

## *Viata și arta în limitele adevărului*

**REGINA BALULUI** de **NICOLAE MATEESCU** • **TEATRUL GIULEȘTI**  
• Data premierii: 13 octombrie 1987  
• Regia: **GELU COLCEAG** • Scenografia: **NICOLAE ULARU** • Distribuția: **VALERIA SITARU** (Ioana); **GELU NIȚU** (Silviu); **CONSTANTIN COJOCARU** (Anghel); **VASILE ICHIM** (Vasile); **LIANA MĂRGINEANU** (Șefa); **CORNELIU DUMITRAȘ** (Nicu Stoica); **MIRCEA N. CREȚU** (Regizorul); **FLORIN DOBROVICI** (Baby); **JEANINE STAVARACHE** și **ANA TROFIN** (Macheuza); **ANA TROFIN** și **MIRELA ATANASIU** (Valeria); **SIMION NEGRILĂ** (Oprea); **GINA TRANDAFIRESCU** (Secretara de platon).

Piesa de debut a lui Nicolae Mateescu, **Regina balului**, aparține unui gen aparte, căruia, în ciuda mărturisirilor limpezi ale autorului, nu i-aș spune teatru reportericesc. Degajat cu măsură în raport cu tradiția teatrală imediată și, mai ales, cu convențiile și poncifele de un anumit gen (nu-și propune nici să intre în polemică, nici să le „îmbunătățească“), autorul are o anume luciditate în fața vieții trăite, pe care o privește cu ponderată franchețe. Spre deosebire însă de alți confrăți care vin din jurnalism, el nu-și propune o teză, nici afirmarea unor convingeri ideologice, nici demascarea unor practici, nici priza la public pe calea unor anecdote confirmate în timp până la uzare. Respectă, fără servilism, rigori formale, are și tipuri cunoscute: ingenua, vampa, veleitarul, ratatul și chiar dogmaticul. S-a degajat însă de soluții gata digerate, a mai abandonat ideea de teatru normativ, ghid existențial pentru uz cotidian. Netemându-se de realitate, nu e nici didactic, nici istet. Sănătoasă mi se pare atitudinea dramaturgică față de materialul de viață pe care, fără utilaj greu și fără intervenții brutale, îi lasă să se decanteze firesc în înțelesurile lui multiple, o voce personală, amintind universul uman lipsit de false sluzii, dar și de definitive deznădejdi, al unei anumite direcții din dramaturgia țărilor surori (sovietică, cehă, maghiară, poloneză). La a-

cestea tonul e adesea mai sumbru, mai dur, dar tot intrinsec, venit din luciditatea experienței trăite, nu din pesimism.

Revenirea lui Gelu Colceag la acest text mi se pare, de aceea, simptomatică. Dacă în spectacolul de la I.A.T.C. (1986) montarea se axa pe itinerarul artistic al fetei, reliefind preponderent tentativa și eșecul ei în acest plan, spectacolul giuleștean (1987) urmărește semnificația întâmplării în cuprinsul destinului general al eroinei, cu deschiderea lui larg umană, perpetuă și actuală, dincolo de virsta începuturilor și a marilor răscruci. Legitimitatea textuală a acestor căutări regizorale probează consistența piesei. (Care, depășind simpla factologie, păstrează un suflu proaspăt de viață trăită, sensul major fiind degajat cu finețe, în vibrația lui diversă, schimbătoare.) Revenirea probează deopotrivă seriozitatea regizorului, frământat de valențele multiple ale tramei, debarasate de atitudini exemplare, teze ori zorzoane lirice. Punind în dialog, fără ostentație, mijloacele teatrului, ale filmului, ale televiziunii, montarea păstrează o anume surdină, care asigură nuanțarea sensurilor. În acord cu discreția tematizării, și realizează firescul artistic, anevoie de dobândit, prin gând exact și meșteșug subțire. Oscilația vioaie a spectacolului între tonul comic și sensul comic implicit (realizat prin presiunea contextului) se armonizează cu elasticitatea dialogului, care nu se bizuie pe efecte umoristice (deși poate fi tratat în fermă tonalitate comică — dovadă tentativa montării de la Teatrul „Ion Vasilescu“ la premiera absolută din 1981), ci slujește adevărul fără trucaje și fără proceze de intenție, fără susceptibilități de ocazie (dar și fără să le prevadă).

