETREI (Al); LUMINIȚA BOTTA (Veturia); DOINA IACOB (Edith); FLO-RIN ZĂNCESCU (Calistrat Gosu); FIRUȚA VĂDEANU (Mihăiță).

Premiera Teatrului Foarte Mic cu piesa **Bătrîna și hoțul**, cu Irina Răchiteanu și Sorin Medeleni, a adus în atenția publicului și a criticii de specialitate un nume nou — acela al scriitorului băcăuan Viorel Savin. Piesa fusese jucată și pe scena Teatrului Bacovia, dar montarea bucureșteană, și mai ales interpretarea nuanțată, bogată în subtext, a Irinei Răchiteanu, l-a impus pe autor ca pe un spirit iscoditor, cu reală capacitate de a crea un interesant univers uman.

Apariția unui dramaturg, o voce proaspătă în viața noastră teatrală, și mai cu seamă a unui autor care oferă o certitudine și nu doar o promisiune, poate fi considerată un eveniment. De aceea am întîmpinat cu emoție și speranță nouă sa premieră, **Colegii**, în regia lui Nae Cosmescu, la teatrul din Bacău.



Stelian Preda, Florin Zăncescu, Luminița Botta, Dinu Apetrei și Doina Iacob

Am regăsit un scriitor serios, cu răspundere față de cuvîntul așternut pe hîrtie, orientat spre aspectele grave ale existenței. Și de data aceasta el a construit o piesă emoționantă — o radiografică a vieții unor tineri, încercînd să descopere cauzele durerilor și bucuriilor lor.

Cu mai puțină rigoare decît în *Bătrîna și hoțul* (poate și din cauza dimensiunilor piesei și a dificultății de a urmări mai multe personaje într-un timp mai îndelungat și într-un spațiu mai vast), dar cu aceeași preocupare de a lega prezentul de trecut, găsind explicații unor fapte și atitudini actuale în cele trăite odinioară de către eroi, Viorel Savin a scris o dramă a momentului alegerii, urmărind modul cum o hotărîre luată cîndva poate marca întreaga existență.

Personajele principale sînt două fete și un băiat, aflați în preajma bacalaureatului, într-un oraș de provincie. Tînăr cu adevărat este însă numai Al Ignat, cel ce trăiește cu pasiune în prezent. Veturia și Edith poartă în ele bătrînețea părinților; cea dintîi moștenește complexele tatălui ei, Teodor Spătaru, un învins al vieții, suferind din pricina unor nedreptăți, dar și a propriei sale firii slabe, în vreme ce Edith duce mai departe superficialitatea și egoismul celor ce i-au dat viață și au știut să-și aranjeze o existență comodă, lovind fără scrupule în cei din jur.

Cu o intensitate specifică vîrstei, cei trei tineri își doresc fericirea, fără să știe însă prea bine cum o pot dobîndi. Al o iubeste pe Veturia și este iubit de ea, dar

cuvintele nu-i ajută să-și împărtășească sentimentele și să pornească împreună pe drumul greu al vieții. Fata este marcată de drama tatălui ei. Această situație este agravată și de pierderea casei părintești, în care locuiește acum familia lui Edith; tatăl a devenit ursuz, mizantrop, acuzînd-o fără temei chiar și pe propria sa fiică.

Cu receptivitate față de adevărul vieții, cu relații bine construite, cu eroi avînd o bogată viață sufletească (convîngător este creionată iubirea dintre Al și Veturia, mai puțin din cuvinte și mai mult din stîngăcia lor, din frazele începute cu timiditate și lăsate în suspensie), Colegii confirmă un dramaturg. Moralist sever, obligîndu-și eroii la autodepășire, Viorel Savin schematizează însă personajele negative. Calistrat Gosu și Edith nu au în ochii săi nici o scuză, fapt ce sărăcește însă substanța dramatică a piesei, cu atît mai mult cu cît în final cei dintîi ucid fără să vrea, iar Edith își regretă greșelile.

Nae Cosmescu a lucrat spectacolul crezînd sincer în valorile umane și morale pe care piesa le propune. Decorul sugestiv, datorat lui Ion Olaru, utilizînd bine spațiul (curtea casei lui Teodor Spătaru, interiorul încărcat cu mobile vechi și casa lui Edith), precum și cele cîteva intervenții muzicale (melodii nostalgice interpretate, de Sorin Postelnicu) contribuie la realizarea atmosferei apăsătoare, cu tensiuni și răbufniri, în care se desfășoară existența eroilor lui Viorel Savin. Luminița Botta, în Veturia, dovedește încă

o dată reale calități de tragediană. Cu gesturi puține, cu o privire încărcată de amărăciune, cu vocea vibrând, ea creează un personaj complex, tulburător. Într-o tonalitate complet diferită, exuberantă, este realizată Edith de către Doina Iacob. Insuficient construit de către autor, cu prea multe tăceri și ezitări, Al păstrează o anumită nesiguranță și în interpretarea lui Dinu Apetrei, firească dar insuficient reliefată. Stelian Preda subliniază pregnant complexele veroului său, dînd însă tărie și revoltei împotriva lui Calistrat Gosu, și încercării sale de a rămîne cins-tit. Florin Zăncescu, în rolul inginerului veros, manifestă temperament, dar trece prea ușor peste momentele din care ar putea rezulta sentimentul său față de Veturia.

Chiar dacă spectacolul conține unele sovăieli, există suficiente elemente care să confirme că ne aflăm în fața unui dramaturg interesant și a unui colectiv capabil să realizeze cu seriozitate, talent și simț de răspundere o premieră absolută.

Ileana BERLOGEA

**TEATRUL DE STAT
DIN TURDA**

DRESURĂ DE PORUMBEI

de Dumitru Dinulescu

Data premierii: 28 mai 1987.

Regia și scenografia: DAN MĂNESCU.

Distribuția: MARIA JUNGHIETU (Virginica); ADRIANA GĂDĂLEAN (Sanda); NARCISA PINTEA (Mirrela); IOSIF COJIC (Marinică); STELIAN STANCU (Niculescu-Witting); SERGIU IVA (Gigi); ANDREI PORTASE (Unchiul Marinică); CALIN STANCIU (Mircea); CRIȘAN VINTILĂ (Grigore).

Dumitru Dinulescu debutează în teatru cu o comedie pe care a intitulat-o **Marinică** sau **Cu viața nu-i de glumit** sau **Ciulama de porumbel** și care se joacă la

„Dresură de porumbel” de Dumitru Dinulescu pe scena Teatrului de Stat din Turda : un spectacol satiric alert cu un umor de bună calitate...



Turda sub titlul **Dresură de porumbel**. Textul, mizind pe comicul de situație și mai cu seamă de replică (uneori scinteietoare), se ocupă de modul de viață al unor tineri, de concepțiile lor.

Să vedem însă despre ce este vorba. Marinică este absolvent de liceu industrial, nu muncește, lenevește toată ziua în pat, bea bere cu prietenii, joacă fotbal. Sora lui, Virginică, asistentă medicală, trudește și acasă și la serviciu, iar între timp încearcă să-l convingă pe fratele ei să-și facă un rost. Amândoi locuiesc cu un unchi pe care-l cheamă tot Marinică și care are o fixație: pune tot timpul la pick-up vechea melodie „Marinică zis codașul”, ce ar fi fost compusă pentru el, cel din tinerețe. Părinți nu există, deci nostalgia unei familii încheiate planează asupra copiilor, dezordinea din viața lor fiind oarecum explicabilă.

În casă bintuie numeroși prieteni întăresați de soarta tinărului Marinică și a surorii lui: Mirela și Sanda, tinere muncitoare, Mircea, amic apropiat, maistrul Grigore, Gigi, pretendent la mina Virginicăi, Niculescu-Witting — personaj interesant, complex, un fel de vânzător de vise, în fapt crescător de porumbel, antrenor al echipei de fotbal, înflăcărat supporter al Rapidului. Buni prieteni, Marinică și Niculescu-Witting sînt ținta eforturilor comune în vederea recuperării lor sociale și a integrării în producție. Ceea ce-i distinge pe eroii principali ai piesei este capacitatea lor de a visa: Marinică visează o viață frumoasă și o familie pe măsură, dar nu prea știe cum să și le facă, tot amină orice inițiativă, atât în privința logodnicei, Mirelei, cât și a angajării într-un serviciu permanent; Niculescu-Witting visează cu înflăcărare adolescență o mare dragoste, iar atunci cînd o obține este primul care, după propria-i mărturisire, „se integrează social”; Virginică visează un om care să-i înțeleagă „pasiunea pentru literatură”, și cînd îl descoperă se transfigurează, dobind febril fericirea tuturor celor ce-o înconjoară. Mirela visează cu ochii deschiși cea mai armonioasă căsnicie, iar bătrînul unchi își rememorează tinerețea, cînd trăise aceleași neliniști ca și Marinică-junior.

Autorul cultivă un ton de fină ironie la adresa locurilor comune și vădește un acut simț al ridicolului; el încearcă o definiție a personajelor în cheie comică, uneori cu efecte surprinzătoare la nivelul cuvîntului. Concentrîndu-se asupra comicului de limbaj, el pierde însă adesea din vedere construirea situațiilor și a stărilor ce decurg din ele. Aici își spune cuvîntul lipsa experienței de dramaturg: prea repede se consumă crizele de demnitate ale Virginicăi; în trei replici, Gigi se

convinge că ea este fata căutăată și așteptată; Niculescu-Witting o cucerește cu viteză pe Sanda, încît te întrebi ce rost mai au replicile despre nerăbdare și așteptarea înscenată a scrisorii. Cu aceeași nerăbdare consumă autorul și intrigă dintre Mirela, Marinică și Mircea.

Multe idei și multe noduri de intrigă ce puteau fi finalizate sînt părăsite, spre regretul spectatorului. Visul lui Marinică — scena lui cu Mirela — repetă aidoma dialogurile lor din starea de trezie, nimic nu se transfigurează, nici o nouă dimensiune nu se divulgă. Îi bănuim lui Marinică un lirism de fond, dar cam atît. Siluetele, verosimil schițate, nu devin caractere.

Montarea gîndită de Dan Mănescu are vioiciune și ritm. Cînd se caricaturizează (vezi începutul spectacolului), scenele par ilogice (Virginică tipă isteric, intrarea lui Niculescu-Witting este ratată, scena scrisorii, de asemenea), cînd se păstrează tonul potrivit, comicul firesc al replicilor ajunge la public și spectacolul cucerește. În partea a doua, toată lumea uită să mai „facă” deliberat comedie, și comicul se naște din enormitatea celor rostite la rece.

Maria Junghietu este o actriță talentată, cu simțul scenei, inclusiv cu aptitudini certe pentru compoziție, astfel că reușește să contureze un personaj verosimil în pedanteria lui, probabil cea mai bună interpretare din spectacol. Sanda, în intruchiparea Adrianei Gădălean, este frumoasă, dar oarecum lipsită de personalitate. Sub bune auspicii debutează în rolul Mirelei Narcisa Pinteș: sensibilă, cu farmec, este o ingenuă foarte necesară într-un colectiv teatral, deși, evident, încă stingace. Iosif Cojic (Marinică) se situează destul de aproape de personaj, cu oarecare exagerări de comportament. Stelian Stancu, distribuit în Niculescu-Witting, rol de un gen pe care actorul nu pare să-l mai fi abordat, se impune prin prezență scenică, uneori și prin umor, dar și ratează unele momente ale celei mai generoase partituri masculine, deoarece mizează și pe efecte exterioare. În formula propusă de Sergiu Iva, Gigi are personalitate și umor. Unchiul Marinică — Andrei Portase, alături de Călin Stanciu (Mircea) și Crișan Vintilă (Grigore), se mențin în nota spectacolului.

Regizorul Dan Mănescu semnează și scenografia, simplă și sugestivă. În ansamblu, spectacolul rămîne în memoria spectatorilor ca o comedie satirică alertă, cu un umor de bună calitate, interpretată cu atașament de tînăra trupă a teatrului din Turda.

Liana COJOCARU

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

VLAICU-VODĂ

de **A. Davila**

Data premierei: 16 mai 1987.
Regia: **GEORGE MOTOI**. Scenografia: **CONSTANTIN RUSSU**.

Distribuția: **GEORGE MOTOI** (Vlaicu-Vodă); **SORIN DINCULESCU** (Rumân Grue); **RODICA MUȘTEANU** (Clara Doamna); **MIRCEA VALENTIN** (Spătarul Dragomir); **PETRE SIMIONESCU** (Banul Miked); **GEORGE CUSTURĂ** (Mircea); **ANAMARIA PISLARU** (Domnița Anca); **ROMEO MUȘTEANU** (Costea Mușat); **GEORGE MARIN** (Groza Moldoveanul); **BUJOR MACRIN** (Nicomid); **GEORGE TOROPOC** (Pala Italianul); **NICOLAE CIOCOIU** (Baronul Kaliany); **ANTON FILIP** (Pircălabul); **GEORGE ȘOFRAG** (Solul sîrbesc); **GHEORGHE MOLDOVAN** (Moș Neagu); **FLORIN CHIRPAC** (Un boier tinăr); **ADRIAN NĂSTASE** (Alt boier tinăr); **NICOLAE ȚĂRANU** (Un boier matur); **MIHAI STOICESCU** (Alt boier matur).

Merită toată stima noastră Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila pentru această opțiune repertorială, cu atât mai mult cu cît piesa clasică istorică este cam absentă de pe alte scene. A fost, desigur, o conjuncție fericită, întîlnirea teatrului brăilean cu actorul George Motoi, nu numai familiarizat cu piesa și cu rolul principal, datorită mai multor prilejuri de a-l interpreta, în diferite viziuni regizorale, ci și preocupat de a-i găsi operei lui Davila noi valențe spectaculare prin forarea în adînc a valorosului text.

Prețuitul actor al Teatrului Național din București se află la a doua sa lucrare regizorală pe scena brăileană, dovedind aplicație pentru acest demers. Spectacolul este amplu, tensionat, cu o

bună gradatie dramatică și o limpede descifrare a conflictului, a semnificațiilor. Se conturează cu claritate miza politică a disputei dintre Vlaicu și Doamna Clara, care nu e doar lupta pentru putere, ci apărarea ființei neamului românesc, a independenței țării, împotriva invaziei forțelor străine acaparatoare, tinzînd spre aservirea țării prin mijloace rafinate și violente, de la insinuarea noceivă în conștiințe la crimă.

Regia a amplificat prezența călugărițelor catolice în palatul domnesc, aliatele Doamnei Clara formînd o adevărată armată și îndeplinind diferite funcții, de la misionarismul insidios la spionaj și strajă. Atmosfera tensionată a unui loc asediat din toate părțile, pîndit în fiecare clipă de un ochi iscoditor, este creată din prima scenă a spectacolului, favorizînd desfășurarea dramei. Dimensiuni noi, interesante, dobîndește în acest context personajul Pala Italianul, care devine un diabolic intrigant, militant pentru interesele Doamnei Clara dar și cu inițiative proprii, seducînd cu forța călugărițe sau fete din suita Doamnei și, în final, sinucigîndu-se, cînd își dă seama că partida e pierdută.

Momente de mare încordare dramatică sînt accentuate spectaculos — descoperirea complotului boierilor, încercarea de asasinare a lui Vlaicu de către Doamna Clara cu întrecarea ei suită, lupta nocturnă din palat și din jurul său, subliniindu-se complexitatea situațiilor. Rostirea textului, bogat nuanțată, eliberată de emfază romantică și concentrată asupra semnificațiilor, pune în valoare actualitatea mereu vie și esența de generalitate a operei lui Davila.

Sînt în spectacol și momente mai puțin reușite, unele din exces de „modernizare“ — crotismul întîlnirii dintre Anca și Mircea la începutul reprezentației, cu rostogoliri pe podeaua scenei, citate din alte spectacole sau unele violențe fizice ce ies din stilul sobru general —, altele din dorința unor actori de a-și impune tiradele cu fața la public, trăgînd spre un stil mai vechi de interpretare. În ansamblu, însă, spectacolul reprezintă una dintre realizările scenice de referință ale piesei lui Davila.

Se impune în primul rînd creația lui George Motoi în rolul titular, o creație matură, în care s-a sedimentat experiența unor interpretări anterioare ale eroului, îmbogățită cu reflecția personală. Întreaga complexitate a personajului e pusă în va-

loare, cu nuanțări subtile și sublinieri viguroase, de la ambiguitatea inițială a domnitorului silit să simuleze supunere și gândind o întreagă strategie a resurrecției, la siguranța afirmării puterii în momentul împlinirii celor plănuite și pînă la emoția reculeasă a finalului, dominată de sentimentul dragostei de țară și de durerea pentru pierderea credinciosului său slujitor și sfetnic, Rumân Grue. Relația cu acest personaj, simbol al poporului în suferință, important și elocvent în ciuda lipsei de text, este bine marcată atît prin jocul lui George Motoi, mereu ochi în ochi cu omniprezentul Grue, cît și prin forța de comunicare cu care tinărul actor Sorin Dinculescu a știut să-și înzestreze personajul.

Autoritară, dominatoare, Doamna Clara a găsit o interpretă de valoare în Rodica Mușteanu, care a reușit să-și modeleze vocea și privirile astfel încît să sugereze rafinamentul și inteligența malefică ale aspirantei la putere, capabilă de inflexiuni molatice, de blîndețe prefăcută, față de cei doi îndrăgostiți, dar și de izbucniri aprige în scenele cu Vlaicu, vădînd o remarcabilă artă a rostirii versului, minată uneori de tendința de a dialoga direct cu publicul.

Un puternic filon liric, de sorginte romantică, aduce în scenă cuplul Mircea-Anca, în interpretarea reliefată a lui George Custură — un Mircea complex, chinuit între atracția puterii și dragostea pentru domniță, croată în perspectiva istorică a viitorului domn Mircea cel Mare, cu unele accente ușor teatrale — și a Anamariei Pîslaru, întrupare gingașă a feminității ce tinde spre maturizare.

Din grupul boierilor, împede de individualizați, se remarcă patosul sobru al Spătarului Dragomir (Mircea Valentin), înțelepciunea caldă a Banului Miked (Petre Simionescu), intervențiile nuanțate ale lui Costea Mușat (Romeo Mușteanu), Groza Moldoveanu (George Marin), solemnitatea sacerdotală a lui Nicodim (Bujor Macrin).

O figură ridicolă a schițat Nicolae Ciocoiu, în împăunatul Baron Kaliany, în timp ce George Foropoc a dat contur scenei plauzibil lui Pala Italianul, conform cu concepția regizorală.

Prezențe utile în ansamblul spectacolului au constituit Anton Filip, George Șofrag, Gheorghe Moldovan, Florin Chirpac, Adrian Năstase, Nicolae Țăranu, Mihai Stoicescu, în scenografia creatoare de atmosferă, sugerînd epoca prin elemente de decor esențializate și costume sobre, fără încărcătură pitorească, a lui



George Motoi, Petre Simionescu și, în plan secund, Sorin Dinculescu

Constantin Russu. Coloana sonoră a lui Lucian Ionescu a contribuit benefic la întregirea imaginii scenice și a ritmului tensionat al ansamblului.

Margareta BARBUȚĂ

TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ-NAPOCA

CHIRIȚA ÎN IAȘI

de Vasile Alecsandri

Cunoscutul vodevil al lui Vasile Alecsandri devine, în formula regizoarei Kovács Ildikó, o spumoașă comedie în cheie parodică, cu momente de virtuozitate interpretativă. Chirița va fi vicleană și vulgară, avidă de parvenire, total lipsită de gust, autoritară și lacomă, încercîndă în atingerea scopului propus, acela al cîpătuirii celor două fete cu oameni de vază din Capitală, nu cu mărunți boieri de provincie. Inteligența actriței Vitályos Ildikó nu măzează însă prea mult pe elemente exterioare, astfel încît ridicolul Chiriței se naște din expresivitatea controlată a chipului ei, din fixații, din nuanțe ale rostirii și mai ales dintr-o a-

nune violențe a obtuzității și agresivității, rafinat jucate. Chirița acestei reprezentări e în același timp un personaj complex, pe care îl simți capabil de infinit mai multe trăsnăi decât se petrec în scenă. Are voințe ceva de ascuns, mereu unește și născocesc altceva, ui-mește cu o mereu înnoită „ingenuitate” față de tot ce o surprinde descoperită, nepierzind nici un moment ocazia să mai încerce o manevră (să scape de fete, să-și aranjeze în perspectivă și băiatul, să-i descopere văduvei Afîn o legătură amoroasă necunoscută, să pară mai importantă social decât este, să se afirme în societatea bună a Capitalei etc.). Ea reprezintă acum o întreagă lume, în agitație permanentă. Aotrița ori nu a văzut nici un spectacol cu binecunoscuta eroină a lui Alecsandri, ori a avut grijă să uite totul, pentru că în evoluția acestei Chirițe nu se simt reminiscențe din alte spectacole și nu există șabloane, ci o evidentă dorință de a îmbogăți mereu existența personajului. Excelentă este scena de la balul din casa văduvei Afîn, când încearcă să găsească parteneri de dans fetelor și, refuzată de toți, cu mici gesturi de nervozitate mascate de un suris cuceritor, își înghionțește progeniturile, obligându-le să zîmbească, să atragă atenția invitați, „pentru că așa se mărită fetele la oraș”, iar în final, exasperată de monotonia serii, mănincă toate dulciurile care se servesc, înghesuită pe canapea de odraslele ce-i urmează exemplul. Aristița și Calipsița, gândite în cheie parodică și jucate cu o sobrietate aproape solemnă, sînt personaje de panopticum. După părerea noastră, s-ar fi putut renunța la



mersul anchilozat, miopia avansată obligându-le oricum la un pas nesigur.

Dacă regizoarea a renunțat la cuplete, a intercalat în schimb un moment de pantomimă, în secvența spectacolului de teatru la care asistă Chirița. Momentul, realizat pe principiul teatrului în teatru și al spectacolului de umbre, este bine jucat, dar nu știm cât e de necesar în economia reprezentației. Cei doi „coțeari”, cum îi numește Alecsandri pe Pungescu și Bondici, sînt interpretați de Kerestés Sandor și Iancsó Miklós tot în notă parodică, ceea ce subliniază ridicolul situațiilor în care sînt implicați. Și totuși, i-am fi dorit mai aproape de propunerea lui Alecsandri, capabili adică să se strecoare în casele celor avuți, dar nu ca să le fure bijuteriile, cum se întîmplă în reprezentația clujeană, ci ca să ia de neveste fetele cu zestre. Luluța — Adorjan Zsuzsa — își păstrează cu destulă greutate vîrsta indicată de autor, întreaga ei evoluție scenică suferind de o oarecare superficialitate. Guliță — József Zoltán — este mai rigid. Văduva Afîn, frumoasă și tinăra în propunerea actriței Kátóna Eva, este agresiv feminină; dornică de o dragoste nouă și eventual de un soț, își pune toate farmecele în valoare fără false prejudecăți. Slujitorul de la barieră, Ilie Ferenc — deși are o singură apariție — se reține prin pitorescul acesteia. Tiganca și feciorul se fac mai puțin simțiți în spectacol.

Există în această montare foarte multe semne și sugestii teatrale ale unor mo-

Data premierei: 17 aprilie 1987.
Regia: KOVÁCS ILDIKÓ. **Scenografia:** FESZT LASZLÓ. **Muzica:** HERTOG IOSIF. **Traducerea în limba maghiară:** PALOCSAY ZSICMOND.

Distribuția: VITÁLYOS ILDIKÓ (Cucoana Chirița); BIRÓ IÓZEF (Grigori Birzoi, Neamțul cu orga); VÁLI ZITA (Aristița); VOJDA ZSUZSA (Calipsița); KERESZTES SÁNDOR (Pungescu); JANCÓS MIKLÓS (Bondici); LÁSZLÓ ZOLTÁN (Guliță); KÁTONA ÉVA (Văduva Afîn); ADORJAN ZSUZSA (Luluța); BOGDÁN ISTVÁN (Sărdarul Cuculet); CSAPO GYÖRGY (Un fecior); PANEK KATI (Tiganca); ILIE FERENC (Slujitor la barieră); KÁTONA KÁROLY (Un surugiu); FÁRKÁS ATTILA, CSAK ZSOLT (Mimi).

dalității scenice care nu o dată se contrazice, intrucît țin de cu totul alte zone decît aceea în care este plasat spectacolul. Uneori, un asemenea amestec poate crea o tensionare specială reprezentăției; ceea ce nu este însă cazul, acum. Coloana sonoră conține șlagăre moderne, cărora nu le găsim rostul, iar soluția introducerii unui binecunoscut motiv melodic care trimite gîndul în arena circului nu are nici o valoare autologică, pentru că oricum ne aflăm în „arena” în care evoluează Chirița. Secnografia este ceva mai inspirată în a doua parte a spectacolului, depășindu-se platitudinea de care suferă expresia plastică a primului act. Costumele sînt prea încărcate, pînă la a naște urful scenic.

În mod evident, protagonistul este cea care conduce jocul și ea ne convinge; drept care, chiar și cu greșelile sale, credem că spectacolul clujean merită să fie văzut, așa cum îndecît se împlîm cu montările regizoarei Kovács Ildikó.

Liana COJOCARU

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

PATIMA ROȘIE

de Mihail Sorbul

Data premierei: 29 ianuarie 1987.
Regia: NICOLAE SCARLAT.
Scenografia: MARIA ROIBAN-DULHAN.

Distribuția: TUDOR ROMEO (Șbîl); CORNELIU DAN BORCIA (Castrî); MIRCEA RUSU (Rudi); MAIA MORGENSTERN (Tofana); OANA ALBU (Crîna).

Mihail Sorbul și-a subintitulat piesa „comedie tragică”.

În 1914, Eugen Lovinescu o aprecia astfel: „Departat de a fi rupt din viața românească, *Patima roșie* e o lucrare arbitrară, ieșită poate din reminiscențe de literatură rusă, în care autorul ne vorbește de lumea universitară cu precizia unui client al azilurilor de noapte ce ne-ar descrie lumea duceselor din foburgul Saint-Germain.”

După aproape trei decenii, considerînd-o „o dramă pasională cu accente de umor”, George Călinescu conchidea: „Prin acest schematism substanțial și prin rotunditatea tehnică, *Patima roșie* se va citi și reprezenta oricînd cu mari satisfacții estetice.”

În studiul publicat (fragmentar?) în caietul-program al spectacolului de față, Doina Modola o numește „antimelodramă” și afirmă că ea semnează „actul de deces al melodramei”.

Dintre toate, care este opinia (cea mai) îndreptățită? În ceea ce mă privește, cred că este aceea, lapidară, a însuși autorului.

Mediul social-istoric „arbitrar”, precum și relațiile psihologice „schematice”, perceptive astfel de cei doi mari critici, constituie cadrul în care evoluează capricios, dar fără pic de libertate lăuntrică, aparent voluntara Tofana. „Descriă ea o certă personalitate hibridă, eroină este o libertină prin convingeri și prin lipsă de educație burgheză. Într-o atmosferă de boemă studențească (de evidentă promiscuitate, spune Lovinescu), ea își asumă inițiativa erotică, precum o Nora care ar fi făcut și pasul următor. Mai apropiată, tipologic, de Medeea decît de Nora sau de Lulu, Tofana nu este un personaj tragic, ci un caz tragic; pentru că etern-umanul, schematic, se încarnează aici într-un caz și nu într-un mit. Datorită situației ei necesare într-un timp istoric dat, back ground-ul legendar, mitic, principală premisă a acțiunii tragice, nu mai este posibil. Însă fatalitatea există, gros subliniată de replicile bufonului-raisonneur Șbîl, în ereditatea Tofanei, nepoata hingherului, al cărei destin se numește, lombrosian, patimă sangvinară. Evadînd într-o lume diferită, pe care o vrea superioară, pentru a-și afla împlinirea (sufletească, dar și socială), Tofana întîlnește în cele din urmă moartea: aceasta e împlinirea ei în fatalitate, cercul s-a închis și totul este de „rotunditatea tehnică” remarcată de Călinescu, dătătoare de „mari satisfacții estetice” prin reîntîlnirea cu un binecunoscut motiv cultural. Sau poate cu o configurație mitică fundamentală a subconștientului colectiv?”

Dramă, comedie tragică, (anti)melodramă? Simple denumiri: teatrul de astăzi nu mai operează cu categorii, specii și genuri pure, ci prin interferarea lor.

Cît despre circumstanțele în care apare acest personaj neoclasic sui generis, ele compun o dramă sordidă a faptului divers, la un pas de senzaționalul bulevardier. Sub specia imediată a criticii zise „de întîmpinare”, Lovinescu a riscat și a pierdut, luînd act numai de circumstanțe și amendîndu-le în numele unui realism pedesetr: *Patima roșie* ar fi „lipsită de observație”. Chiar dacă ar fi așa, ea este în schimb riguros construită, iar în ceea ce privește observația, ar mai fi cîte ceva de spus. Este piesa aceasta lipsită de realism? Răspunsul este parțial afirmativ: de un anumit realism, în orice caz. Legătura sa cu (pre-) concepțiile con-



Mircea Rusu, Corneliu Dan Borgia și Maia Morgenstern

cretizate în noțiunea de realism a epocii sale este una de adversitate, textul fiind, în ambianța culturală a momentului, de o bizarerie și amoralitate greu de suportat; faptul divers trebuie să rămână în colțul paginii de gazetă, nu să urce pe scenă, astfel s-ar putea traduce poziția lui Lovinescu — și, desigur, nu numai a lui. Ori de câte ori creatorul reușește să surprindă „aerul epocii”, epoca este scandalizată și acuzele la îndemână sînt tocmai cele ce se pot regăsi în citatele lovinesciene de mai înainte. În Germania, de pildă, binecunoscutul estetician Volkelt a avut o reacție identică, exprimată în termeni încă mai tranșanți, față de piesele lui Wedekind. În fapt, nedoritoare de a conștientiza o anumită stare de spirit și de a recunoaște că o face, societatea reacționează brutal atunci cînd aceasta fi este prezentată sub forma „strucurii semnificative”, mai ales dacă se bucură de cea mai publică receptare și de cel mai direct mod de influențare, precum creația dramatică. Aerul epocii dinaintea primului război mondial era unul, eufemistic vorbind, de o moralitate relaxată (nu vreau să afirm că vremile următoare ar fi fost mai inocente; dar pe atunci lucrul mai constituia o noutate blamabilă) și isterizat de presimțirea catastrofei. După Oscar Wilde trebuia să urmeze expresionismul.

Nu de realism este lipsită piesa lui Sorbul, ci de ceea ce altădată s-a numit „bienséance” în artă, de conformismul subiectului ales — și astfel, am avut surpriza de a vedea un spirit ca acela al lui Lovinescu gîndind valoarea estetică a unei opere numai din considerente de ordin moral.

Perspectiva istorică își spune cuvîntul: astăzi am fi înclinați să întrezărim sub

comportarea personajelor lui Sorbul o psihologie „pe marginea prăpastiei”, știind că prăpastia a existat și s-a numit războiul mondial, ca să ne referim numai la primul. Aceasta este o înțelepciune post festum, a celui care cunoaște sfîrșitul poveștii, și ar fi absurd să se reproșeze cuiva că n-a presimțit-o; ceea ce nu împiedică observarea limitelor gîndirii epocii. Realismul Pașimii roșii ține de ceea ce epoca sa nu putea numi decît „senzational, excentric, marginal”. A transforma senzaționalul și marginalul în semnificativ*, acesta a fost pariul autorului — cîștigat, după părerea posterității, care îl pune în scenă.

Spectacolul lui Nicolae Scarlat netezește asperitățile textului. Or, mai degrabă, îi rotunjește muchiile. Rămîne de văzut ce se cîștigă sau se pierde prin aceasta. Un lucru e' cert: orice ar fi fost, dramă pasională neoclasică, dramă expresionistă, melodramă, acțiunea presupunea absență (cu o unică excepție) din spectacol. În aparență, vizibilitatea regizorală este una respectuoasă față de text: nici un anacronism violent gen „contemporanul nostru”, nici o umbră de distanțare parodică, nici o îngroșare grotescă nu ne arată că regizorul a vrut cu tot dinadînsul să facă altceva, „mai mult” decît textul. Dar a făcut mai puțin, printr-o eroare de distribuție (Castris) și prin temperatura căldută la care menține rolul lui Rudi.

* Ceva asemănător a făcut și războiul, transformînd accidentul în regulă, moartea, în evenimentul cel mai probabil dintre toate evenimentele, iar asta, la o scară nemaiîntîlnită pînă atunci.

Piese bine scrise îi corespund în cazul de față un spectacol fluent — și cam altfel.

Student, poate întîrziat, dar tot student pînă la urmă, în piesă, Castrîș al acestui spectacol este un bărbat de cincizeci de ani. Rostul unei asemenea deplasări de accente e greu de înțeles. În viziunea autorului, el îi oferea Tofanei nu numai siguranța materială, ci și o dragoste în deplinătatea puterilor, iar faptul că ea i-l prefera pe Rudi, fostul lui coleg de aceeași vîrstă sau cel mult cu trei-patru ani mai tînăr, făcea comportarea femeii inexplicabilă în principiu și dădea relației o notă oportună de ambiguitate. Însă din moment ce Castrîș are vîrsta pe care o putem constata în spectacol, nu ne mai surprinde că Tofana îl înlocuiește cu un Rudi mult mai apropiat de vîrsta ei, fie acesta cit de hainana; comportarea nu mai miră pe nimeni, determinismul biologic se impune ca motivație exclusivă și cît se poate de banală.

În ceea ce-l privește, pe aceste premise, Corneliu Dim Borcea realizează un Castrîș candid, mic burhez cunsecade, dominat de dezlănțuirile Tofanei, incapabil de a bănuî trădarea ei și a vechiului său prieten. Momentele de timorare îi reușesc cel mai bine; voca sa. În ușor falset, marchează atunci cu mijloacele comicului bine strunit ieșirile agresive ale parteneriei. Prin compoziția sa, interpretul face personajul plauzibil, chiar dacă, așa cum spuneam, este un altul decît acela plămuit de dramaturg.

În general, se poate considera că nici unul dintre cele cinci roluri ale piesei nu are biografie în sensul stanislavskian al sugerării acesteia (o Fedră cu ticuri ar fi o aberație); ele nu au decît voință, și anume una peste limitele normalului, sau porniri așijderea, dacă e să ne referim la Tofana și la Rudi, polii conflictului. Viața lor se confundă cu viabilitatea mitică a tipologiilor respective — de unde și valențele de universalitate ale textului. Singura modalitate de a nu face din

cloniște fantosce este aceea de „a vedea idei”.

Ceea ce îi reușește Maiei Morgenstern, interpreta Tofanei. Urmărint de linearitate de halucinantă atingerea idealului său (erotic? existențial?), Tofana este însuși conflictul. Maia Morgenstern îl nuanțează cu o permanentă neliniște și cu izbucniri dominatoare, la o temperatură ce exclude sentimentalismul și vulgaritatea incriminate de Lovinescu.

Rudi, micul don Juan cu panglici atîrnate de gîtul chitarei (un pic de dreptate avea și Lovinescu în privința textului: nu prea e de crezut că un asemenea chitarist ar fi ajuns să dețină „carnetul monden” la indiferent ce jurnal), rămîne în interpretarea albă, lipsită de relief, a lui Mircea Rusu la rolul de cucuritor din simplă deprindere, sau din pasiune de colecționar tip Nae Gîrimea. Din punctul lui de vedere, răzburarea consecutivă gestului său de a o părăsi pe Tofana pentru Crina constituie un simplu accident.

Șbiț este, prin tradiție, personajul cel mai „colorat” al piesei. Romeo Tudor îl compune de o manieră energică, dar monocordă. Ratatul alcoolic, obraznic și tapour devine în interpretarea sa mai curînd degeneratul furios care pune arma în mîna verișoarei sale Tofana, convins și parcă mîndru de vocația sîngeroasă a familiei. El nu apare aici ca un bufon pînă la urmă amuzant, ci de-a dreptul ca un nebun periculos.

Rolul de mică anvergură al Crinei este susținut de Oana Albu. Parteneră onestă a Tofanei, Crina acestui spectacol este o apariție mai curînd necesară decît realizată.

Scenografia Mariei Roiban-Dulhan este neutră și simplu-indicativă, exprimîndu-se, de exemplu, printr-o canapea Récamier cu colțuri de ladă, înfinit utilizabilă în montări de texte moderne și contemporane.

Dan PREDESCU

Calidostop

Actrița Leopoldina Bălanuș a prezentat un admirabil recital liric în cadrul „Zielor culturii călînesciene”, la Casa de cultură din Bacău.

★

Actorul Sorin Postelnicu a susținut un recital din poezia bacoviană cu prilejul manifestării găzduite de Muzeul literaturii române, la împlinirea a trei

decenii de la moartea lui George Bacovia.

★

Tot la Muzeul literaturii române, comemorarea a 75 de ani de la moartea marelui dramaturg I. L. Caragiale a fost marcată prin simpozionul „Național și universal în opera lui I. L. Caragiale”, la care s-au adus contribuția Ileana Berlogea, Ștefan Cazimir, Alexandru George, Valen-

tin Silvestru și Alexa Vișarion.

★

Al. Săndulescu și Radu Săndulescu îngrijesc volumul „Paul Zarifopol în corespondență” apărut în seria „Documente literare” a Editurii Minerva. Cartea prezintă noi mărturii despre cunoscuta prietenie a criticului cu I. L. Caragiale.

GOANA DUPĂ FLUTURI

de Bogdan Amaru

Data premierei : 11 ianuarie 1987.
Regia : MARIUS OLTEANU. Scenografia : FLORIN HARASIM.

Distribuția : DANA ILIE (Rodica); ȘTEFAN MAREȘ (Dorin); CERASELA STAN (Beatrice); DAN AȘTILEAN (Brustan); ADRIAN RĂTOI (Farada); GHEORGHE LAZAROVICI (Ciprian); LUCIAN PRODAN (Băiatul de prăvălie); CRISTINA MATIEȘ (Florăreasa).

Opțiunea repertorială a Teatrului Dramatic din Baia Mare are semnificația unei restituiri; spectacolul încearcă să repună în circuitul repertorial o comedie tragică prea puțin cunoscută a unui scriitor cu o existență meteorică în literele românești, Bogdan Amaru. **Goana**

după fluturi, scrisă probabil în 1934, dă o surprinzătoare imagine a disponibilităților creatoare ale unui dramaturg prea devreme dispărut pentru a-și fi putut confirma talentul, pe care această piesă ne permite să-l întrevădem. Dincolo de unele inabilități tehnice, de unele excesențe și gratuități de replică, **Goana după fluturi** se înfățișează ca o autentică scriere dramatică. Autorul a știut să rupă din viață o întâmplare banală și să o transforme, prin arta dialogului și prin nervul acțiunii, într-o piesă ale cărei semnificații sînt susceptibile de a fi amplificate în spectacol. Prin fondul uman pe care-l explorează, prin lumea pe care o înfățișează, lucrarea este intrucitivă apropiată scrierilor dramatice ale lui Mircea Ștefănescu, remarcîndu-se însă, în egală măsură, prin originalitatea structurii, a modalităților de expresie și chiar a semnificațiilor. **Goana după fluturi**, adică goana după iluzii, este povestea unui tînar intelectual de proveniență modestă, a cărui viață e făcută din încredinări și compromisuri, din spirit de frondă și atitudini conformiste, din curaj și lasitate, tînar ce, printr-o căsătorie din interes, încearcă să forțeze ușile **high-life**-ului bucureștean din perioada interbelică. Unul dintre meritele autorului constă în refuzul de a-și idealiza eroul; acesta este plasat în spațiul moral al unei umanități comune, evitîndu-se astfel schematismul maniheist.