Încărcătura sociologică a intrigii este servită cu fermitate și chibzuință de decorul lui Nicolae Ularu, care pune în dialog mediile parcurse de eroină — cel de obârșie, cel actual ca și cel spre care tinde. Primul, reprezentat tangențial printr-un birt rural, cuprinde în laconismul său un mic fundal de lăzl, o perdea improvizată, o masă cu scaune. Definitivul pentru improvizatia cronică a aranjamentului interior este și Birtașul lui Simion Negrilă, cu familiaritatea lui greoaie și blazarea profesională. Într-un spațiu simetric, constant, barul citadin, biografia protagonistei se va lămuri în antecedentele ei, dar și în disponibilitățile ei prezente. Mediul spre care aspiră protagonistă — lumea filmului — în care toată

agitația se produce printre reflectoare, exploatează scena deschisă pe tot cuprinsul, parcă derutant, parcă descoperit, în timp ce nimic nu poate constitui un spațiu cert de reazem sau protecție. Coloanele de mucava amenință să se răstoarne, nu separă și nu împrejmuie nimic, Valeria, colega și admiratoarea Ioanei (șarjată ușor, cu simpatie și înțelegere, de Ana Trofin), putînd să participe nestînjnit la o scenă din care fusese îndepărtată. Reflectoare plasate pretutindeni, dezvăluie, stingheresc, luminează și ce nu e de văzut: agitația secretarei de platou (Gina Trandafirescu), ca și detașarea filosofică a asistentului de regie Baby, în virtuțile solicitărilor administrative — interpretat de Florin Dobrovici corect, dar fără personalitate. O lume de consum nervos și de uzură, în care se trage din greu, în care uneori visele eșuează și destinele se împotmolesc. Dacă, în interpretarea lui Mircea N. Crețu, Regizorul (bască, barbă, blugi, ochelari fumurii) se dovedește un personaj eficient, înzestrat, rapid în reacții, în plină forță (vocea puternică și statura își au contribuția lor), Macheuză Jeaninei Stavarche, pricepută, trecută prin multe, de-a dreptul acrită, e versată zadarnic. Ea invidiază fătul șansa tinerei fete de a fi în pragul lansării, dar invidiază, de-a valma, interesul pe care-l stîrnește hărbaților, prospețimea și decența ei, și căsătoria, dintr-o ratare multiplă dintr-o derută de viață. Actrița își ironizează cu vervă personajul în revelatoare instantanee comice sau numai în atitudini (costumația e ușor stridentă la un moment dat), dîndărătul cărora răzbate dezabuzarea eroinei; aceasta nu-și detestă însă meseria, după cum nu detestă nici lumea filmului, ca arhitectul Nicu Stoica; el consideră munca pe platou o deprofesionalizare, expresie sintetică a esecului și falsului vieții proprii, simbol al înstrăinării și derivei. Minat de potemkinada aceasta (scena ușilor este un exemplu de exploatare subtilă a semnificației decorului, în locuința simplă, austeră a lui Silviu, unde are loc, în fapt, nu o aniversare, ci o reuniune profesională), învins, eroul interpretat de Corneliu Dumitraș își înecă disperarea în alcool. Actorul marșînd uneori prea susținut pe gradul de alcoolemie al personajului, pe alocuri se șterg nuanțele dramei eroului.

Definitorii pentru plastica scenografică sînt proporționalitatea elementelor, ritmul sigur al dispoziției spațiale, supletea materialelor care nici nu sufocă nici nu mobilează propriu-zis, ci definesc. Căminul protagonistei, locuința ei, aflată într-o stare de prelungit provizorat, un nesfîrșit în care se împotmolește Anghel, soțul excedat de sarcini majore obsedat de erii și gelozie, semnifică precaritatea acestui menaj (cu antecedente nu toc-

mai romantice). Plăcut și firesc, Constantin Cojocaru navighează abil între comicul aparent și problematica reală a partenerului de viață care, neavînd îndreptățirea morală să se opună afirmării consoartei, suportă cu sau fără resemnare (ori alternativ) inerentele consecințe ale multiplelor ei posibilități de realizare. În mod inspirat n-a „tras”, comicul fiind implicit în această neliniștitoare egalitate. Parcă în răs\_păr, la televizor, cînd Ioana întîrzie peste așteptări, se cîntă tocmai **La donna e mobile**. Și socrul, mult mai adesea prezent alături de ginere, se străduiește în van s-o înlocuiască eficient. Vasile Ichim a realizat un portret comic picant, ascunzîndu-și prudent propriile nedumeriri asupra emancipării femeii — problemă care îl depășește vizibil pînă la obnubilare — în oftaturi adînci de îndoială, prigoniri tactice în priviri, monosilabe de eschivă și încercări neputincioase de asistență morală. Amîndoi eroii încearcă să salveze situația onorabil în fața Șefei, care îl vizitează mereu pe Anghel, întîrîndu-l sîcîitor asupra improvizabilului program al soției. Asprimea vocii, încrunțarea, bătoșenia Șefei (Liana Mărginea-nu) îi intimidează în egală măsură cu neașteptatele ei confesiuni, din care răzbate un portret acid de veleitară, ros de un vag regret al feminității năpăstuite de ambiții profesionale și activism.

Piesa nu este o satiră care înfierează tagme, tipuri, procedee, ci o dramă care îl caută pe om în dibuirile sale, în aspirații și întîmplări neașteptate, în rătăcirii și în eșecuri. Leitmotivul **Barca pe valuri**, orchestrat în opt variante cu tonalități diferite, infuzînd atmosfera sufletească a eroilor (ilustrația muzicală expresivă, antrenantă, discretă aparține lui Romeo Chelaru), reprezintă numai translația sonoră a ideii labilității destinului lor. Nu la modul grav, tragic, ci la acela dominat prin înțelegere și umor. Ce e mai efemer într-o viață de om decît să fii reșina unui bal? Și ce te poate zăpăci mai mult decît beția de o clipă a unui succes neașteptat? Om așezat, cu existența rînduită (muncitoare fruntasă Ioana e respectată, are copii și un cămin), tînăra se trezește proiectată în plin miraj. Declanșat de întîmplare, se aprinde în ea un dor de izbîndă întru totul de înțeleș, care-i sporește considerația de sine și-i actualizează vechi umilinte și resentimente. Actoria conține o irezistibilă atracție, arta e un teritoriu al visului și al definirii de sine.

Într-o elocvență juxtaponere, diapozitivele Ancăi Jurjuț relatează fata nevăzută a confruntării cu mirajul. Ritmate de pocnetul sec, inconfortabil, adevărate stop-cadre, diapozitivele istorisesc o inițiere. Din ele răzbate drama aceșui chip patetic în stîngăcia lui, în caldele lui im-



**Mircea N. Crețu, Gelu Nițu, Valeria Sitaru, Corneliu Dumitraș, Jeanine Stavarache și Florin Dobrovici**

perfecțiuni. Ochi limpezi, rind pe rind, crispați, înspăimîntați, înerezători, goi. Buze cărnoase al căror retuș fotogenic n-a fost încă definitivat. Nas proeminent al cărui unghi favorabil nu e pus totdeauna la contribuție. O adiere de vînt, în păr, într-o dimineață. Aer, fundal desfrunzit, suplețea trupului tînăr. Un pas în care e suspendată mișcarea vie. Prim-planuri patetice imitînd neizbutit posturi felliniene. Sub fardul gros răzbate oboseala. Lumina nesigură comunică ceva despre sordidul acestor probe. Sau poate al tuturor acestor încercări. Inițierea pe căile artei e o incursiune dură pe căile vieții.