Gheorghe Lazarovici, Ștefan Mareș și Dan Aștilean



Sarcina deloc ușoară a puneri în scenă și-a asumat-o tânărul actor Marius Olteanu, aflat, se pare, la primele sale tentative regizorale. Deși probează înclinații pentru această artă, mijloacele scenice la care apelează pentru a construi această „parafrază pe o temă dată” sînt eteroclitice: bufonerie, gaguri specifice comediei mute, zbucium dramatic și alunecări în derizoriu, efecte în cascadă și lentoare. Ca mulți începători, Marius Olteanu a făcut și o mică demonstrație, un fel de antologie a cunoștințelor sale de regie, risipind un arsenal de semne vizuale și auditive, nu întotdeauna convergente unei structuri unitare. Spectacolul suferă de o anume discursivitate și, implicit, de o insuficientă claritate în expunerea fluentă a ideilor, mai cu seamă în primul act.

Comedia lui Bogdan Amaru pretinde actori supli și flexibili, capabili de performanțe psiho-fizice, apropiați de ceea ce ne place să numim „actorul total”. Din acest punct de vedere, la cote apreciabile se situează evoluția Ceraselei Stan și aceea a lui Radu Mares, care joacă dezinvolt, cu participări inteligent strunite, evidențiind adecvat, cu note fals-ingenue, respectivele portrete scenice. Într-un duo malefic și belicos, caricaturizat în *aqua forte*, i-am urmărit pe Dan Aștilean și Adrian Rățoi; ni s-a părut notabil echilibrul demonstrat de Dana Ilie în prezentarea Rodicăi. Celelalte apariții — Gheorghe Lazarovici, Lucian Prodan, Cristina Măties — rămîn la nivelul „figurației speciale”.

Scenografia semnată de Florin Harasim subliniază conotativ ideile-forță ale textului.

Mircea Em. MORARIU

TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA

TRAVESTI

de Aurel Baranga

Cu un dialog plin de vervă și umor, condus potrivit preceptelor clasice ale vodevilului, în mai mică măsură convîngătoare la nivelul arhitecturii ansamblului, *Travesti* nu se numără printre textele cele mai reprezentative pentru dramaturgia lui Aurel Baranga. Piesa este o „viață a unei femei”. Alexandra Dan, actriță reputată, directoare a Teatrului Liber, care joacă piesă după

Data premierei: 15 aprilie 1987.
Regia: MARIN D. AURELIAN.
Scenografia: DORINA ELENA ȘORTAN.
Distribuția: GELU BOGDAN IVĂSCU (Titu Precup); MELANIA URSU (Alexandra Dan); MARIANA POPOVICI (Secretara); PAUL BASARAB (Dumitrașcu); ION MARIAN (Boiangiu); GHEORGHE RADU (Vasilică Savu); GHEORGHE M. NUȚESCU (Vasilie); VIORICA MISCHILEA (Natalița Graur); VERA MARGINEANU (Elvira); RADU AMZULESCU (Mateescu); BUCUR STAN (Fanache); OCTAVIAN LĂLUT, MARIN D. AURELIAN (Mihai Dan); MARIA MUNTEANU (Manuela Gherdan); LIGIA MOGA (Doamna Boiangiu); VICTOR NICOLAE (Nichi Dan); EUGEN NAGY (Deleanu); ION TUDORICĂ (Nicolae Arghir); LUCIA WANDA RUSU (Gina Bolan); OCTAVIAN COSMUȚĂ (Vasile Mihoc).

piesă, de fiecare dată în rolul protagonistei, rezolvă probleme administrative și omenești, este permanent asaltată de telefoane, primește în audiență, se află mereu în atenția presei. Alexandra Dan este un „monstru de teatru”, care trăiește cu pasiune ritmul istovitor al responsabilităților directoriale, complăcîndu-se cu voluptate în „deliciile” puterii. Numai că, prinsă în acest vîrtej al vieții și muncii cotidiane, uită să-i mai vadă pe cei ce ar trebui să-i fie foarte apropiați, uită să se mai vadă pe ea însăși și să se limpezească față de sine și față de ceilalți, nu sesizează cît este de singură. Această dramă — vrea să ne demonstreze autorul — este consecința repetatelor travestiuri ale actriței. De altfel, tema piesei este explicit formulată de Dumitrașcu, secretarul literar din sus-nunitul Teatru Liber: „Ideea aceasta, a travestiurilor, a oamenilor care devin robii propriilor lor obsesii, care nu mai știu nici ei cînd joacă teatru și cînd își trăiesc viața, jocul ăsta pe muchie de cuțit, între sinceritate și mască ei mi se pare o idee prețioasă”. Neîndoiros, tema travestiului există în piesă și e subliniată în momentele de teatru în teatru, însă partea cea mai consistentă a textului aco-peră și o altă zonă de semnificații.

Dacă Aurel Baranga a izbutit mai puțin în demonstrația dramatică a ideli din titlu, care rămîne doar afirmată și eşuează în melodramă, el a fost mai inspirat în conturarea unei imagini veridice a lumii histrionice; deși rezulta-



Melania Ursu și Gheorghe M. Nuțescu

tul este o variațiune pe o schemă verificată și în alte scrieri, aceasta nu înseamnă că autorul ar fi alunecat în autopastișă. Modelul „caruselului opiniilor” — flatare și admirație atita timp cât Alexandra este stăpînă pe situație, denigrare acidă atunci cînd pare să se insinueze cel mai mic semn al declinului poziției ei, revenire la vechea atitudine cînd semnul se dovedește neconcludent — este și de această dată productiv. Lungile monologuri ale eroinei rămîn tirade vag racordate la realitatea sa tipologică; în schimb, pe deplin realizat și încă viabil este pamfletul din „aria șobolanilor”, interpretată în tonuri forte de actorul Precup, de regizorul Fanache și de Maestrul Vasiliu, adică tocmai de aceia care cu puțin timp în urmă o adulau pe Alexandra.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca propune o lectură scenică ilustrativă. Din nou în ipostază de regizor, actorul Marin D. Aurelian nu s-a arătat prea ambițios; soluția regizorală (în măsura în care se poate vorbi despre așa ceva) nu oferă imagini novatoare, ci menține textul la nivelul schimbului de replici, preferînd să nu recurgă la dezvoltări teatrale, pe care schimbările de planuri le-ar fi favorizat. Așa se face că spectacolul are zone opace, în care impactul cu spectatorul nu se produce, și un curs mai degrabă leneș, păstrîndu-se în ansamblu la o altitudine medie. În consecință, nu putem vorbi

despre veritabile creații actoricești; în cadrele date, evoluțiile interpreților sînt corecte, nu însă la înălțimea talentului lor.

Piesă „de acrită”, **Travesti** oferă Melaniei Ursu posibilitatea recitalului. Interpreta trece cu naturaleză de la o secvență la alta, punctează cîteva momente de rafinament interpretativ în scenele de teatru în teatru, dar a fost destul de greu să-i recunoaștem de astă dată profunzimea dramatică și capacitatea compozițională, de atîtea ori dovedite. Gelu Bogdan Ivașcu a desenat în linii energice și culori tari portretul semidoctului și fățarnicului actor Titi Precup. Mariana Popovici are eleganță în rolul secretarei, iar Paul Basarab găsește cîteva bune accente pentru portretizarea secretarului literar Dumitrașcu. Gheorghe Radu izbutește un savuros tip de sufleur din vremuri trecute. Gheorghe M. Nuțescu realizează un păsos crochiu al dramaturgului Vasiliu, deși cele cîteva momente de prea apăsată relație cu sala sînt un leș. Octavian Lăluț îi acordă lui Mihai Dan pondere în spectacol, iar Maria Munteanu vădește o anume suculență comică, în „actrița itinerantă” Manuela Gherdan. Celelalte contribuții actoricești sînt mai puțin relevante. Credem însă că neadîncirea personajelor nu poate fi pusă exclusiv în seama actorilor, care par să fi resimțit lipsa baghetei dirijorale.

Mircea Em. MORARIU

PUTEREA ȘI ADEVĂRUL

de Titus Popovici

Data premierei: 15 mai 1987.
Regia: MIRCEA CORNIȘTEA-NU. Decoruri: **VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU.**

Distribuția: ILIE GHEORGHE (Pavel Stoian); VALENTIN MIHALI (Mihai Duma); VALERIU DOGARU (Petre Petrescu); REMUS MARGINEANU (Vasile Olariu); VALER DELLAKEZA (Tiberiu Manu); SMARAGDA OLTEANU (Marta); NAE GH. MAZILU (Moș Nichifor); ION COLAN (Ion Ion); ȘTEFAN MIREA (Andrei); VLADIMIR JURAVLE (Trăian Mărieș); EMIL BOROȘINĂ (Șoferul); MIHAI CONSTANTINESCU (Doctorul Martin); LUCIAN ALBANEZU (Subofițerul).

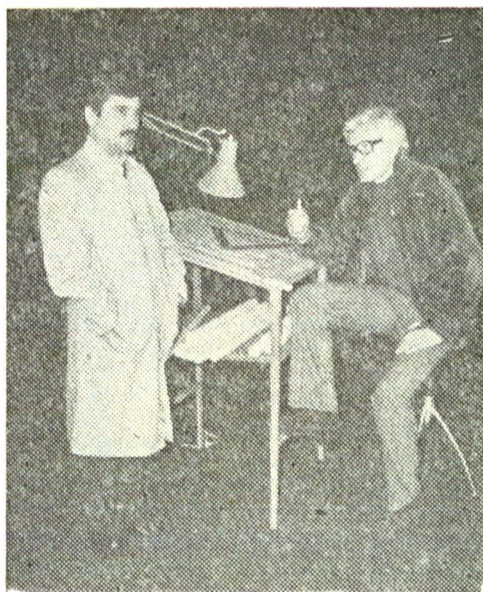
Pentru o piesă de teatru politic, inspirată — la data scrierii ei — dintr-o actualitate încă fierbinte, ale cărei noi orizonturi înțelegerea să le slujească fără rezerve, trecerea unei perioade de cincisprezece ani începe să dea prilejul probei de foc sau de putere a adevărului artistic încorporat. Pentru că, în timp, contează mai mult adevărul piesei decât cantitatea de adevăr genuin a realității de la care s-a pornit. Realitatea e cea care se schimbă neconștient erodînd stratul de actualitate directă a operei în beneficiul adevărilor sale artistice, de fond.

Nu trebuie să ne mire, deci, că **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici — a cărei densă materie dramatică a cunoscut remarcabile versiuni, în film și la televiziune, ca și pe scenă, începînd cu premiera absolută de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, urmată la scurtă vreme de reprezentarea cu răsunset mai larg a Teatrului „Bulandra” — va suna acum altfel decît în urmă cu aproape cincisprezece ani. Și aceasta datorită nu atât revizuirii textului de către autorul lui, cît serviciului cu mult mai important pe care i-l face piesei, în acest caz, tre-

cerea timpului. Ce importanță mai are și va mai avea, peste ani, cine „au fost” prototipurile personajelor? Importante sînt doar principiile pe care le reprezintă și poate și constanțele lor caracterologice — ca personaje literare ce întrupează un tip de comportament politic, definibil prin poziția și distanța sa față de adevăr. Ce rost ar avea să ne mai preocupe depistarea unui prototip posibil al lui Manu sau al lui Olariu, cînd oportunismul unuia și fanatismul intolerant al celuilalt sînt surprinse cu o atît de mare forță de generalizare, încît se poate crede că „prototipurile” au fost proliferante în epocă, din moment ce personajele reușesc s-o sintetizeze și chiar s-o transgreseze? Dimpotrivă, demn de observat ar fi faptul că pînă și justificările personajelor, ce ni se păreau și chiar erau, efectiv, mult mai legate de circumstanțierea lor temporală, evenimentială, reușesc acum aproape să i se strângă, pentru a căpăta semnificațiile mai largi ale resorturilor comportamentale, dispuse să-și afle justificarea în „argumentele” pe care, pînă la un punct, le poate furniza orice epocă. Își pierde oare astfel piesa valoarea ei „documentară”, inițială? Am zice că, dimpotrivă, și-o consolidează. Dar la scară umană, nu la scara evenimentului care i-a dat naștere.

E poate lucrul pe care l-a înțeles cel mai bine noua lectură regizorală întreprinsă de Mircea Cornișteanu — cu luciditate, cu perspicacitate, cu simț al istoriei și chiar cu un soi de nepărtinire ce vine cumva din partea posterității — într-o strînsă colaborare cu valorosul colectiv al Naționalului craiovean, distribuit aproape fără cusur, pentru a acoperi toate rolurile piesei. E drept că și acestea au fost în unele cazuri redimensionate, prin partiturile ce li s-au oferit, dar ceea ce poate s-a pierdut ca nuanțe în biografia unui personaj sau a altuia s-a convertit într-o foarte strînsă coerență a ansamblului, importantă pentru ceea ce era acum de demonstrat. S-a cîștigat însă și altceva. Un sentiment al întregului care ne conține pe toți, nu numai cu toate victoriile, ci și cu toate greșelile și chiar cu înfrîngerile noastre, un sentiment de apartenență la un destin deopotrivă geografic, social și istoric care, tocmai pentru că se reflectă în fiecare dintre noi, ar trebui să ne facă poate mai înțelegători, mai puțin grăbiți în a acuza înainte de a judeca, cu atît mai mult cu cît nici victimele nu par să mai fie scutite de judecata istoriei. Grație inspiratei scenografii, datorate lui Viorel Penișoară-Stegaru, și „tăieturii” sigure a luminilor create de Vadim Levinschi, planurile acțiunii se vor decupa cu pregnanță și expresivitate plastică, în soluționări ingenioase, care, dincolo de flu-

* Vezi „Teatrul” nr. 3/1973 și nr. 6/1973



Valentin Mihali și Valeriu Dogaru



Ilie Gheorghe și Remus Mărgineanu

ență „cinematografică” pe care i-o asigură spectacolului, mărturisesc bogăția sa de idei și sugestii artistice, capabile să stimuleze gradul de reflexivitate al receptării. Să notăm astfel, pentru valoarea ei de semnificare, existența în fundalul scenei a unei vechi porți românești, de lemn sculptat, asemănătoare unei troițe, poartă în care parecă s-a dăltuit statornicia creativității unui neam și nădejdea lui de spiritualitate mai înaltă, într-o împăcare cu sine care este și a seminatității cerului său cu frământarea pământului. Prin această poartă păsește spre neființă Stoian, sprijinindu-se pînă la urmă tot de brațul năpăstuitului țaran Ion Ion, într-o reconciliere proprie sentimentului minoritic al petrecerii vieții, sugestie ce pare să nu fie străină de o anumită familiarizare a regizorului cu universul dramaturgiei lui Ion Druță. Dar odată trecuți cei doi prin această poartă și prin acest emoționant final de spectacol, regizorul va simți nevoia să ne și explice nezădărnicia trecerii lor, prelungindu-le momente, care, în loc să se micșoreze, se vor mări, pe măsură ce intră în zidirea unui baraj de hidrocentrală, ce va acoperi tot fundalul scenei, în ultimul moment — fără îndoială stenic, dar mai puțin emoționant — al reprezentăției. Sîntem departe de percutanța persuasivă pe care substanța dramatică a piesei o cunoscuse în tiparele transfigurărilor ei de odinioară, dar sîntem poate mai aproape de adevărul ei uman, la care obligă desfrunzirea tre-

cerii timpului. A nu se deduce de aici că autorul sau regizorul și-ar fi îngăduit să îndulcească toate asperitățile textului sau să estompeze pozițiile ireconciliabile ale protagoniștilor. Odată cu trecerea timpului ele pot fi însă privite consecvent dialectic, fără iluzii deșarte sau edulcorări de o parte sau de cealaltă.

Reprezentăția e sobră, austeră, refuzîndu-și disonanța petelor de culoare prea tari sau a pitorescului neavenit, cîci pe talgerele balanței se află, așa cum spune și titlul, puterea și adevărul. Dar cum nici un om și nici un personaj nu poate deține în mod absolut doar unul dintre aceste talgere, „balanța” va coborî în fiecare om și în fiecare personaj, puterea și adevărul putînd să devină la un moment dat chiar cele două fețe ale aceleiași medalii. Un indiscutabil spor de complexitate problematică își face deci apariția, fără îndoială profitabilă pentru reprezentăția de azi, ca și pentru transfigurările scenice care probabil li vor urma.

Din punct de vedere al interpretării s-ar cuveni să adăstăm un pic asupra conceptului de trupă teatrală, pe care reprezentăția are meritul de a-l readuce în discuție. O trupă teatrală, în accepțiunea noastră, este un colectiv suficient de numeros și de divers înzestrat, astfel încît să poată face față solicitărilor multiple și variate ale unui repertoriu deschis deopotrivă dramaturgiei clasice și celei contemporane, asigurînd oricărei piese la care se oprește nu doar un cap (de afiș),

ci un întreg și armonios *trup* actoricesc, care conferă transfigurare artistică — sau *intrupare* scenică — întregii piese. Desigur, bătrâne locuri comune! Dar câte teatre se pot mindri, pe drept cuvânt, cu trupe teatrale care să le poată îngădui atacarea unui foarte mare număr de piese, fără vădite concesii de distribuție? Naționalul craiovean trece în clipa de față printr-un astfel de moment fast al existenței sale și credem că e de datoria noastră a-l consemna ca atare. Reprezentația la care ne referim o dovedește de altfel în termeni lipsiți de orice echivoc. Căci nu există nici o interpretare deranjantă în acest spectacol, chiar dacă e firesc ca strălucirea lor scenică și relieful pe care-l pot da personajelor să fie diferite.

Concentrat în sine, dar cu izbucniri temperamentale nelipsite de violență și de o necrutătoare duritate în numele scopului slujit indiferent de mijloace, Ilie Gheorghe e un Pavel Stoian oricând posibil, în timp ce Mihai Duma, așa cum e conturat de Valentin Mihali, pare să fi ucenicit suficient la școala antecesorului său pentru a-i semăna poate mai mult decât a dorit și în orice caz mai mult decât crede, în ciuda deosebirilor de opinii față de mijloacele care pot să conducă la slujirea acelorași principii. Petre Petrescu, în interpretarea lui Valeriu Dogaru, este marcat nu atât de traumele fizice și morale pe care i le prilejuieste tovarășii săi, de marea nedreptate ce i se face, cât de neînțelegerea lor față de sine, a lui Stoian în primul rînd, căci cu această neînțelegere nu se poate lupta, tocmai pentru că echivalează cu absența aceluiași cod lingvistic, în ciuda aparențelor de limbaj comun. Periculos taciturn în Vasile Olaru, Remus Mărgineanu dă o terifiantă efigie a fanatismului doctrinar, incapabil să-și aleagă mijloacele chiar și atunci cînd acestea îl îndepărtează evident de scopul propus. Nu mai puțin periculoasă e însă și oportunistă toleranță insinuantă a lui Tiberiu Manu, căruia Valer Dellakeza îi zugrăvește un chip jovial și micalit, dîndu-i astfel binevenita valoare a unui semnol de alarmă. Marta Smaragdei Olteanu își poartă cu demnitate insențele unei existențe frustrate de bucuriile firești și simple ale căminului și vieții de familie, știind de la început că nu va putea lupta cu aminbirea unei umbre. Un remarcabil profil moral, cu o bogată încălătură simbolică, realizează Ion Colan în rolul țăranului Ion Ion, subliniindu-i nu numai capacitatea de a suporta vicisitudinile istoriei, ci și pe aceea de a trece peste ele, fără să-și altereze sufletul. Dacă semenii săi înțeleg poate mai bine sau mai repede devenirea istoriei, el nu le este cu nimic inferior, prin aceea că e capabil

să întuiască și permanențele ei, nelipsite nici ele de sens. Într-o compoziție atent studiată, Nae Gl. Mazilu dă un expresiv crochiu psihologic lui Moș Nichifor, atrăgîndu-ne atenția că și buna credință poate excomunica și ucide, chiar cu sufletul împăcat. Se rețin contururile schițate cu profesionalism, siguranță și o bună intuiție psihologică de Vladimir Juravle (Traian Măries), Emil Boroghina (Șoferul), Lucian Albanezu (Subofițerul), Mihai Constantinescu (Doctorul Martin) și Ștefan Mirea (Andrei).

Ritmul reprezentației la premieră a fost totuși cam lent în prima parte, evidențiindu-se și o anume discursivitate a textului, ce n-a putut fi surmontată în întregime. Dar valoarea montării constă în bogăția ideilor sale și în reflexivitatea la care îndeamnă, printr-o exemplară strădanie a fiecărui actor, răsplătita de succesul pe care-l dobîndește întreaga trupă.

Victor PARHON

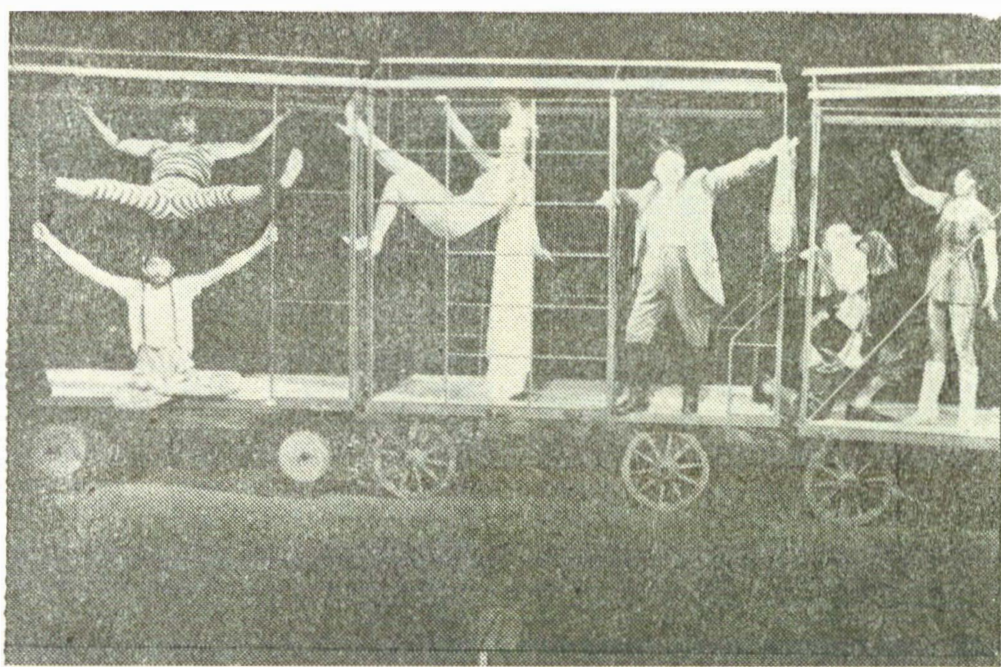
TEATRUL DE STAT DIN ARAD

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

Data premierei: 26 aprilie 1987.
Regia: ȘTEFAN IORDANESCU.
Decorul: LUCIAN LICHIARDO-POL.
Costumele: VICTOR RUDAN.
Distribuția: VALENTIN VOICILĂ (Ion); MONA ȚINA (Silvia); ION PETRACHE (Marcu); MARIANA MÜLLER (Ioana); DORU IOSIF (Petru); DAN ANTOCI (Tatăl lui Ion); VASILE GRADINARU (Cristescu).

Nu a trecut prea multă vreme de cînd, într-o cronică la un alt spectacol cu *Acești ingeri triști*, observam, cu admirație implicită, actualitatea — ca să zic așa — perenă a acestei piese, care va împlini în curînd 25 de ani (a fost scrisă în 1964). Căutînd explicația numitei ac-

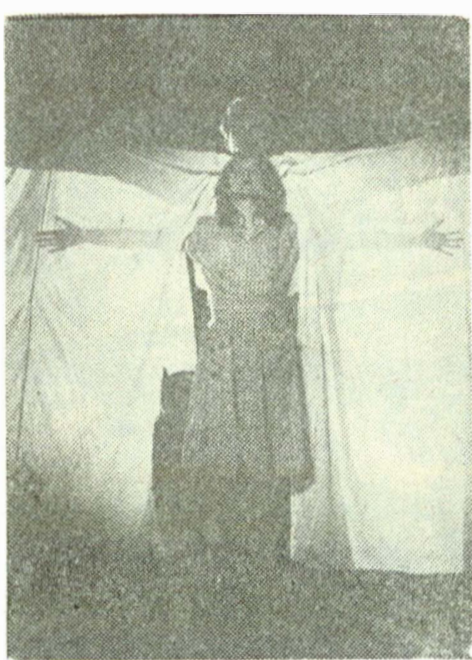


Scenă din spectacol

tualități — cu siguranță, la rîndul ei, una dintre rațiunile freevoței cu care a fost jucat textul în ultimele stagiuni — am găsit-o (dincolo de argumentele furnizate de piesa însăși, bineînțeles) într-o scurtă „prefață” cu care autorul deschidea una dintre edițiile *...Îngerilor*: „Toate personajele acestei piese sînt reale. Eu n-am făcut altceva decît să le adun de pe drumuri și să le oblig să trăiască împreună...”. Sublinierile — care îmi aparțin — conturează, cred, o posibilă sursă a însușirii despre care pomeneam: într-adevăr, nu sînt foarte multe scrierile (de dramaturgie originală contemporană) ale căror personaje să aibă *realitatea* (adică verosimilitatea, condiție definitorie — aflăm încă de la Aristotel — a poeziei dramatice) celor din *Acești îngeri triști* și care să trăiască, la lectură și pe scenă, cu intensitatea și pregnanța acestora. Poate, și de aceea diferențele montări au semănat atît de puțin între ele: organisme literare vii refuză schema, tiparul (scenic), provocînd regizorul să găsească, în ele și pentru ele, după posibilități și talent, mereu alte înfățișări, motivări, țeluri, dorințe și credințe.

Tînărul director de scenă Ștefan Iordănescu s-a arătat deosebit de înzestrat în acest sens. Coordonatele lecturii sînt analiza în profunzime a textului — operație efectuată cu o siguranță și o maturitate uimitoare în raport cu experiența profesională destul de redusă a regizo-

rului (absolvent I.A.T.C. în 1985) —, a textului nu numai „în sine”, ci și în corelație cu întreaga operă a dramaturgului, și utilizarea, pentru transpunerea scenică a sensurilor lucrării, a unor mijloace de expresie pur „teatrale”, în care scenografia, lumina, jocul actoricesc sînt tratate ca parteneri cu drepturi și contribuții egale la omogenitatea imaginii de ansamblu. În varianta lui Ștefan Iordănescu — axată pe versiunea inițială, adică integrală, a piesei — Ion și Silvia nu par a fi deloc „îngeri”; sînt doar „trîști”, înspăimîntător de triști și de singuri într-o lume batjocoritoare și ostilă, lumea bălciului, a iluziei nepăsător grosolane, dar nu, prin asta, mai puțin eficiente. Cei doi protagoniști se situează față de această lume pe poziții contrare, dar simetrice: Ion dorește să pătrundă în ea, pentru că vrea să se (re)integreze, după „vacanța la stuf”, în ceea ce s-ar zice că reprezintă normalitatea (loc de muncă stabil, căsătorie ori măcar „față cu cartea de povești”), Silvia încearcă să iasă din ea, căutînd, cu o disperare sfîșietor de nedebaci deghizată în cinism, un bărbat „romantic și prost ca o oală”. Amîndoi cunosc riscurile tentativei; chiar dacă ar vrea să le uite, „morții” care le-au împovărat viața reapar cu încăpăținare, precedați simbolic de mișcările sacadate ale figurinelor din baraca de „tir sportiv”. Dar nostalgia lor după o fărîmă de siguranță e prea puternică:



Mona Țina și Valentin Voicilă

exponențială — scena dintre Ion și Tatăl său, în care spectacolul atinge, grație și jocului actoricesc impecabil, o culme de tensiune psihologică și de acuitate expresivă. Dar calea e închisă; în ciuda nopții în care amândoi se visează îngeri, zburînd „peste combinat (...) peste gară și peste farmacie” (delicat poetică, în montare, scena posibilei comuniuni spirituale), noapte care îi apropie mai mult decît cea de „amor”, reveria se destramă brusc și violent. Bîlcuul irumpe din nou, vulgar și zgomotos, arogant și suveran: barăcile-rulotă, locuințe improvizate pentru șantieriști, se transformă în rulote de circ ambulant; „ceilați”, costumați mizeri și Țipător, tirăsc spre cuțite cușca pe roți din care Silvia — drapată într-o imaculată mantie de dresoare, cu mîinile înoleștate de gratii — își debitează alb și parcă în transă celebrul monolog, în timp ce Ion fuge, disperat, dar liber (sau, poate, invers?), prin sală, printre spectatori, spre viața „adevărată”. Cum se vede și din aceste cîteva remarcî, spectacolul lui Ștefan Iordănescu este foarte „altfel” în comparație cu anteriorul montări (văzute de mine, cel puțin) ale „Ingerilor. De aceea, contrazicînd obișnuințele, propunerea mizanscenei pare, în primele momente, să contrazică și piesa. Treptat însă ea își afirmă viața proprie, o viață riguros edificată și ritmată, conferînd astfel și textului o no-

uă existență, dedusă strict din datele scrierii. Iată o calitate de prim ordin pentru un autentic creator de spectacol. Iar Ștefan Iordănescu este un astfel de creator. Valoros este și tandemul scenografic Lucian Lichiardopol (decor)-Victor Rudan (costume), aceștia izbutind să traducă sugestiv și coerent, în limbaj plastic, intenția direcției de scenă. La fel, echipa actoricească, în fruntea căreia Valentin Voicilă (Ion) evoluează strălucit. Începînd cu aspectul fizic, parcă pregătit special în vederea rolului, interpretul s-a identificat deplin cu eroul; zbaterea dureroasă a lucidității neputincioase, tresăririle de speranță și incredere că „totuși s-ar putea”, anărăciunea aspră a înfrîngerii sînt comunicate printr-un joc sobru și concentrat la maximum, cu intonații tăioase ori tandre, cu gesturi abrupte ori moi. Am menționat deja scena întrevederii cu Tatăl, în care Valentin Voicilă realizează un moment efectiv zguduitor: ura, sistematic alimentată ani de zile, se vede pe neașteptate subminată de o izbucnire de dragoste chinuită, estropiată, de nevoia atavică, aproape animalică, de ocrotire și refugiu la picioarele (chiar încălțate în bocanci cu ținte) ale autorității tradiționalmente supreme — Tatăl. Acesta din urmă este, în excelentă interpretare a lui Dan Antoci, impenetrabil și ambiguu (vezi relația „din priviri” cu Silvia), totodată reținut feroce și de o stranie blîndețe paternalistă. În celălalt rol de rezistență al piesei (Silvia), Mona Țina (actriță corp-ansamblu) reușește admirabil să se ridice la înălțimea nivelului impus de partener; rigiditatea ușor ezitantă de la început dispare pe parcurs, jocul capătă amploare și subtilitate. Mariana Müller intrupează convingător o Ioana dură și senzuală, rea pentru că e nefericită, marcată de neîmplinirea instinctului matern. Partitura simpatice odioasă a lui Petru este susținută de Doru Iosif cu o punctare inteligentă, dar cam sumară, a amoralității ingenuie a personajului. Ion Petrache conturează inspirat dominantă de păpușă de cauciuc a lui Marcu, jocul său fiind relevant îndeosebi în scena — tratată crud melodramatic — a conflictului conjugal ce precede sinuciderea lui operetistică. Mi s-a părut a distona flagrant, prin clișee comice desuete și supărătoare „cîrlige la public”, Vasile Grădinaru (Cristescu). În ansamblu însă conlucrarea regizoral-actoricească s-a arătat exemplară și (în consecință) fertilă artistic. Spectacolul cu Acești îngeri triști (re)confirmă drumul ascendent al unui teatru și talentul deosebit al unui regizor.

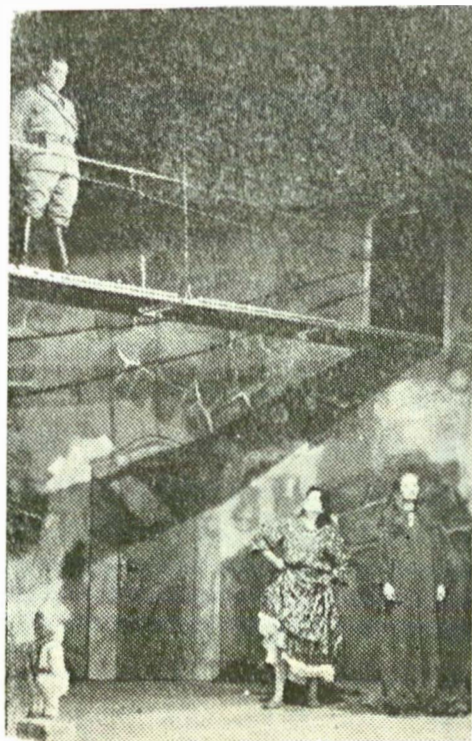
Alice GEORGESCU

PITICUL DIN GRĂDINA DE VARĂ

de D. R. Popescu

Data premierei : 11 iunie 1987.
Regia : CRISTIAN IOAN. Scenografia : MAGYAR F. ATTILA.

Distribuția : MARINA PROCOPIE (Maria); VIORICA SUCIU (Sevastița); RADU SAS (Berceanu); CAROL ERDÖS (Stambuliu); VASILE BLAGA (Mușat); CORNELIU JIPA (Oprițescu Mititelu); CONSTANTIN DUMITRA (Pasăre); ION TIFOR (Iros); MARCEL MIREA (David); GAVRIL PINTE (Izidor); ADRIANA VAIDA (Zambila); VALENTIN RADU (Un gardian); EMIL NEGREA (Al doilea gardian).



Scenă din spectacol

Un marș hitlerist și un discurs lătrat, al Führerului, se aud în beznă sălii. Cortina se ridică în ritmul pasului de gîscă. Pasăre — nebunul închisorii —, cățărât în copac, lingă difuzor, întocmai ca o maimuță, imită prin gesturi paranoia „marelui conducător”. Apoi, coboară din copac și, luînd poziția de drepti, în calitate de planton, sub luminile farurilor de automobile, indică notabilităților politice și militare sosite la direcția închisorii pe unde s-a o ia. E noapte. Așa începe spectacolul : cu noaptea istorică. Comandatura închisorii și cei din detenție trăiesc același regim politic, aceeași nesiguranță : cei de la conducere — nesiguranța puterii, ceilalți, nesiguranța vieții. Maria este o comunistă care urmează să fie executată, dar, fiind gravidă, execuția se amîină pînă după naștere. Aura ei naturală de puritate tulbură sufletele și mințile reprezentanților autorității : fiecare o dorește, insinuant sau cu sadism, pătimaș pînă la risc, ori în taină. Executarea Mariei îi va elibera de puseul de umanitate. În spectacol e un moment emblematic : se aud bubuituri apocaliptice, lumini de blitz năucesc ochii. Însăpămîntați, mai-marii în-

chisorii se refugiază în beciuri ca într-un adăpost împotriva bombardamentelor. Pușcăriașii rămîn sub cerul liber. Nu e bombardament : pur și simplu plouă, și apa curge de sus ; preludiu al curăției viitoare.

Spectacolul are o claritate și o tensiune uimitoare. Fiecare personaj are destinul descifrabil în felul cum merge, în tonul vorbirii, în reacții ; îi privești și știi cum și ce vor fi după anul 1944 ! Fiorul premoniției îl stăpînește pe spectator. Epicitatea textului, volubilitatea lui proteică, în acest spectacol capătă „claritatea” liniilor din palmă, a simptomelor istorice și politice, trădînd năravuri și tare morale, vicii și incapacități, cecitate spirituală și lăcomii agonice. În toată această viermuială de ambiții, poftă, brutalități, furii bestiale, deșănțării și aberații, Maria este o icoană la care toți rivnesc, gîfîindu-și ultimele clipe de aparentă autoritate. Pușcăriașii încearcă să o salveze, să o ferească, să o apere măcar, ca pe o sfîntă prezență în a cărei temporară supraviețuire își pun cu toții speranța salvării proprii lor demnități. Maria e

standardul umiliilor, pe care „ceilalți” încearcă să-l spurece, să-l batjocorească.

Montarea regizorului Cristian Ioan este o țesătură de tensiuni surde care răzbat și apoi se scufundă în false supuseții, prin canavaua vieții obișnuite dintr-o închisoare; în acest spectacol nu întâlnim partituri solo, ci o permanentă orchestrație. Mare parte din reprezentatie se desfășoară într-o lumină „de scenă”, fără străluciri teatrale, fără aduceri la rampă; un spectacol condus cu virtuozitate. Această verosimilitate este atât de convingătoare, încât oferă în permanență puțința de a abstrage o înțelegere a istoriei.

Regia a citit textul cu atita siguranță încât transmite senzația că personajele biblice nelinștite, și de aceea cu izbucniri veninoase, către un viitor ce le va fi fatal. Inexorabilul nu e prezis patetic de către personaje, ci rețrăit de public ca o alunecare firească pe albia timpului, nu e demonstrat, ci refăcut din datele sale perceptibile, din conduită și cuvinte, din pornirile și derutele fiecărui personaj. Puternicii zilei, mai-marii închisorii, simt nevoia să-și confirme reciproc faptul că sînt ceea ce sînt, stringîndu-se într-o mică turmă pentru a executa gestul „important și preocupat” de ducere a țigării la gură, de tragere și expirare a fumului în aceeași clipă; sau de a se fotografia în grup; sau de a se suspecta reciproc, ori de a da ordine absurde, ori de cîte ori „ceva” le scapă. Acest „ceva” care le scapă personajelor este materialul epicului cinematografic: spectacolul lui Cristian Ioan se compune din lungi panoramări, deci din lungi scene în care spectatorul sesizează, din conduita personajelor, din nuanțe și inflexiuni vocale, din gesturi abia schițate, misterioase deplasări prin spațiul scenei: personajele se dezvăluie „accidental”, iar aceste risipite accente, pe moment inexplicabile, se însumează, se compun, de-a lungul reprezentației, în nucleu. După spectacol, personajele stăruie în memorie prin cîteva esanțioane de comportament: Berceanu (Radu Sas) e un scapet elegant, ceremonios, pedant; Mușat (Vasile Blaga) este tortionarul imoral pînă la abjecție, bolnav de sadism; Oprîțescu Mititelu (Corneliu Jipa) — copoi al Siguranței, îmbîlșit de dragostea față de Maria, redus la starea de cline hipnotizat, suferă agresînd, cerșind, implorînd și stîrnind derută printre ceilalți; Izidor (Gavril Pinte), preotul închisorii — cioclu subțirătesc și periculos; Pasăre (Constantin Dumitra) e nebun pentru că n-a găsit altă soluție de a scăpa din demența războiului decît aceea de a părea, cu orice preț, redus mintal; Sevastița (Viorica Suciș) și Zambila (Adriana Vaida) — două puscăriase prin care primitivitatea vieții

de mahala aduce o boare de curățenie morală, de putere a jertfei în îngrozitorul spațiu al închisorii. Maria (Marina Procopie) își poartă cu simplitate dezarmantă destinul și charisma, puterea de a fascina oamenii; ea nu face nimic altceva decît să existe, să înfrunte indirect avalanșa de sentimente contrarii ce o asaltează.

Textul și excelentul spectacol ce s-a născut din el se mișcă lent prin albia duratei lor, formînd virtuteji și clouînd de forță. Trupa teatrului din Satu Mare face o calmă și clară demonstrație a puterii sale de creație.

Paul Cornel CHIȚIC

TEATRUL „ION VASILESCU” DIN GIURGIU

TIMP ÎN DOI

de D. R. Popescu

Data premierei: 18 iunie 1987.
Regia: CONSTANTIN DINIS-CHIOȚU. Scenografia: VALERIA STOLERU.
Distribuția: SANDA MARIA DANDU (Emilia); CORNEL GÎRBEA (Silviu); PAUL GHEORGHIU (Horia); ANDREI PENIUC (Lucuță).

Un bărbat absorbit de munca socială, o femeie însingurată și nefericită, un telefon ce aduce din depărtare vocea omului iubit..., în fine, apariția acestuia față de care eroina își regăsește puterea de regenerare morală, recunoscînd că idealul său de dragoste nu este străin de unele tendințe bovarice. În timpul lungilor absențe ale soțului, ea își proiectează bărbatul ideal — care poate fi (și este) un prieten de tinerețe al soțului, rămas însă în fericita vîrstă; acesta se dovedește incapabil să-i transmită femeii fericirea, care nu poate lua decît chipul inconsistent al aventurii de-o clipă. Soțul ce o plictisește cu știri și informații rivalizînd cu buletinul de știri de la radio are concretețea pe care i-a acordat-o nolanul de zile trăite în doi. Desigur, ea îi reproșează risipirea în activitățile zilnice, lenta depersonalizare,



Sanda Maria Dandu și Paul Gheorghiu

dar persuasiunii amantului îi răspunde inconștient cu argumentele soțului. Clipa cînd îl ucide — cînd ucide de fapt visul său searbăd de fericire — este clipa cînd ea a ales între efemeritatea trăirii și perenitatea amintirii, clipa cînd se regăsește pe sine în și prin memorie.