Fără false ingenuități fără drăgălășeniilor „profesionale”, fără iteli șnutile, sfioasă, retrasă și participativă prin concentrarea atitudinală și gesturi minimale, Valeria Sitaru a păstrat cu har dreapta măsură. În monologul final, aceeași cuviință în revoltă, aceeași franchețe în a-și afirma, de-a valma, dorința și dezamăgirea, mindria și umilînța. Nimeni nu e de vină că s-au încercușat în van aspirațiile a doi visători.

Căci și Silviu-Gelu Nițu e un nerealizat. Regizor secund dorind arzător să-și dovedească vocația, să-și demonstreze mai întii sieși capacitatea de a crea, a crezut, în fine, că a întilnit interpreta ideală a unui film care să fie al său, să-l exprime, direct, fără concesii. Renunțînd la un mic, dar îndărătnic zîmbet de „băiat frumos”, care uneori îi sabotează persistent expresia, Gelu Nițu a izbutit să transmită —

apropae continuu — frămîntarea reală, temerile febrile ale croului, grija și prîpa, nervozitatea și nevoia de sprijin. În sentimentul înfiripat între cei doi, sugerat cu delicatețe, pare să tragă în cumpănă încrederea reciprocă, nevoia unuia de celălalt, solidaritatea umană. Dar amîndoi protagoniștii se întorc la locul de unde au plecat. Silviu va face un film, tot ca regizor secund, în fabrica Ioanei, care, machiată și costumată, va fi învățată să-și interpreteze rolul de fiecare zi. În timp ce colegele ei, la fel de „autentice”, găsite cu coafuri montante și halate scrabite la refuz — în fond, fiecare aspiră spre depășirea propriei condiții — vor alcătui fundalul inautentic al unui film din prefabricate. Zborul e retezat, mijloacele contrafăcute. Nu e nici artă, nici viață, dar e foarte amar acest hibrid în care se vede butaforia. Viața și arta se slujesc reciproc numai în limitele adevărului. Aceasta e miza majoră a piesei și a spectacolului.

**Doina MODOLA**

## *Un spectacol expedit*

**MONTERRAT de EMMANUEL ROBLÈS • TEATRUL DRAMATIC DIN BAI MARE • Data premierii: 4 octombrie 1987 • Traducerea: PAUL B. MARIAN • Regia și adaptarea scenică: DAN ALECSANDRESCU • Scenografia: CORNEL CEUCA • Distribuția: ȘTEFAN MAREȘ (Montserrat); DAN AȘTILEAN (Izquierdo); RADU DIMITRIU (Părintele Coronil); VICTOR MUȘTEANU (Zuazola); MARIUS OLTEANU (Morales); ANTONIU PAUL (Antonanzas); VIORICA GEANTĂ CHELBEA (Mama); LOVASZ TÜNDE (Tinăra); LUCIAN PRODAN (Tinărul); VASILE CONSTANTINESCU (Olarul); CORNEL MITITELU (Negustorul); ADRIAN RĂȚOI (Actorul); CERASELA STAN (Femeia în negru).**

Jucată destul de des pe scenele noastre, montată la radio și la televiziune, Montserrat de Emmanuel Roblès a sfîrșit prin a aparține cumva fondului principal „lexical” al repertoriului nostru contemporan. Și asta din mai multe motive, destul de bine întemeiate, nu din simplu mimetism repertorial. Piesa, așa cum spune de altfel și autorul ei, „ilustrează o temă universală, aceea a luptei oamenilor