Spectacolul de pe scena teatrului din Giurgiu a fost gîdit de regizorul Constantin Dinischiotu în limitele unui realism destul de terestru. Așa fiind, ni s-a transmis prea puțin din tipologia personajelor — argumente specifice acestei piese și în general teatrului lui D. R. Popescu, și nimic din realitatea lor simbolică. În

mișcarea scenică nehotărîtă se simt graba și neglijența elaborării. Actorii par a fi fost lăsați în voia lor, de aceea fiecare și-a conceput rolul după propria experiență și intuiție. Cornel Gîrbea a compus în registru realist un soț greoi, a cărui liniște sufletească nu pare a fi zguduită de mărturisirea soției că iubește pe un altul, Paul Gheorghiu, în Silviu, caricaturizează cu vervă un tînăr ușuratic, dîndu-și aere de gigolo, dar în nepotrivire cu ceea ce trebuie să fie — proiecție simbolică a sufletului unei femei singure, expresie a unei crize sufletești, himeră eliberată și liberă din dorința de dragoste a femeii ce-și simte îmbătrînirea. Într-un rol episodic — rolul sectoristului Lucuță, Andrei Peniuc e o apariție simpatică, dar nici ei nu știe bine de ce se află în scenă. Singură, Sanda Maria Dandu își intuiește deplin personajul. Ea creează rolul în consens cu ideea că exprimă sufletul feminin ca principiu, de aici, unele atitudini discret conivente cu spectatorii, în apartouri, reîntorcîndu-se în sine pentru adîncă reflecție, reîntîrind în realitatea scenei și alternînd după caz atitudini coquette, duioase, cu cele de suferință și revoltă. Ea țese subtil realitatea simbolică a rolului, îndemnîndu-ne către realismul magic al deznodămîntului, dezvoltînd o gamă de trăiri care ar trebui să tensioneze puternic scenele, dacă partenerii ar intra în relații psihologice adecvate.

Constantin RADU-MARIA

CALEIDOSCOP

CALEIDOSCOP

Spectacolul Mobilă și durere de Teodor Mazilu, în regia lui Ioan Ieremia, se joacă de șapte ani pe scena Teatrului Național din Timișoara. Aceeași vîrstă a împlinit-o și montarea Teatrului „Nottara” Karamazovii, adaptare după Dostoievski, de Horia Lovinescu și Dan Micu, în regia lui Dan Micu.

★

În afara afișelor și programelor de sală, secretariatul literar al Teatrului Dramatic din Constanța

editează o serie de materiale publicitare și documentar-culturale, ca rod al colaborării sale cu alte instituții. Ne reține atenția un excelent pliant intitulat „Creatori la Pontul Euxin”, realizat în cadrul „Clubului artelor”, organizat cu concursul Bibliotecii județene Constanța. În sumar: prezentarea unor tineri artiști constănțeni, printre care regizorul Dominic Dembinski, scenograful Constantin Ciubotariu și soprana Florența Nicoleta Marinescu. Arti-

celele semnate de secretara literară Georgela Mărtou și prezentarea grafică sînt la înălțime.

★

Dacă am consemnat la această rubrică numeroase spectacole „centenare”, cifrele trecute în dreptul unor titluri ale Naționalului bucareștean sînt și ele impresionante: Idolul și Ion Anapoda — 500 de reprezentații; Gaiele — 450; Între patru ochi — 400; Ploșnița — 250; Zbor deasupra unui cuib de cucu — 250.

TEATRUL MIC

CORIOLAN

de Shakespeare

Sîntem în momentul istoric al consolidării revoluției politice romane, cînd după alungarea lui Tarquinius Superbus, ultimul rege etrusc, patriciatul roman e nevoit să accepte împărțirea puterii cu tribunatul plebeian. Dacă patricienii n-au renunțat la privilegiile politice, ei se replează, lăsînd loc plebei de a le sancționa prin vot direct funcțiile publice. Tînăra republică abia constituită va funcționa susținută de demagogi ce se vor contînuu măguliți și cumpărați de cei în drept să ocupe funcțiile statului. Tensiunile dintre guvernanți și guvernați antrenează psihologii de clasă, ducînd la scindarea organismului social prin polarizarea voinelor și credințelor cetățenilor, situații ce pot degenera în război civil. Un astfel de moment a ales Shakespeare din istoria Romei, cînd s-a opriț asupra lui Coriolan. Ca informație pare să nu fi avut un alt izvor în afară de Plutarh, de care se ține aproape, ca fapt istoric, dar de care se desparte în ce privește atitudinea față de personaj. Plutarh îl judecă pe Coriolan de pe pozițiile morale și politice ale cetățeanului și, comparîndu-l cu frivolul Alcibiade, îi găsește calități morale pe care atenianul nu le intrunea, totuși îl condamnă, în conformitate cu dreptul și morala romane, care îi cereau cetățeanului supunere totală la hotărîrile cetății. Shakespeare, într-un secol al Renașterii în care se exaltă virtuțile individuale, regăsește în Coriolan chipul strălucitor al condotierului, văzînd în el un exponent al elitelor. Scena în care eroul face rechizitoriul multitudini ajunse la putere, atît de dornică de lingușire și servilism, are mult pathos. Se simte că prin personaj se exprimă autorul. Însăși vanitatea, condamnată de Plutarh, la Shakespeare capătă chipul demnității unui om ce nu poate accepta umilînța nici măcar formal, spre a cîștiga puterea, într-o vreme cînd pentru senatori lingușirea tribunilor înlocuia furcile caudine. Desigur, o autoritate reală este în fond o autoritate morală asupra cetățenilor și ea presupune o demnitate neștirbită. Această virtute romană, în

Data premierei : 10 mai 1987.

Regla: DINU CERNESCU. Scenografia: MARIA MIU. Text de spectacol stabilit de DINU CERNESCU după versiunile românești semnate de ANDREI BANTAȘ și DRAGOȘ PROTOPOPESCU.

Distribuția: Romani: DAN CONDURACHE (Calus Marcius, mai tîrziu Coriolan); LEOPOLDINA BALANUȚA (Volumnia); IRINA MOVILĂ (Virgilia); NICOLAE ILIESCU (Cominius); NICOLAE POMOJE (Menenius Agrippa); VASILE PUPEZA (Sicinius Velutus); PETRE MORARU (Iunius Brutus); PAPIL PANDURU (Primul cetățean roman); MARIUS IONESCU (Al doilea cetățean roman); IULIAN ENACHE (Al treilea cetățean roman); IULIU POPESCU (Al patrulea cetățean roman). Volsci: GHEORGHE VISU (Tullus Aufidius); CONSTANTIN BĂRBULESCU (Adrian); CONSTANTIN DINESCU (Slujitorul)

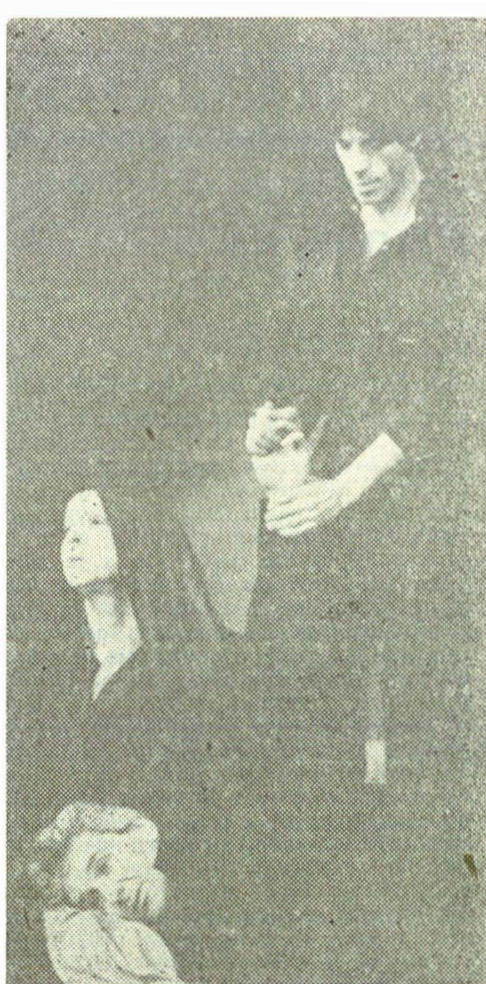
condițiile politice de după alungarea regilor, cînd tribuni plebei se insinuuau ca administratori ai puterii statului, era adînc lezată, și adînc lezată era și cel din urmă om care o mai cultiva. Marcius



În prim-plan, Nicolae Pomoje și Dan Condurache

Coriolanus. Paradoxul este că într-o cetate întreagă un singur om poate fi purtător de adevăr, și acest paradox l-a atras desigur pe Shakespeare pentru a realiza tragedia politică. Dincolo, la Atena, în aceleași condiții, omul purtător de adevăr era Socrate, dar acesta s-a supus condamnării la moarte din convingerea că legile cetății sînt supraindividuale. La Roma, Coriolan, alungat de cetățeni, trece la tabăra dușmană și se întoarce cu armată pentru a-i pedepsi. Plutarh îl condamnă — parcă urmînd învățăturii lui Socrate — că s-ar fi lăsat convins de mama sa, și nu de trimișii oficiali ai cetățenilor, să cruțe cetatea, și spune textual că gestul cruțării „nu constituia o cinstire adusă mamei sale, ci o necinste pentru patrie, care a fost salvată prin lacrimi și rugăminți pentru o singură femeie, ca și cînd n-ar fi vrednică să fie salvată pentru ea însăși”. Shakespeare, hrănit spiritualistic de o simbolică creștină, îl face pe Coriolan să vadă chipul patriei prin chipul îndurerat al mamei sale. Eroul va intui că în esență patria este un mister asemănător misterului vieții. Personajul sfîrșește dilematic, ca și Hamlet. Într-adevăr, Hamlet nu găsea răspuns la întrebarea „a fi sau a nu fi”. La Coriolan, întrebarea dobîndește o determinație politică: a fi sau a nu fi cetățean. Să fi ucis volscii, așadar, un trup fără suflet, care suflet ar fi rătăcit printre cetăți, în ținutul nimănui — sau pe cel ce-și înțelegea sorginea și natura cu un acut sentiment de căință? Personal, înclin spre cea de-a doua ipoteză. Ambiguitatea sensului morții persistă totuși, ca și în Hamlet. Cînstirea pe care i-o aduce regele volsc Afidius — la Plutarh, Tullus Amphidius —, adevărată sau falsă, ne aduce aminte de finalul asemănător din Hamlet, în care tot un dușman preamărea calitățile nefericitului prinț.

La Teatrul Mic, Dinu Cernescu a imprimat spectacolului o ținută clasică, monumentală. Ochiul spectatorului nu e condus spre adîncimea scenei, ci se preferă un decor ce ne face să citim spectacolul în elemente juxtapuse. Patru panouri ce sugerează ziduri de cetate glisează lăsînd între ele deschideri mai largi sau mai înguste, după necesitățile mișcării scenice, limitînd spațiul și creînd prin aceasta o impresie echivocă, totodată de înăuntru și în afară, foarte potrivită ideii dramatice; o masă lungă, în scena de la început și în cea din final, impune



actorilor același tip de mișcare și grupare, oarecum expoziitivă, în jocuri simetrice simple, deși oarecum căutate (decor, Maria Miu).

Expresia clasică a spectacolului a fost minată însă de elemente și forme baroce, expresioniste sau naturaliste, care dau unele note forțate și chiar de gust îndoielnic.

Așa sînt scenele dintre Coriolan și Afidius, ce suferă de contrafacere; de-oarece regizorul îl gîndește pe cel de-al doilea ca o oglindire a primului, înfruntarea lor scenică intră în contradicție cu psihologicul piesei. Gestica devine ostentativă și lipsită de conținut. Sînt și unele momente de joc în sine, nefundamentate nici de necesitatea dramatică și nici de adevărul vieții, cum ar fi cel din final, în care un Coriolan greu rănit (rană pentru care s-a folosit, vai! vopsea roșie) împinge cu capul un întreg șir de cupe, una după alta, de pe lungă masă de care am pomenit. În fine, mai întîlnim unele momente în care mișcarea actorilor înțirzie ca pentru a fi imortalizată pe peli-

culă fotografică; apar poze, cum cea patetică din final, cu un Coriolan căruia mama îi îmbrățișează plicioarele și soția îi atinge cisma. Și, ca să încheiem, să mai amintim și unele simboluri obscure pentru spectator: regele volsc cinlie ca ciorara.

Toate acestea ne deconectează de la tensiunea reală, puternică, pe care o ating scene excelente, ca aceea dintre Coriolan și tribuni sau cea dintre Coriolan și mama sa. Acestea și încă altele acordă spectacolului fior dramatic și forță de convingere. Altele, cum ar fi lupta dintre romani și volsci, în care prin scenă trec în goană dintr-o parte într-alta siluete cu steaguri desfășurate, sclipind metalic într-o lumină sîngerie, îi acordă măreție și dinamism.

În ce privește concepția asupra lui Coriolan, regizorul se desprinde de autor, îndemnîndu-se către Plutarh și încă exagerîndu-l personajului vanitatea, pînă la monstruos. În acest fel, spectacolul e deturnat de la tragedie către farsa grotescă. Tocmai de aceea, prima parte a spectacolului o surprindem simpatetic, iar pe cea de-a doua, mai degrabă intelectual.

Rolul lui Coriolan a fost încredințat lui Dan Condurache. Actorul întruște datele fizice pentru acest rol și sîntem convinși că și psihologic l-ar fi putut rezolva. Are semeția atitudinii și disprețul privirii, trufia repede transformată în furie, un anume aer de fiară de-abia stăpînită ce s-ar putea dezlănțui dintr-un moment într-altul, dar flara nu trebuia numai-decît să devină turbată. Saliva ce lungea pe bărbia actorului este nu numai dizgrațioasă, ca mijloc de expresie, dar și nepotrivită cu psihologia eroului. Căci Coriolan nu e un arierat. Nici replicile nu îndreptățesc această interpretare și nici ceea ce cunoaștem istoricește despre el. În ce privește rostirea, ni s-a părut defectuoasă. Cuvîntul, într-adevăr, trebuia să fie repezit, aruncat, scuipat chiar, dar nu strivit, aplatizat și de aceea, uneori, greu inteligibil.

În Volumnia, Leopoldina Bălănuță a văzut pe matroana romană legendară, viguros morală, stăpîină a căminului și stăpînind impetuoasă fiului cu dreapta judecată a minții și vibranta expresie a cuvîntului. Nu atât imblînzitoarea cît dre-soarea vedem în ea, căci mai degrabă prin rigoare și nu prin blîndețe risipește furia lui Coriolan împotriva concetățenilor. De o puternică tensiune sufletească ne apare scena dintre cei doi, cînd sub inflexibila stăpînire maternă vedem zburciumul fiului, care „rupe” scîndura cu genunchii pentru a-i arăta mamei cît va trebui să se umilească în fața tribunilor.

Caracter opus lui Coriolan și pînă la un anumit punct opozabil este senatorul Menenius Agrippa, căruia Nicolae Pomoje

i-a accentuat latura reflexivă, oarecum de raisonneur al dramei; de fapt, în piesă el reprezintă poziția de repliere politică a patricienilor. Luat ca individ, este un stoic „avant la lettre”, care încearcă și reușește să se impace cu noile legi ale cetății, dar nu e mai puțin adevărat că nu e străin de atitudini oportuniste, pe care actorul le scoate în evidență de sub atitudinea liniștită și lubitoare de pace ce o afișează, arătîndu-se că Menenius, pierzînd poziția de clasă, știe să-și conserve poziția socială. Politicește, el este un tip abil, moralmente, este un las. Asemeni lui Coriolan, și el rămîne un insin-gurat, și cîntînd să fie un liant între cele două partide ce-și dispută puterea cetății, el nu aparține în fapt nici unuia. Iar dacă marele damnat Coriolan își află clipa salvării revendicîndu-și prin sentimentul filial sentimentul patriotic, micul damnat Menenius rămîne să-și trăiască zi cu zi călvarul printre concetățenii săi.

Scinius Velutus și Iunius Brutus, tribuni ai poporului, nu sînt și reprezentanții lui, ci doar cunoscătorii sufletului primitiv al gloatei și îndrumătorii ei pentru creșterea propriei lor puteri, pe care le place să o guste. Rolurile au fost încredințate lui Vasile Pupeza și, respectiv, lui Petre Moraru; actorii se achită de ele onorabil: șireți, schimbînd priviri „iezuite”, mai vindicativ și mai dur, Velutus al lui Vasile Pupeza; mai aferat — ca să spunem așa —, Brutus-ul lui Petre Moraru, ei fac un bun tandem, reușind să dezlănțuie, în momente potrivit acordate, ticăloasa stare morală a demagogiei.

Cu ei și între ei, Papil Panduru, în rolul primului cetățean roman, adevăratul conducător al gloatei, e o prezentă masivă, nutrinđ o ură surdă, nediferențiată, împotriva „celor mari”, conducînd și lă-sîndu-se condus de cei doi tribuni și în-vățăînd practic la școala politicii puterii.

Cea mai unitară creație ne-o prezintă Gheorghe Visu în Tullius Aufidius, regele volsc; avînd în vedere puținătatea notelor de caracter ale personajului, cu atît mai laudabil ne apare a fi efortul actorului de a încheia, din sumarele date psihologice și în puținele apariții scenice, un rol îndeajuns de pregnant pentru a ni se păstra îndelung în memorie. Actorul ne prezintă un întunecat demon al răzbunării, tenace și răbdător în așteptarea clipei satisfacției, lăsînd să i se gitească totuși pe chip dureroasa umbră a înfrîntului prin destîn. Crucificîndu-se sub povara propriului steag zdrențuit și pierînd în întunericul nopții roșii, după bătălia de la Corioli, el va deveni umbră pînditoare și resemnată a lui Coriolan, la asediul Romei.

Constantin RADU-MARIA

PEER GYNT

de Henrik Ibsen

Data premierei: 19 aprilie 1987.
Regia: MAGDALENA KLEIN.
Scenografia: EMILIA JIVANOV.
Traducerea: APRILY JÁNOS.

Distribuția: SINKA KÁROLY (Peer Gynt); BARTA ENIKŐ (Aase, Solveig); DUKÁSZ PÉTER (Topitorul de nasturi); BOSY ANNA, JÁNO JÁNOS (Coloniști); TATAI SÁNDOR (Lăutarul, Aslak, Bătrînul din Dovre, Paznicul, Begriffenfeldt); GÁSPÁR IMOLA (O fată, Ingrid, Bătrina, Femeia în verde, Anitra, Sfinxul, Un nebun); MÁTRAY LÁSZLO (Un flăcău, Un trol, Von Eberkopf, Sfinxul, Un nebun, Cîrmaciul); BERECZKY PÉTER (Toboșarul, Meșterul bucătar, Un trol, Monsieur Ballon, Sfinxul, Un nebun, Bucătarul); SÜTŐ UD-VARI ANDRÁS (Un flăcău, Mirele, Un trol, Un trol-copil, Master Cotton, Sfinxul, Un nebun, Un matroz); NEMES PÉTER (Un flăcău, Un nuntaș, Un trol, Herr Trumpestraale, Sfinxul, Un nebun, Căpitanul vasului); PÉTER ÁGNES (O femeie, Mama mirelui, Un trol, O dansatoare, Sfinxul, Un nebun); HIGYED IMRE (Un bărbat, Tatăl mirelui, Un trol, Un sclav, Hoțul, Sfinxul, Hussein); PUHALA ERNŐ (Un bărbat, Tatăl miresei, Un trol, Un sclav, Tăinuitorul, Sfinxul, Huhu); KOCZKA ILDIKÓ (O fată, O nuntașă, Un trol, O dansatoare, Sfinxul, Un nebun); T. RÉTHY MARGIT (O femeie, Mama mirelui, Un trol, O dansatoare, Sfinxul, Un nebun).