pentru demnitatea și libertatea lor, împotriva forțelor exploatareii și obscurantismului". Ea pare a se întâmpla într-o Americă Latină de pe vremea lui Simon Bolivar, dar, desigur, nu e „vina” autorului că analogiile sugerate continuă să se prelungească și azi, în diverse părți ale lumii, în care forțele de ocupație și dictaturile militare își fac un titlu de mândrie din nesocotirea și batjocorirea drepturilor și libertăților omului. („Oscar”-ul acordat filmului american *Platoon* — *Plutonul* — realizat de Oliver Stone nu e chiar întâmplător, după cum nici mărturia ororilor în care a „progresat” omenirea, în timpul războiului din Vietnam, nu e lipsită de semnificații.) *Montserrat* este, așadar, o piesă încă actuală și de actualitate. Și va mai fi multă vreme, căci nu și-a propus să fie neapărat „istorică”, ci mai curând „simbolică”, personajele ei configurând o bogată și bine surprinsă tipologie umană, în situația-limită a confruntării cu moartea, situație ce le obligă să se vadă așa cum sînt, în toată nimicnicia lor, dar și în toată măreția pe care i-o pot da ființei umane lupta și jertfa de sine pentru un ideal superior. Că există poate prea mult patetism, că miradele unor personaje pot să sune puțin retoric, e iarăși adevărat. Dar se pot dispensa oare marile sentimente de patetismul lor consubstanțial? Se poate învinge — măcar pe scenă — iminența unei morți arbitrare, fără credința — ieșită din comun — a justetei cauzei pentru care lupti și a necesității jertfei tale? Aproape nimic în plus și nimic inutil în această piesă pe cît de clară pe atît de bine construită, știind să-i ofere fiecărui personaj un moment al său de adevăr și fiecărui actor o partitură de jucat. Ceea ce nu e deloc puțin și e firesc să conteze într-o opțiune repertorială.

Așa sînd lucrurile, nu ne-a mirat că Teatrul Dramatic din Baia Mare, care are meritul de a fi prezentat piesa în premieră pe țară (la 25 decembrie 1959), în regia neuitatului Gheorghe Harag, a re-luat-o după aproape treizeci de ani, într-un nou spectacol, datorat acum experimentatului regizor Dan Alecsandrescu, ale cărui succese, în timp, sînt legate și de această scenă. Piesa se cheamă *Montserrat*, dar rolul cel mai important — și cel mai generos ca partitură actoricească — nu este totuși cel al personajului titular, care luptă pentru libertate, ci acela al inchiuzitorului și tortionarului său, Izquierdo. Fără a avea actorul necesar acestui rol, orice demers regizoral devine inutil. Dan Alecsandrescu știa că-l are și, deși era vorba de un actor foarte tînăr, aflat practic la sfîrșitul primului său an de meserie, a avut curajul să-l distribuie. Și bine a făcut. Dan Aștilean în Izquierdo nu numai



Dan Aștilean și Ștefan Mareș

că nu i-a dezamăgit speranțele, dar credem că i-a și depășit așteptările. Relicifarea sobră, uneori chiar austeră a ideaticii textului, a valorilor sale de substanță, refuzînd pitorescul facil și eventualele accente melodramatice, caracteristică montărilor din ultima vreme ale lui Dan Alecsandrescu, s-a întîlnit fericit în cazul lui Dan Aștilean cu un stil de joc prin excelență modern, lapidar, concentrat în sine pînă la incandescență și concis pînă la a fi eliptic, capabil deci să spună mai mult decît „zice” și să semnifice prin întreaga-i prezență scenică și pe toată durata acesteia. Interpretarea rolului titular din *Peer Gynt*, pe scena „Casandrei”, recomandă bogatele resurse artistice ale unui talent autentic. Interpretarea lui Izquierdo, la Teatrul Dramatic din Baia Mare, confirmă un actor de valoare, reprezentant de frunte al unei tinere generații cu care teatrul românesc va avea a se mindri nu peste multă vreme. Să nu uităm însă că această generație are nevoie de experiența și încrederea regizorilor maturi, care o pot pune cel mai bine în valoare. Iată de ce nici meritul regizorului Dan Alecsandrescu în strălucita izbîndă

de azi a actorului Dan Aștilean nu ni se pare deloc a fi neglijabil.