„Dintre toate operele mele, Peer Gynt e cea care mi se pare mai puțin făcută a fi înțeleasă în alte părți decât în țările scandinave”. ... „Peer Gynt nu este cîtuși de puțin concepută spre a fi jucată”. ... Surprinzătoare, aceste aserțiuni ale dramaturgului s-au văzut, deloc surprinzător, infirmate în timp, căci straniul și fascinantul său poem dramatic (publicat în 1867 și pus în scenă nouă ani mai târziu la teatrul din Christiania, cum se numea

pe atunci capitala norvegiană) se numără în ultima vreme printre cele mai des montate texte ibseniene — „în alte părți” mai mult chiar decât în țările scandinave. Motivarea opiniei autorului poate fi găsită în diverse studii erudite: piesa a fost scrisă în replică polemică la adresa unor evenimente politice destul de strict circumscrise locului și epocii, în persoana eroului titular sînt reunite, spre a fi încredințate, slăbiciuni și defecte tipice conaționalilor (și lui Ibsen însuși, conform propriei mărturisiri epistolare), legendele și credințele scandinave — în general, puțin cunoscute altor popoare — alcătuiesc o bună parte din materia dramatică; apoi, acțiunea presupune nu numai un număr considerabil de personaje, ci și foarte multe și adesea abrupte deplasări geografice, deci (în principiu) și scenografice etc. De altfel, *Peer Gynt* distonează violent atît în raport cu „unitățile” clasice, cît și cu majoritatea covârșitoare a pieselor autorului, anterioare sau ulterioare, în genere respectuoase față de aceste canoane. Se află aici, poate, una dintre explicațiile audienței ample de care se bucură acum scrierea: sensibilitatea actuală, modelată de atîtea revoluții estetice, e mai receptivă față de excepție decât față de regulă. Și, decurgînd din acesta, un alt aspect interesant: modificarea atitudinii omului (de teatru) contemporan în privința eroului central. Ibsen îl voia pe flusturaticul, „mîncinosul”, mereu neliniștitul și nemulțumitul Peer un exemplar personaj negativ, așa cum îl voise, mai demult, La Fontaine pe Greierele-artîst. Pentru cititorul ori spectatorul contemporan, însă, Peer, ca și Greierele, a devenit o figură pe care o poți cell mult compătimi, nicidecum de testa. Poți oare detesta un om care încearcă să fugă de mediocritate (chiar fugînd „de sine însuși”), care aspiră să cunoască tot binele și tot răul din lume, pe care îl înspăimîntă mai mult decât orice plictisul („monstrul cel mai gingaș”, cum spune Baudelaire, ale cărui „Les Fleurs du mal”, apărute în 1857, nu vor fi rămas, cine știe, străine tinărului Ibsen), un om care — tot cu o expresie baudelaireană — „poartă în sine înfiinitul”? De altminteri, chiar fără a face neapărat uz (deci, nici abuz) de metode psihanalitice, e o observație destul de la îndemînă aceea că, deși își condamnă — conștient, desigur — eroul (în care, am văzut, se autopoartretizase parțial), dramaturgul simte nevoia — înconștient, poate — de a-l salva, nu numai printr-un final de mare sensibilitate, dar de redusă verosimilitate, ci și, pe parcursul piesei, prin patosul autentic al tiradelor, prin sinceritatea niefodată clinică a tuturor cuvîntelor sale, prin farmecul și vitalitatea

ce emană, nestăvilită, din făptura lui Peer. Pînă și acuzația capitală pe care i-o aduce Topitorul de nasturi — aceea de a fi trăit în van — este contrazisă de întreaga viață a lui Peer, care nu s-a abătut nici o clipă de la suprema deviză „Fii tu însuși!”. Și ce înseamnă asta, dacă nu a acționa și a te manifesta întotdeauna „după cum ți-e firea”? A făcut Peer vreodată altfel, în bine ori în rău?

Cam aceasta este, în linii mari, perspectiva din care și-a conceput montarea talentata și mereu entuziasta regizoare Magdalena Klein, refuzînd o abordare comodă și ilustrativă a textului și asumîndu-și riscul unei lecturi scenice esențializate, cerebrale și „sărace”. Decorul — glândit inițial mai somptuos — al Emiliei Jivanov reușește să transforme inconvenientele în virtuți, subliniind austeritatea viziunii regizorale: simple pinze manevrate de frînghii se înalță și coboară, desenează spații familiare sau misterioase. Aceeași evitare deliberată a pitorescului folcloric exprimă coloana sonoră a spectacolului: celebrei suite a lui Grieg îi este preferată muzica originală compusă de Iosif Hertea, nonmelodică, s-ar putea zice conceptuală. O interesantă propunere a regizoarei, rezolvînd totodată problema unei distribuții adecvate, greu de întocmit altminteri, este „scindarea” personajului titular în două ipostaze, Peer-tînăr și Peer-matur și bătrîn, interpretate de doi actori: Dukász Péter și, respectiv, Sinka Károly. Cel de-al doilea își confirmă din plin recunoscuta calitate profesională în scenele mai „animale” ori „vivuro” comice; în acelea pretinzînd interiorizare și nuanțare reflexivă, jocul său oscilează între demonstrație rece și mimare superficială. Cel dintîi este mai ardent, mai avîntat, mai sincer: nu însă și suficient de profund. Dar Peer-tînăr este totodată, în spectacol, și Topitorul de nasturi, întruchipare nu a emisarului vreunei puteri divine, ci a propriei conștiințe a eroului; implicațiile etice sînt astfel multiplicare, fără a contraveni în vreun fel spiritului piesei. Tot în această ordine de idei, rolurile Aase și Solveig sînt jucate de una și aceeași actriță — Bartha Enikő; ea transmite, cu subtile diferențieri, încărcătura psihică a partiturilor, într-o evoluție precis elaborată, neexcluzînd însă lirismul și căldura. Soluția se revelează, la o citire atentă a textului, perfect valabilă, întrucît cele două personaje nu sînt decît fațete complementare ale eternului feminin de semn pozitiv. După cum Ingrid, Femeia în verde și Anitra, întrupate, la rîndu-le, de o singură actriță — Gáspár Imola, care, jucînd și patru roluri episodice, realizează un adevărat tur de forță, evidențiindu-se printr-o mișcare scenică ele-

gantă, prin știința umplerii expresive a tăcerilor și prin inteligența frazării — reprezintă imaginea în negativ a aceleiași etern feminin. Poetica spectacolului se vedește fermă, riguroasă și bine argumentată; nu la fel de satisfăcătoare este concretizarea ei scenică, suferind de monotonie vizuală în unele momente și de imprecizia conturului ideatic în altele. Impresia globală — fixată net de trista și extrem de frumoasă scenă finală (pentru a scăpa de linguioul-malaxor de mediocrități al Topitorului de nasturi Peer își acoperă chipul cu o mască, înecînd tot mai prin asta să rămînă „el însuși”, deci autodistrugîndu-se) — este însă aceea a unui spectacol de calitate artistică remarcabilă.

O sporită participare emoțională a unora dintre interpreți ar fi fost, indiscutabil, benefică pentru întreg. I-am mai reținut, din echipa în care aproape fiecare component are de jucat cel puțin patru roluri, pe Sütő Udvari András, Puhala Ernő, Péter Agnes și Higycé Imre. O dublă apariție cvasi-mută deosebit de eficientă în contextul spectacolului — Bosy Anna și Jánó János, un fel de Cuplu etern, obiect de persiflare și nostalgie egal de intense.

Alice GEORGESCU

TEATRUL „VICTOR ION POPA” DIN BIRLAD

INTRIGĂ ȘI IUBIRE

de Friedrich Schiller

A înscris o asemenea operă în repertoriu reprezintă, înainte de orice, un gest care ține de sfera culturii autentice; asociat cu o pertinentă citire regizorală și cu o bine cîntărită raportare a obligațiilor asumate la forțele interpretative, gestul are toate șansele să se transforme în fapt artistic. Ceea ce, cu excepția unor erori rețușabile (la data cînd scriem aceste rînduri), s-a și petrecut cu montarea birlădeană.

Regizorul Cristian Nacu a propus atenției noastre o variantă judicioasă compri-mată a textului original, renunțînd la reploii sau chiar la secvențe întregi care i s-a părut că pot încălca pledoaria dramatică esențială; spectacolul său durează aproximativ două ore și jumătate, cu o singură pauză, respectînd narațiunea propriu-zisă, dominantele caracterelor, fru-

Data premierei: 21 mai 1987.
Regia: CRISTIAN NACU. **Scenografia:** IOAN OLARU.

Distribuția: CONSTANTIN PETRICAN (Von Walter); TEODOR CORBAN (Ferdinand); ȘTEFAN TIVODARU (Miller); ELENA PETRICAN (Soția sa); LILY POPA-ALEXIU (Luise); GEORGE ALEXANDRU (Wurm); VIRGIL LEAHU (Von Kalb); DANA TOMIȚĂ (Lady Milford); ZAHARIA VOLBEA (Bătrînul camerist); MARCEL ANGHEL (Aghiotantul președintelui); TAMARA CONSTANTINESCU (Sophie); VASILE MIHĂESCU (Cameristul).

mușetea scriiturii și înregistrînd, în folosul tonusului emoțional, o dinamică interioară sporită, bine susținută de echipa actricească. Întregul se prezintă echilibrat la capitolul desifrării personajelor și al relațiilor dintre ele, excesele sînt sever cenzurate, nu lipsesc însă cîteva excepții, asupra cărora vom reveni.

Demonstrația scenică este structurată pe o spirală imaginară, avînd drept punct de plecare dragostea — nucleu al viciei — dintre Luise și Ferdinand; pe vîlutele din ce în ce mai largi ale acestei spirale există cîteva repere fixe — familia Miller, von Walter, Lady Milford, von Kalb, adică onestitatea, puterea, înfrîngerea, suficiența, și un reper glisant — Wurm. Cîrculînd neobosit între etajele acestei ciudate arhitecturi de trăiri, de speranțe, de ambiții și de interese, Wurm țese, asemenea unui păianjen răbduriu, pinza din ce în ce mai deasă care, în final, se va dovedi otrăvită pentru toți. Sentimentul predominant, sub semnul căruia se derulează întreaga fabulă, este cel al teroarei, izvorite din atotputernicia arbitrarului. Undeva, nevăzut, prințul, cu drept de viață și de moarte asupra tuturor, binecuvîntează ipocrizia, imoralitatea, crima. Wurm este, în fond, emanația cea mai nocivă a unui asemenea climat dezumanizat și dezumanizant, simbol al unei demențe care, de-a lungul timpului, a îndoliat de-atîtea ori istoria. Reținînd ca argument central pentru dezvoltarea discursului său scenic acest întotdeauna necesar semnal de alarmă al conștiinței colective, regizorul Cristian Nacu a izbutit un spectacol de reală și gravă meditație, receptat ca atare de public. Strigătul de revoltă al lui Schiller, îndreptat împotriva abuzurilor feudale din finalul celui de al 18-lea veac, reverberază astăzi cu înțelesuri îmbogățite, atrăgînd luarea-aminte asupra pericolului reprezentat de somnul rațiunii.

Distribuția premierei birădene a recepțat și acceptat cu seriozitate propunerile regizorale, producînd un spectacol din categoria celor considerate a fi de referință pentru un colectiv. Constantin Petrican, în Președintele Von Walter, actor pe care am învățat a-l prețui cu un sentiment de mereu înnoită surpriză, creează un personaj profund odios, care ar putea declara, asemenea împăratului roman, că-i miroase frumos cadavrul adversarului, mai ales dacă i-a fost compatriot. Interpretul folosește cu parcimonie spațiul de joc, gesturile, registrul vocal. Pauzele dintre replici sînt grele de înțelesuri amenințătoare. De la o asemenea prezență nu te poți aștepta la nimic bun. Din aceeași familie a parvenitilor omnipotenți, dar situat la o calitate extremă de comportament, Mareșalul curții, von Kalb, găsește în Virgil Leahu un interpret mobil, care știe să exploateze pozitiv ridicolul și găunoșenia personajului său; personaj care trebuie însă „supravegheat” îndeaproape, pentru că poate aluneca oricînd dincolo de cumpăna utilității întregului. O pondere neașteptată capătă în spectacol rolul Lady Milford, interpretat de Dana Tomiță, actriță care știe să dea textului suflet și idei — glas. Cu o ținută scenică impecabilă, cu o rostire limpede și inteligent gîndită și cu o filtrare foarte personală a înțelesului replicii, ea conferă personajului o notă inedită de tragică demnitate.

Versiunea schilleriană „a lui Romeo și-a Julietei sale”, Ferdinand și Luise, constituie, pentru spectacolul în discuție, „călețiul lui Achile”. Insuficientă experiență scenică (avînd explicații diferite pentru cei doi actori asupra cărora s-a oprit alegerea regizorului) se vedește de-a lungul întregului spectacol, excepție făcînd doar scena finală. Și Lily Popa-Alexiu și Teodor Corban au considerat că simpla — și agreabilă — lor prezență fizică ne poate convinge, rezervînd nuanțării textului rostit un loc neînsemnat. Dar teatrul nu e numai spațiul în care se relatează plastic o întâmplare, e și privilegiul oferit vederii să-și dea mîna cu auzul. Puncta cea mai rezistentă între măiestria interpretului și sensibilitatea spectatorului se sprijină ne cuvîntul juridic folosit. Ignorînd (căci necunoașterea iese din discuție) acest elementar adevăr, cei doi interpreți ratează partituri de învidiat. Scene întregi trec grăbite pe lângă Ferdinand și Luise, prezenți în scenă ca niște recipiente de reclamă, cu etichetele în regulă, dar cu un conținut oarecare: între cum este spusă replica și ce spune replica nu există nici o legătură. Că se poate și altfel ne-o arată limpede același actori, în ultima scenă a spectacolului.

Am avut în schimb revelația unui alt
tînăr interpret, anunțînd, alături de in-
discutabil talent, o tenacitate profesională
împresionantă: George Alexandru. Wurm,
descifrat și restructurat de George Alex-
andru, șerpuiește nelinistitor de-a lungul
întregului spectacol, vorbind cînd trebuie
și cum trebuie, știind să asculte fără
ostentație, edificînd, cu fiecare nouă apari-
ție în scenă, imaginea unei ticăloșii.

Stefan Tivodaru-Müller, Elena Petrican,
soția acestuia și Zaharia Volbur, Bătrînul
cemerist, asigură, prin evoluții bine tem-
perate, prezența acelor personaje care
cel cu tărie, pînă la ultima încercare, în
lupta de cîste și de dreptate, Marcel
Anghel, în Aghiotantul președintelui, ma-
lefică apariție episodică, adaugă întregu-

lui o citime semnificativă: pentru pu-
ținele cuvinte rostite în spectacol el stră-
bate întreaga traiectorie posibilă a per-
sonajului, pe care-l bănuim lucrînd din-
colo de raza noastră vizuală.

Scenografia lui Ioan Olaru se menține
pe o poziție de „neutralitate activă”, situ-
îndu-și, simbolic, pretențioasă-i structură
deasupra dramei consumate în scenă. În
final, construcția barocă a opresiunii co-
boară lent, pectulînd cu indiferența rece
a cavoului amintirea iubirii dintre Luise
și Ferdinand. Soluția găsită este, totuși,
de un efect estetic aflat în divorț cu so-
brietatea decentă a întregii montări.

Constantin PAIU

CALEIDOSCOP

CALEIDOSCOP

Itinerariile turneeleor tea-
trale s-au intersectat cu o
accentuată dinamică în pe-
ricada mai-îunie. Teatrele
bucurestene s-au deplasat
cu cele mai bune specta-
cole în orașele importante
și în centrele muncitorești,
în timp ce unele instituții
din provincie au susținut
veritabile microstagioni în
Capitală, cu producții ar-
tistice reprezentative. Au
jucat pe scenele din
București: Teatrul Național
din Cluj-Napoca, Tea-
trul Național din Timișoara,
Teatrul Dramatic „Ma-
ria Filotti” din Brăila,
Teatrul „Mihai Eminescu”
din Botoșani, Teatrul de
Stat din Oradea, Teatrul
Tineretului din Piatra
Neamț. Din păcate, coor-
donarea acestor turnee a
avut și defecțiuni, înre-
gistrîndu-se nu puține su-
prapunerii.

★

În seria „paralelelor li-
terar-muzicale” ale Tea-
trului Mic, coordonate de
Iosif Sava, o emoționantă

seară memorială „Dinu
Lipatti” a adus în fața
unui public numeros pe
Valentin Lipatti, pe Vir-
gil Cândea și pe Carmen
Păsculescu-Florian, autoare
a unei excelente monogra-
fii Lipatti. Partea muzicală
a fost susținută de cîteva
tinere talente interpreta-
tive, remarcate în con-
cursuri naționale și inter-
naționale.

★

Grupul „Eveniment” al
Ansamblului artistic al
U.T.C. a prezentat în vi-
ziunea regizorului Grigore
Popa și în scenografia lui
Mircea Ribinschi două lu-
crări dramatice adresate
în special tinerilor: O în-
timplare neplăcută de
Tudor Popescu și Cîntec
de leagăn pe muzică rock
de Iulian Margu.

În persoana lui Iulian
Margu, subliniem apariția
unui promițător talent în
dramaturgie, așa cum au
constatat și membrii ce-
naclului literar-artistic
„Confluente”, care au par-
ticipat la spectacol.

Redacția noastră regretă
că, deși sîntem preocupați
de activitatea acestui grup
teatral, organizatorii n-au
găsit de cuviință să ne
invite.

★

Teatrul „Mihai Emines-
cu” din Botoșani a pre-
zentat în curtea casei me-
moriale din Ipotești un
memorabil spectacol de
sunet și lumină dedicat
„Lucenșărului poeziei ro-
mânești”, în cadrul noii
ediții a concursului literar
omagial ce se desfășoară
în fiecare primăvară pe
meleagurile natale ale ma-
relui poet.

★

Se împlinesc patru de-
cenii de la dispariția mul-
tilateralului om de teatru
Ion Sava. Activitatea lui
de regizor, dramaturg și
teoretician al teatrului este
pusă în evidență în meda-
lionul comemorativ sem-
nat de Virgil Brădăceanu
în revista „Contemporanu-
l” nr. 24/1987.

TEATRUL FOARTE MIC

PENTRU CE AM MURIT

de Xie Min

Data premierei: 19 mai 1987.
Regia: DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia: CONSTANTIN CIU-
BOTARIU. În românește: CON-
STANTIN LUPEANU.
Distribuția: MARIANA CERCEL
(Fan Xin); MIHAI DINVALE (Xia
Jun).

Consecvență cu ambițiosul program de teatru politic al instituției, cultivând totodată dialogul literaturilor dramatice ale secolului XX, scena Teatrului Foarte Mic ne-a prilejuit o captivantă întâlnire cu universul dramaturgiei chineze contemporane, prin intermediul piesei *Pentru ce am murit*, de Xie Min. Faptul că lucrarea este pusă în scenă a doua oară la noi în țară — o primă reprezentare aparținându-i, în urmă cu câțiva ani, Teatrului Național din Iași — mărturisește fără îndoială interesul creatorilor de spectacol și al publicului nostru pentru zona problematică a piesei, ca și pentru formula ei stilistică, de o incitantă modernitate.

Despre autor — prezent cu această piesă și în volumul *Teatrul chinezesc din secolul XX*, apărut la Editura Univers, în 1981 — aflăm de la Constantin Lupeanu, traducătorul lucrării, că s-a născut la Shanghai, în 1932, și lucrează ca redactor la un studio cinematografic, făcând parte din prima promoție de după eliberare a Institutului de artă dramatică din Shanghai — secția dramaturgie. Mai aflăm că prima piesă, *Soarele în zori*, datată 1956, a primit premiul național. *Pentru ce am murit* fiind scrisă în 1979, deci după consumarea „revoluției culturale”, la ale cărei urmări în planul conștiințelor individuale se referă cit se poate de explicit, fără însă a o numi ca atare. Probabil nu chiar întâmplător,

de vreme ce — prin profunzimea investigației psiho-sociale — semnificațiile piesei comportă un sporit coeficient de generalitate, transgresind condiționările particulare care i-au dat naștere.

Cum observă același traducător, în pertinentele-i considerații asupra textului, expuse în foaia spectacolului, piesa este novatoare în literatura chineză prin multiple aspecte, între care derularea în ordine inversă a evenimentelor se dovedește capabilă să creeze o tensionare dramatică specială, scenele care ni se vor înfățișa reprezentând nici mai mult nici mai puțin decât „amintirile” unei moarte. Nimic terifiant însă în aceste imagini, ce nu-și refuză comicul replicii și al situației, ceea ce le animă fiind o nestăvilită, curată și atotbiruitoare dragoste de viață, care face cu atât mai revoltătoare crima sacrificării unei nevinovate vieți omenesti pe altarul unor imaginare „necesități” istorice. Cea sacrificată este Fan Xin, iar cel care o sacrifică, în deplină cunoștință de cauză, din imperturbabil calcul arivist și slugărnice ierarhică ridicată la rangul de dogmă, nu este altul decât soțul acesteia, Xia Jun. Un conflict de natură politică și morală — căci fanatismul „politicului” ajunge să se opună aici, în fapt, „moralului”, ce nu poate fi desprins de bucuriile simple și firești ale existenței umane, trăite în conformitate cu adevărurile sale — în dimensiunile terestre, „palpabile”. Aie unui tranșant conflict între soți, „soluționarea” lui căpătînd, cu atât mai mult, o valoare simbolică. Personajul „viu” continuă să fie, și după moarte, Fan Xin, în timp ce consecvența dogmatică a lui Xia Jun — am zice împinsă pînă la ultimele ei limite, dacă cineva i le-ar putea cunoaște sau prevedea vreodată — este mortifiantă nu numai pentru cel care o practică, ci și pentru cei din jur, sacrificăli cu iresponsabilă seninătate.

Puține piese, de dimensiunile reduse ale acesteia, reușesc să aibă o atît de mare concentrație ideatică și o atît de limpede coerență a demonstrației, fiind în același timp atît de convingătoare prin „materialitatea” personajelor care trăiesc cu adevărat în scenă. Această materialitate a personajelor, fiind evident de maniera europeană de a concepe teatrul, comportă însă, în cazul de față, și un anume hieratism al desenului lor interior, conferindu-le o sesizantă specificitate.

Sarcinile artistice ale transfigurării acestui bogat univers spiritual al piesei



Mariana Cercel și Mihai Dinvale

erau așadar dintre cele mai dificile. O anumită nesiguranță, simplificatoare, s-a făcut simțită în tratarea regizoral-scenografică a textului și în îndrumarea jocului actoricesc, neglijându-se aproape faptul că întâmplările se desfășoară nu în „real”, ci în planul „amintirii”, unde imaginile nu mai pot avea chiar aceeași consistență, refuzându-se poate, cu atât mai mult, delimitărilor terestre, în alb-negru. Ceva din halo-ul straniu și misterios al piesei s-a pierdut în aducerea ei pe scindura scenei, cu o directețe aproape grăbită, cu o neindestul filtrată lumină a transfigurării. Lucrul rămâne de mirare în cazul regizorului Dominic Dembinski și al scenografului Constantin Ciubotariu, conluorarea lor de până acum tinzând să confere, în general, un halou cel puțin poetic montărilor. Paradoxal, de astă dată el lipsește, și încă acolo unde era mai necesar. Iar interpretările actoricești, meritorii, se vor resimți și ele de această lipsă de taină, care le înconjoară.

Mariana Cercel aduce, în Fan Xin, franchețea și exuberanța necesare personajului ei, a cărui respirație pare nu numai legată, ci chiar condiționată de adevărul vieții pe care o trăiește. O explozie de vitalitate, de bucurie a exis-

tenței necontrafăcute, e jucată cu spontaneitate și dezinvoltură, în care întrezărim și vădita plăcere a reîntâlnirii esențelor genuine ale firii, pe care le conținea personajul. Mihai Dinvale, interpretând dificilul personaj Xia Jun, realizează cu o remarcabilă economie de mijloace un rol de compoziție, atent dozat, autocontrolul și „autocenzura” permanentă, specifice personajului, fiind reliefate în toată deplorabila lor luciditate.

Spectacolul nu are strălucirea scenică la care poate ne-am fi așteptat, dar incită la o reflecție profundă și rămâne important prin ceea ce spune despre adevăturile ființei și moralitatea politicianului. Din acest punct de vedere, ei ni se pare și semnificativ pentru programul teatrului.

Victor PARHON

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

AMADEUS

de Peter Shaffer

Greu de imaginat înaintea celebrului film al lui Forman, spectacolul lui Alexandru Darie îi datorează fără îndoială mult. El stă însă, în același timp, pe propriile lui picioare și e capabil să suporte respectiva comparație fără nici un fel de complexe. Ceea ce nu e deloc puțin.

Să fim drepți. Cine n-a auzit măcar, astăzi, la noi ca și aiurea, de **Amadeus** și de nenumăratele sale premii! Și cine știe de Alexandru Darie, mai departe de Oradea și București? Chiar dacă, după acest spectacol — nu doar de simplă acreditare regizorală, ci de performanță scenică națională! — nu vom ezita să-l situăm pe autorul reprezentației printre cele mai interesante personalități ale tinerei regii românești de azi. Un spectacol **R.U.R.**, făcut în urmă cu doi-trei ani, la Piatra Neamț, ne îndreptățește să sperăm. **Amadeus** însă confirmă și depășește așteptările noastre. Pentru că nu e nici ușor și nici simplu să te încumeți să montezi la Oradea, și încă nu în „licență” londoneză sau newyorkeză, cum se mai practică prin alte părți, ci pe cont — și pe gând! — propriu, un asemenea „best-seller” internațional! Ba încă s-o faci și după ce o primă versiune scenică românească a

piesei — ce-i drept, bucureşteană — rămăsese cel puţin neconcludentă pentru posibilităţile pe care le oferea textul.

Invitându-te să-i urmăreşti sensurile, cu o surprinzătoare claritate şi profunzime, şi s-o priveşti cu o nedismulată bucurie, pentru că îşi aruncă în joc, la rindu-i, toate resursele-i sufleteşti, fără nici o disimulare, reprezentajia lui Alexandru Dărie începe prin a fi importantă pentru fiecare dintre cei care au văzut-o şi sîrşeşte prin a fi astfel şi pentru teatrul românesc. Ce poate fi mai reconfortant decît să constăţi că arta teatrală românească dispune în continuare de o nesecată şi practic inepuizabilă vină a talentelor — iată, regizorale, scenografice, actoriceşti — aşa cum o demonstrează, cu generoasă şi risipitoare strălucire scenică, acest spectacol? Fatalmente el nu va putea să aibă largă audienţă pe care ar merita-o de altfel cu prisosinţă. E unul dintre acele spectacole în faţa cărora simţim că rămînem datori, consemnarea critică neputîndu-şi depăşi condiţia de a fi doar parţial recuperatorie.

Ceea ce impresionează poate cel mai mult în acest — aparent involuntar, dar în fond asumat — turnir artistic e spiritul mozartian al montării. Pe de o parte, o nonşalanţă cuceritoare tocmai prin siguranţa ei, de nimic inhibată, în atacarea temelor ultime, pe de altă parte, o evidentă maturitate de gîndire şi o perfectă stăpînire a tehnicii mizansce-

nei, permiţîndu-i acestui foarte tînar regizor să se joace dezinvolt cu toate acele efecte scenice care-i stau astăzi la îndemină, fără a le îngădui însă să prejudicieze, prin proliferare, asupra clarităţii şi finalităţii demersului său. Ba, mai mult — şi păstrîndu-ne chiar în termenii aceleiaşi comparaţii! — n-am spune că nimic nu e de prisos în această montare, din moment ce ea se abandonează tneori plăcerii volutelor ample şi digresiunii sprintare, (după ce demonstraţia discursului scenic fusese făcută), numai că puţinele „lungimi“ remarcate (mai ales în partea a doua a spectacolului) par mai mult rodul unei ambiţii de cuprindere a integralităţii textului dramatic, decît al nesocotirii legilor economicităţii în propria exprimare. Nu vom afla aproape nimic redundant în spectacol, dar vom sesiza destule meandre ale textului peste care s-ar fi putut eventual trece fără urmări păgubitoare. Avem în vedere, aici, atît prelungirile finalului cît şi unele dintre scenele legate de ritualul masoneriei, scene în care demersul regizoral-scenografic se vede în situaţia de a improviza cu mai puţină briantă, chiar dacă preia, la rindu-i, sugestia altor improvizaţii, de epocă. E cazul aceluşi fundal distonant, cu elemente de grafie ce se vor iniţiatice, coborît de altfel mult prea devreme în scenă, din moment ce e pus să ilustreze (inadecvat) şi un episod din Prater! După cum e şi cazul altor elemente scenografice din aceeaşi sferă de sugestie, ce rămîn, dimpotrivă, prea mult în scenă, fără a mai avea o funcţionalitate precisă. Dacă n-ar fi existat aceste excepţii, scenografia Mariei Miu risca să fie una fără cusur.

Incîntătoare prin declarata ei „picturalitate“, prin sugestia de concreteţe pe care-o cultivă cu bucuria reliefării culorii şi materialităţii lucrurilor, scenografia spectacolului oferă imaginea „vie“ a unei lumi ce reuşeă mai mult să-şi înzorzoneze decît să-şi ascundă pasionalitatea. Tehnica (trompe l'oeil) în care sînt realizate decorurile amplifică această sugestie de materialitate, în timp ce coborîrea lor de pe stîngi, „la vedere“, e menită să le sublinieze convenţionalitatea teatrală, căci nu ne aflăm, aproape în permanenţă, decît într-un spaţiu imaginar, acela al amintirilor lui Salieri, legate pentru totdeauna de Mozart. Nu putem sublinia şi preţui îndeajuns această *nefrită* de decoruri frumoase, care sînt în acelaşi timp şi foarte moderne ca funcţionalitate şi au marele merit de a restitui teatrului ceva din farmecul său dintotdeauna.

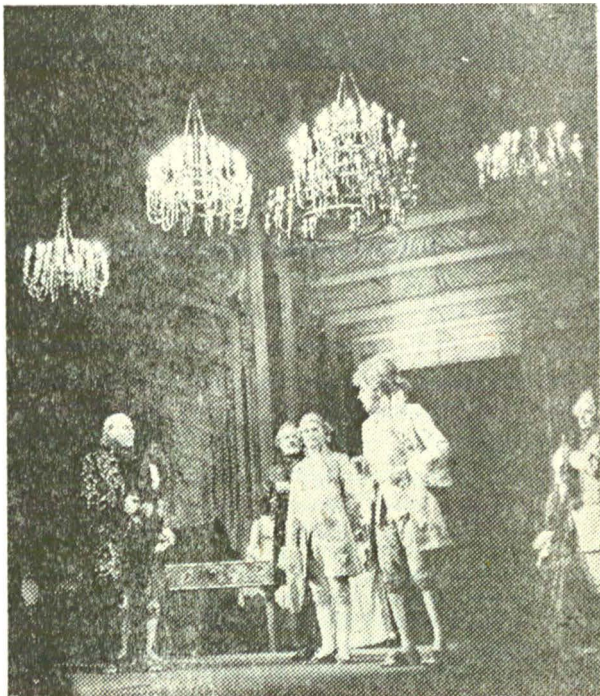
Excelenta imagine plastică de ansamblu a spectacolului se datorează în egală

Data premierei: 12 iunie 1986.
Regia: ALEXANDRU DĂRIE.
Decoruri şi costume: MARIA MIU.
În româneşte de BEATRICE STAI-CU.

Distribuţia: ION MĂINEA (Antonio Salieri); CRISTIAN ŞOFRON (Wolfgang Amadeus Mozart); CRISTINA SCHIOPU (Constanze Weber); NICOLAE TOMA, LAURIAN JIVAN (Venticelli); EMIL SAUCIUC (Iosif al II-lea); MARCEL POPA (Contele Johann Kilian Von Strack); MARCEL SEGARCEANU (Contele Franz Orsini-Rosenberg); GEORGE VOINESE (Baronul Gottfried Van Swieten); ILEANA IURCIUC (Caterina Cavalieri); MARIANA VASILE (Tereza Salieri); GHEORGHE CÎMPAN (Bucătarul lui Salieri); ALEXANDRU LUCA (Valetul lui Salieri).

măsură scenografei Maria Miu și regizorului Alexandru Darie, pe care-l descoperim acum și ca orchestrator al luminilor, impresionant prin „muzicalitatea” ca și prin dramatismul accentelor, constituindu-se — în mai mare măsură decît la alți regizori și alte montări — într-un liant al întregului, căruia îi conferă o particulară și inconfundabilă expresivitate stilistică. Nu e vorba acum numai de felul în care luminile știu să „cadă” pe fața unui actor sau pe suprafața decorului, de felul în care ele dinamizează efectiv desfășurarea acțiunii și schimbarea locurilor ei, sau de subtilitatea modului în care reușesc să ne mobilizeze — diferențiat — atenția, ci și de coeficientul participării lor la sfera ideilor și sentimentelor spectacolului și chiar la „aura” lui.

Ajunși aici, să remarcăm faptul că este într-adevăr o dovadă de maturitate (nu numai) artistică să nu oferi doar una dintre posibilele lecturi simplist-reducționiste ale textului de genul — practicat în ultima vreme pînă la saturație — „Shakespeare — contemporanul nostru”, căci aceasta este o viziune compatibilă doar cu un teatru mic, nu cu un teatru mare, al marilor sentimente cu care se confruntă omul și dincolo de inexistența „mecanism” al istoriei. Vom găsi așadar în spectacolul lui Alexandru Darie — potrivit textului piesei lui Peter Shaffer — punerea în discuție a condiției genului într-o societate intolerantă, osificată în propriile-i habititudini, cum era cea de la curtea împăratului Iosif al II-lea al Austriei, incapacitatea „naturală” a omului de rind, care e Constanze Weber, soția lui Mozart, de a „realiza” miracolul genialității, vom asista și la procesul intentat divinității de către Salieri, reprezentînd acea speță a umanului ce resimte ca pe un ultraglu personal absența grației divine, cu atît mai mult cu cît e hărăzită (sau osîndită) s-o poate recunoaște în alții. În fine nu ne va lipsi aproape nimic din tabloul repercusiunilor „marelui mecanism” asupra condiției umane, în diversele ei ipostaze. Prezentînd simfonic bogăția universului ideatic al piesei, regizorul va fi interesat, în primul rînd, tocmai de relevarea condiției umane a personajelor, numai simultaneitatea polarităților ei fiind în măsură să dea imaginea „veridică” a grandorii și decăderii acestei condiții, a înălțărilor și prăbușirilor „interiorității” ființei umane. Evitînd în bună parte pericolul de a fi doar spectacolul unui Mozart genial sau al unui Salieri „rău”, montarea lui Alexandru Darie nu-și disimulează admirația pentru Mozart — față de care regizorul manifestă chiar o înțelegere simpatetică



Scenă din spectacol

— însă izbutește mai ales acolo unde era mai greu, în configurarea unei drame conceptuale, ilustrîndu-se nu atît prin cabotinismul, cît prin tragismul autentic al condiției lui Salieri. Aici biruința e a regizorului și a actorului.

Cunoscut și prețuit pentru rolurile create de-a lungul anilor pe scena teatrului orădean, Ion Măineea are șansa de a ni se releva acum, în Salieri, într-o impresionantă creație artistică de vîrf a întregii sale cariere. Să precizăm mai întîi că Ion Măineea este un actor cu o dicție perfectă, cu o foarte bună tehnică a respirației și cu un considerabil volum al emisiei vocale, toate acestea înlesnind exercitarea deosebitei sale forțe dramatice pe întreg registrul ei, fără ezitări sau scăderi de ritm ori perturbări ale tensiunii lăuntrice. Stăpîn deci pe „alfabetul” meseriei sale pînă la virtuozitate și pe mijloacele sale de expresie pînă acolo unde acestea devin sub ochii noștri desăvîrșită artă teatrală, Ion Măineea aparține totodată acelei rare categorii de actori care — într-o conlucrare creatoare cu regizorul — pot să-și conștientizeze cu claritate capcanele rolului, ocolind cu grijă și lăsînd pentru alții efectele ce s-ar putea obține doar din coaja lui. La miez ajung numai puțini. Publicul simte însă exact lucrul acesta și atunci răsplata aplauzelor sale

e copleșitoare, așa cum se și revarsă ea astăzi peste strălucita creație a lui Ion Măinea. În interpretarea sa, Salieri nu-l urăște de la început pe Mozart. E, dimpotrivă, singurul capabil să-l înțeleagă, singurul care realizează, în toată profunzimea, noutatea muzicii mozartiene — iar din acest punct de vedere nu e chiar inutil a se observa că și Salieri își depășește epoca! —, pentru ca apoi, din ce în ce mai tulburat, uimit și contrariat în adâncul ființei sale — având revelația genialității și a harului lui Mozart, ce lui i se refuză — posibila înțelegere și afecțiune să se convertească într-o dragoste-ură mai presus de orice rațiune. Gonit din viitor, Salieri vrea să-l gonească la rându-i pe Mozart, cel puțin din prezent. Neînțelegând că, de fapt, îl împinge el însuși, mai repede, în acel viitor care nu-l poate aparține decât lui Mozart, Salieri nu e doar un mărunt „invidios”, ci un om căruia i se prăbușește întreg sistemul valorilor lui morale: existența lui Mozart devine dovada inexistenței Dumnezeului lui Salieri, căci aceasta contrazice nu doar rațiunea de a fi a lui Salieri, ci însuși modul în care el poate accede la ideea de divinitate. Negăsind fața lui Dumnezeu întoarsă către sine, ce-i mai poate rămâne lui Salieri, pe același palier al accederii la idee, decât dorința pactizării cu diavolul? O și face, dar nu pentru a-i fi o simplă unealtă, ci — mai ales prin spectacol — ca om „revoltat”. Ion Măinea refuză categoric un Salieri pur și simplu malefic, atât de ușor de exploatat scenic, mai ales prin ipostaza de „geniu” al răului, invitându-ne în schimb să căutăm împreună vina tragică a personajului, victimă a credinței sale în bine ca și în rău. Un personaj modern, dilematic, dornic să-și conștientizeze existența și sensurile creației, dar și acel alter-ego funest, pe care nu-l putem învinge în noi înșine decât cunoscându-l, ni se propune în strălucitoare hlamidă actoricească, cucerindu-ne prin stringența raționamentului trăit la intensitatea ideii. Cine bănuiește măcar cât îi va fi de greu actorului Ion Măinea să se despartă de acest Salieri, de care noi înșine nu-l vom mai putea despărți?

Să-i dăm însă și interpretării lui Mozart ce i se cuvine. Și i se cuvin multe, pentru că de-abia prin jocul profund atașant al lui Cristian Șofron, de un netăgăduit farmec personal, demonstrația piesei ca și aceea a spectacolului se împlinesc fericit, într-un necesar și dinamic echilibru de forțe. E atât exube-

ranță în creația sa, atâtă nestințită și risipitoare ardere, izbucnind din scântietoare intuiții artistice (pe care actorul le are în consonanță cu acelea ale personajului său). Încît înțelegem că această natură vie, „mai vie” decât a tuturor celorlalți, tocmai pentru că nu poate fi siluită și desfigurată de opreliști, impunându-se ca superbă descătușare de forțe ale creativității umane, reprezentată de cel ce e „Amadeus”, nu putea să nu deslăbileze sistemul valorilor lui Salieri, alimentându-i și amplificându-i drama.

În Constanze Weber e distribuită una dintre cele mai bune actrițe ale scenei orădene, Cristina Șchiopu. Frumoasă, violent temperamentală și plină de nuri, ea are astfel din plin datele personajului interpretat, căruia îi conferă, în același timp, o voită și vizibilă terestritate, nelipsită nici ea de un anume farmec insinuant. Exactitatea nuanțelor, care compun atât vitalitatea cât și limitele acestui personaj de contrast — dar și de complementaritate — indică și în acest caz o reușită certă, meritând să figureze în palmaresul actriței Cristina Șchiopu.

Împăratul Austriei, Iosif al II-lea, e schițat cu finețe ironică de Emil Săuciu, eleva lui Salieri, Caterina Cavalieri, are în compoziția Ilenei Iurciuc cochelăria și „mintea de pasăre” cerute de personaj, iar Mariana Vasile, în Tereza Salieri, știe să-și facă tăcerile expresive și grăitoare. Cei doi Venticelli, „răspînditori de informații, zvonuri și bîrfeli”, au și ei parte de o plauzibilă interpretare, mai bogat sugestivă ca biografie posibilă în cazul lui Nicolae Toma, mai incertă totuși în impulsivitatea-i de suprafață, în cazul lui Laurian Jivan.

Curtea imperială se dovedește și de această dată ceva mai greu de realizat, nedepășind stadiul unei propuneri posibile, care nu e însă și foarte convingătoare, cită vreme suferă de un anume simplism (poate chiar involuntar) caricatural, în interpretările datorate lui Marcel Popa (Contele Von Strack), Marcel Segărceanu (Contele Orsini-Rosenberg) și George Voinescu (Baronul Van Swieten).

Reprezentarea văzută la București, în sala „Majestic” din pasajul Comedia, la 10 iunie 1987, deci aproape la împlinirea unui an de la premieră, prezenta o scădere de ritm și de tensiune la începutul

celel de-a doua părți, reușind să-și revină însă destul de repede și să culmineze către final, odată cu memorabila scena în care Salleri, luind înfățișarea vedinei ce-l chinuiește pe Mozart, îl imploră aproape: „Te iubesc, mori!”

Puținele scăderi ale reprezentației, atitea cite au fost și cite le-am consemnat, nu pot întuneca durabila bucurie a spiritului, prilejuită de un veritabil eveniment teatral.

Victor PARHON

TEATRUL DE STAT DIN REȘITA

PĂDUREA ÎMPIETRITĂ

de **Robert Sherwood**

Data premierei: 21 iunie 1987.

Regia: EMIL REUS. Decoruri: ION HOBEICĂ. Costume: LIANA STANESCU.

Distribuția: GEORGE DRĂGULESCU (Bunicul Maple); VALENTIN IVANCIUC (Boze Hertzingler); OVIDIU CRISTEA (Primul instalator); VASILE NEDELCU (Al doilea instalator); GRIGORE ALEXANDRESCU (Jason Maple); LUMINIȚA STOIANOVICI (Gabby Maple); ECATERINA TOTH-CRISTEA (Paula); MIHAI VERBIȚCHI (Alan Squier); CRISTIAN DRAGULĂNESCU (Domnul Chisholm); LIANA FULGA (Doamna Chisholm); VASILE NEDELCU (Joseph); COCA MIHALACHE (Jackie); DAMIAN OANCEA (Duke Mantee); ZENO BALINT (Ruby); OVIDIU CRISTEA (Un comandant al Legiunii de onoare).

La sfârșit de stagiune, colectivul reșitean își onorează îndatoririle cu premiera unei piese pe care o putem considera, clasică în repertoriul dramaturgiei universale, reprezentată la noi, de-a lungul anilor, pe câteva scene — **Pădurea împietrită**, a dramaturgului american Robert Sherwood. A trecut o jumătate de secol de la data apariției ei (1934), lumea a cunoscut schimbări de structură, viața a

dobândit un neprevăzut grad de complexitate, au avut loc mutații psihologice și ideologice, dar mesajul umanist al piesei și-a păstrat rezonanța gravă, ba poate a devenit și mai tulburător, după tragi-cele experiențe istorice consumate. În 1934, piesa era un reflex al stării de derută și dezamăgire provocate de evoluția societății după primul război mondial, când multe certitudini morale s-au frânt sub apăsarea brutală și inumană a cursei după profit. Criza economică din 1929 accentuase contradicțiile, sensibilitatea scriitorilor recepta cu tot mai multă amărăciune și spirit critic devalorizarea criteriilor morale, neliniștile, tensiunea individului confruntat cu o realitate ostilă. Sint anii când răsună zguduitoarele acorduri tragice din dramele de conștiință ale lui O'Neill (premiul Nobel pentru literatură în 1936), când scinteiază ironia paradoxurilor lui Bernard Shaw (același premiu, în 1925), când în literatura americană se vorbește de a doua renaștere, reprezentată în dramaturgie de Clifford Odets, Maxwell Anderson, Thornton Wilder, William Saroyan și Robert Sherwood (1896—1955). Critica se face în numele rațiunii, sentimentul dominant care însuflețește speranțele și dă o notă de vitalitate pledoariilor este dragostea; „zbaterea inteligenței și aspirația către dragoste, înțeleasă în diferitele ei trepte și valențe, înobilează sensurile fundamentale ale operelor și le conferă o unitate spirituală”, scrie Petru Comarnescu, traducătorul piesei, în studiul său despre teatrul american contemporan.

Robert Sherwood nu are, ca dramaturg, o „fișă bibliografică” bogată, dar ceea ce a scris a reținut atenția, atribuindu-i-se de trei ori premiul Pulitzer pentru dramaturgie. Potrivit lui Maxwell Anderson, „Arta lui simplă, firească, era îndreptată împotriva prostiei pretențioase, a tiraniei de orice fel, a vidului sufleteșc. Iubea Omul și asta explică totul”.

Dintre scrierile sale mai cunoscută și jucată e **Pădurea împietrită** — lucrare de atmosferă și tensiune, cu date realiste și sugestii simbolice; gestul scriitorului ratat Alan Squier, care își asumă sacrificiul suprem pentru a înzestra viitorul tinerei Gabby, înobilează mesajul. Sint decelabile influențe ale dramaturgiei realiste ruse, în ce privește modalitatea de



Mihai Verbițchi și Liana Fulga

introspecție a personajelor, dar scrierea își păstrează un timbru specific american. Pe fondul unei viziuni fataliste, o inspirată trăsătură de penel dă o emoționantă sugestie de optimism și încredere în valorile nepieritoare ale umanității.

În montările de după al doilea război mondial, accentele critice și perspectiva generoasă au fost valorificate, fiind receptate cu preluire de către public. Ce ecou ar produce aceste semnificații, astăzi, când omניה străbate o epocă de intensificare paroxistică a contradicțiilor și amenințarea unui al treilea conflict armat, sinonim cu distrugerea planetei, plutește peste tot ceea ce înseamnă rațiune, dragoste și speranță pentru om? Iată întrebarea pe care am simțit că și-a pus-o realizatorul spectacolului reșitean, actorul Emil Reus, altădată protagonist în distribuția acestei piese pe scena timișoreană.

Cîteva date vădese această preocupare: ambianța scenografică, schițată de Ion Bobeică pe spații deschise, cu elemente

care la un moment dat frîng orizontul; apariția lui Alan Squier într-o postură marcat neconvențională, de vagabond excentric și cu aură de izbăvitor; opțiunea pentru un final-avertisment, cu versuri de Oscar Wilde, prin care Gabby Maple pare a rosti un verdict la adresa umanității. Putem adăuga aici și depersonalizarea lui Duke Mantee, personaj care, terorizînd prin semitonuri și o fixitate stranie a privirii, de dincolo de lume, sporește tensiunea în partea a doua a spectacolului. De altfel, partea a doua s-a dovedit în general mai legată și mai convingătoare, personajele dezvăluindu-și aici cu marcată vibrație sufletul și aspirațiile, iar regizorul urmărind ca notele de sinceritate și gravitate din partitura fiecărui să se sincronizeze. Aceasta compensează oarecum inegalitățile din prima parte, în care unele disarmonii și note ostentative fie că derutează, fie că ies din atmosferă (jocul cam necontrolat al lui George Drăgulescu în Bunicul Maple, conturul prea colțuros dat de Grigore Alexandrescu lui Jason Maple, nervozitatea instalatorilor etc.).

Emil Reus a lucrat bine cu actorii, obținînd de la fiecare cel puțin un moment de licăr emoțional autentic. Cel mai bine a reușit cu Mihai Verbițchi, impresionant în alternanța dintre registrul grav și cel liric, un Alan Squier de o puritate aproape neverosimilă; cu Luminija Stoianoviciu, fermă și energică în conturarea chipului tinerei Gabby, și cu Damian Oancea, cel înzestreată pe Duke Mantee cu un aer de mister. A reușit și în îndrumarea evoluției scenice a actorilor Valentin Ivanciuc (Boze Hertzlinger), Ecaterina Tollu-Cristea (Paula), Cristian Drăgulescu (Domnul Chisholm), Coca Mihalache (Jackie), Vasile Nedelcu (Joseph) și Liana Fulga, în ce privește partea de adevăr a Doamnei Chisholm, dezvăluit cu sinceritate, fațetele frivolității fiind însă jucate mai puțin convingător.

Pentru colectivul reșitean — o montare cu indiscutabile calități teatrale, pentru Emil Reus — o nouă experiență regizorală izbucnită.

Constanțin PARASCHIVESCU

RECITALURI

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

CONTRABASUL de Patrick Süskind

Regia : GRIGORE GONȚA. Scenografia : ION POPESCU UDRIȘTE.
Traducerea și adaptarea : MARICA BELIGAN.
Interpret : RADU BELIGAN.

Cănetul-program al spectacolului *Contrabasul* de Patrick Süskind ne înfățișează că autorul a debutat la 35 de ani, cu acest monolog, pe scenele din R.F.G., în stagiunea 1984—85. După această piesă, jucată și în Elveția, Italia, Olanda, Austria, Statele Unite, Süskind a mai publicat două volume de proză, bine primite de critică și de cititori. Lucrarea, pigmentată cu reflecții malicioase și ironie amară, are un ton reținut. Ea oferă o vivisecție a alienării, într-o mare metropolă occidentală, și beneficiază de un umor condescendent. Însă Patrick Süskind se oprește la un prim strat de semnificații. Amplitudinea dramatică a serierii este scăzută, expresivitatea ideilor sale, pe alocuri, minoră. Fluente, traducerea și adaptarea semnate de Marica Beligan au atributele scenicității.

După opinia noastră, pe scena sălii „Atelier” a Naționalului bucureștean, acest monolog trăiește, este viu, mai ales datorită harului interpretativ și inteligenței artistice cu care Radu Beligan reușește să-i potențeze sensurile, cu o finețe de bijutier. Sub forma unei conversații degajate cu spectatori, Radu Beligan prezintă o lecție sui-generis despre instrumentul la care cântă, într-o mare orchestră, eroul său. Este subliniat cu dezinvoltură comică statutul ingrat al contrabasului, rolul său marginal într-o orchestră simfonică, aproape ignorat de compozitorii celebri în operele lor. Povestea se confundă treptat cu destinul personajului. Aceasta, deși are viitorul asigurat (casă, un loc de muncă, perspectiva unei pensii), este apăsător de anonimă, de monotonia și mediocritatea existenței. Muzician fără vocație, îndrăgostit fără speranță de o tânără cîntăreață de operă, el are sentimentul acut al derizoriului vieții, este conștient de incapacitatea sa de a zdruncina un mecanism social care-i anihilează orice gest



Radu Beligan : expresiv și în momentele de tăcere

de revoltă. Ii răpește posibilitatea de a deveni un „erou”.

Radu Beligan relevă nuanțat dimensiunea tragicomică a personajului care, în confesiunile sale, se va abate de la obiectul real al nemulțumirii, dezvăluindu-și cu timiditate refulările și frustrările. Verbiajul, gesturile aparent dezinvolve îi trădează însă progresiv vidul sufleteșc. Actorul posedă o știință specială a dozării efectelor, a punctării din interior, a reacțiilor, a trecerilor infimețizimale de la o stare la alta. Expresiv și în momentele de tăcere ale acestui periplu, Radu Beligan își portretează cu farmec și cu un firesc înconfundabil personajul.

Scenografia lui Ion Popescu Udrîște creează, prin câteva elemente de recuzită, o încăpere elegantă, confortabilă, dar lipsită de personalitate, sugerînd adevărat standardizarea existenței celui care o locuiește. Mizanscena lui Grigore Gonța, minuțios elaborată, dinamizează partitura și slujește cu devotament posibilitățile de expresie excepționale ale actorului.

Admirabil recital actoricesc, *Contrabasul* demonstrează că unul din atu-urile marilor personalități artistice rămîne simplitatea.

Ludmila PATLANJOGLU

sem la Eminescu. De la gestica și frazarea de tiradă romantică, elegantă dar amplă, ale lui Alfred Demetriu rostind versurile lui Stamatiad, până la insolita prezență a lui Eugen Cristea în chip de trubadur folkist contemporan, cîntîndu-și propria compoziție („Cade zăpada”) pe versuri de Horia Bădescu, ca și cunoscutul „Decembre” bacovian (muzica, Nicu Alifantis), ne-am lăsat acompaniați de dușoia adolescentină a Aristiței Diamandi (Otilia Cazimir), de inteligenta rostire a lui Matei Alexandru (Eminescu — „Revedere”), de cadența plină de culoare a Cățiței Ispas (Alecsandri), de redarea corectă a versurilor bacoviene de către Alexandru Ilasnas, Mlcea Cojan și Marin Negrea, de vivacitatea ludică a Cristinei Deleanu (Cobuc), de tonul elegiac al Magdalenel Cernat (Ana Blandiana), ne-am bucurat de oaza de culoare și lumină creată de Simona Bondoc (Minulescu), de modulația cromatică a Eugeniei Maci (Tomozei), de căldura și precizia elzelării la Valeria Gagealov (Topîrceanu), de profunda expresivitate realistă a lui George Oancea (Alecsandri).

S-ar putea vorbi despre „unitatea în diversitate” a acestui demers artistic consacrat răsfoirii unor pagini pe nedrept uitate — pentru că unitar a fost, cu nicio excepții, nivelul valoric.



■ PE PIRIU DE ROUĂ

recital de folclor

Recitalurile de folclor poetic ale profesioniștilor scenei sînt evenimente artistice destul de rare. „Cazul Tudor Gheorghe” este oarecum singular. Actorii care se încumetă la un astfel de travaliu caută de obicei prelucrări de folclor epic, întrucît caracterul narativ al acestuia are mai multe valențe dramatice. **Pe piriu de rouă** este un recital de poezie populară lirică. Cristina Deleanu s-a orientat foarte bine cînd și-a axat spectacolul pe cîntecul liric.

Actrița nu s-a mulțumit să recurgă la cîteva pagini dintr-o antologie oarecare, ci a cercetat cu migală colecțiile de folclor din arhiva institutului de etnologie, a consultat specialiștii, a colaborat cu regizoarea Ileana Cirstea. Ca rezultat, textul recitalului este cursiv, omogen, rotund.

Cristina Deleanu a înțeles că versul liric popular „se zice”, nu se declamă, că muzica interioară a acestuia impune ritmica, rima și chiar caracterul cuvintelor întrebuintate. Versul curge lin sau abrupt, suav sau aspru, tandru sau răstît — în funcție de natura sentimentului exprimat, pentru că actrița a îmbrăcat nu numai haina concret-sonoră a „zicerii” textului, ci a investit interpretarea cu o profundă înțelegere a sensurilor lăuntrice. Registrul vocal bine strînit, gestul cumpătat, mlșcarea armonios îmbinată cu ideea inclusă în vers, mimică expresivă — iată cîteva dintre caracteristicile acestel remarcabile reușite artistice.

Dar lirismul cîntecului popular este și **energetic**, nu numai contemplativ, static, întrucît este pornit dintr-o viziune optimistă, dinamică. Și dacă nota dominantă a liricii feminine de dragoste este senzualitatea, actrița filtrează cu rafinament tonalitățile, cînd exprimă suferința despărțirii de cel iubit, zbuciumul luptei cu încrîncenările sorții și euforia momentelor de împlinire. Versurile izvorăsc firesc din cotidian, pentru că, așa cum afirma George Călinescu, „poezia populară nu cunoaște gratuitatea: ea e o reacție spontană la problemele imediate ale vieții”.

Cristina Deleanu și Eugen Cristea

De aceea „cîntecele” pe care actrița le „zice” cu excepțională naturalețe transmiț fluidul viu al sentimentelor.

Nota de sincrētism a spectacolului este completată în mod fericit de acompaniamentul discret, bine armonizat al actorului Eugen Cristea, care a compus muzica, executînd-o succesiv pe două instrumente de suflat și o cobză, pentru a asigura fundalul sonor necesar.

avut „partea leului”, adjuđucîndu-și cîteva dintre poeziile de greutate ale programului, pe care le-a pregătīt minuțios, cu un efort marcat de lărgire a mijloacelor actoricești, inclusiv spre elemente estradistice.

MUZEUL DE ARTA AL R.S.R.

PE VERDELE LUMII PLAI

■ MEDALION LIRIC

„GEORGE TOPÎRCEANU”

Spectacolul începe cu apariția solitară a lui Radu Beligan, prezentînd un conferențiar ce va trata despre „Bacilul lui Koch”. Cu farmecul său obișnuit, subliniind cu ironie în glas și în privire nuanțele textului, marele actor creează un moment artistic de neuitat.

În continuare, un grup de actori iau loc pe scaune și recită în ordinea stabilită. Poate că ar fi cazul ca, după experiența acumulată cu spectacolele de acest gen, implicarea regiei să se facă mai mult simțită. Intervențiile animatorului acestui studio, George Oancea, au asigurat cursivitatea și nota de voioșie a programului, dar credem că se poate face mai mult.

Au contribuit substanțial la ținuta artistică a spectacolului actorii Mihai Fotino (cu umorul firesc ce-l caracterizează), Valeria Gageașov (cu note echilibrate de duioșie și veselie), Aimée Iacobescu (cu accente de rar dramatism în „Balada morții”), Alexandru Hasnaș (excețent lăcrat șirul de comparații din „Cioara”), Elena Iordache (reliefînd cu măsură lirismul pastelului), Cristina Deleanu (o gradație dinamică, electrizantă a trecerii „acceleratului”), Gheorghe Cristescu (trăirea „sinceră” a necazurilor „chiriașului grăbit”), Didona Popescu (o colorată expunere a momentelor „birfei” de mahala — „În jurul unui divorț”), Andrei Ionescu (cu aplomb și umor — „Bustului meu”), Liviu Crăciun (cu expresivitate și vioiciune), Magda Cernat (cu o reală candoare), George Oancea (vivate *raisonneur* și admirabil recitator). L-am lăsat la urmă pe Constantin Stănescu, care a

Un recital complex (poezie, muzică, balet) pe versuri barbiene, corelat cu o incursiune în lumea sculpturilor lui Brăncuși, este un act de tomeritate. Astfel am privit **Pe verdele lumii plai** — subintitlat „popas de-o scară cu Ion Barbu și Constantin Brăncuși”, apărut în ciclul „Literatura și artele plastice”, găzduit de Muzeul de Artă al R.S.R..

La premieră am beneficiat de un prolog colocvial susținut de criticul literar Cezar Tabarcea și de criticul de artă plastică Radu Percea. Cei doi interlocutori au purtat o discuție incitantă, la obiect, convenind, în esență, asupra a ceea ce a adus nou Barbu în poezie — o inventivitate tematică și verbală ieșită din comun —, și Brăncuși în sculptură — prin esențializarea motivelor plasticii populare românești la nivelul de maximă elevație al artei moderne universale.

Regizorarea Mușata Mucenic a gîndit spectacolul nu numai ca o explicitare a virfurilor poeziei barbiene, acuzată uneori de enmetism, dar a vizualizat și a pus accente coregrafice și sonore, cu grija de a menține demonstrația la nivelul artistic scontat, fără a aluneca în didacticism. Pentru aceasta a colaborat în mod fericit cu actrița Marinela Pătru, care are o excelentă plastică corporală și o mimică expresivă, cu balerinul Mugur Valsami, acompaniator coregrafic cu o gamă bogată de nunațe și inventivitate a mișcării, cu solista vocală Camelia Pavlenco și cu pianistul Dan Rațiu — remarcabile contribuții la împlinirea valențelor de sincrētism ale spectacolului.

Bună cunoscătoare a sensurilor fundamentale ale poeziei barbiene, regizorarea a elaborat un scenariu în care mișcarea scenică, dinamica versurilor și suportul