Din păcate însă, furat poate de preeminența acestui rol și a posibilităților actorului care-l interpreta, regizorul n-a mai acordat atenția cuvenită raporturilor dintre personaje și rostului fiecăruia în economia piesei. Ela semnat o „adaptare scenică“ a textului — în fapt o amputare a replicilor celorlalte personaje — oferindu-ne un spectacol de numai o oră și un sfert (se joacă fără pauză), în care „demonstrația“ devine pe cât de limpede, pe atât de săracă în argumentele umane ale celeilalte părți. Căci drama lui Montserrat este aceea că e pus să aleagă între divulgarea ascunzătorii „rebelului“ bolnav (Bolivar) și sacrificarea a șase ostateci nevinovați, reprezentînd tot atîtea ipostaze ale umanului. Înainte de a fi trimiși rînd pe rînd la moarte de Izquierdo, ca urmare a tăcerii lui Montserrat, ei sînt însă sacrificați în spectacol chiar de către regizor, care, retezîndu-le foarte scurt posibilitatea de a-și striga „dreptul la viață“, le retează și o bună parte din forța argumentației lor, ce ar fi trebuit să fie cea mai forturantă pentru Montserrat. (Iar această drastică reducere a „ariei“ fiecărui personaj operează chiar și în cazul actorilor care ar fi avut resursele necesare pentru a-și susține cu brio partitura.) Raportul de forțe care alimentează dramatismul lucrării se decalibrează. Umanitatea „sărăcită“ a celorlalți reduce aproape firesc, dar neavenit, din chinul îndoielilor lui Montserrat (reduce și ca replică), astfel încît personajul acesta de flacără riscă să devină la rîndu-i doar o victimă oarecare a paranoiceii forțe torționare dezlănțuite. Nu e mai puțin adevărat că, în ceea ce-i mai rămîne totuși de făcut în acest rol, Ștefan Mareș e ca și inexistent. Exterior, retoric, cu ticurl spasmodice ale minii luate dintr-un arsenal al efectelor teatrale de mult ieșite la pensie, Ștefan Mareș parcă ar ține să justifice prin jocul său organotomia procedurii regizorului. Reușesc parțial să i se sustragă Cornel Mititelu (Negustorul), Viorica Geantă-Chelbea (Mama), Vasile Constantinescu (Olarul) și Adrian Rățoi (Actorul), ultimul transformat într-un clown de sorginte chapliniană, lungindu-și melodrama-

tic ieșirea din scenă. Din distribuție, menționabili măcar ca profesionalism, dacă nu și ca relief scenic, mai sînt doar Radu Dimitriu (Părintele Coronil) și Antoniu Paul (Antonanzas).

De ce a modificat regizorul finalul piesei, omorîndu-l pe Izquierdo alături de Montserrat, probabil că știe doar autorul adaptării scenice. Se poate desigur și așa, dar semnificațiile devin ou totul altele. Un celebru sonet shakespearean, al cărui ultim vers, „Dar dacă mor, iubirea-mi cui o las?“ — spus cu har și forță dramatică de Cerasela Stan (Femeia în negru) — pare să-i „împace“ pe amîndoi, dincolo de bine și de rău, chiar dacă lui Izquierdo, așa cum s-a observat, i se refuză propriuzis iertarea. Dar e de observat și că sonetul acesta — oricît de frumos și oricît de bine ar fi spus el, de către o virtuală mare actriță, cum e Cerasela Stan — nu prea are legătură cu „restul“.

Tragedia sau drama — cîtă a mai rămas — nu e astfel numai desfrunzită de retorism, ci și „curățată“ de viguroasele crengi care erau menite să ne-o apropie prin emoția simțirii. Iar ceea ce se cîștigă ca ritm nu e chiar tensiune dramatică. El îi resimțim lipsa în momentele în care Izquierdo — Dan Aștilean nu e în scenă și nu electrizează cu prezența sa respirația sălii.

Propunîndu-ne ca posibil loc al acțiunii o arenă de circ — în care, acum, nu se mai înfruntă omul cu fiarele sălbatice, ci umanitatea cu fiara din om — regizorul Dan Alecsandrescu e, desigur, consecvent cu viziunea sa esențializatoare și avertizatoare, costumele soldaților lui Izquierdo fiind și ele grăitoare în acest sens, căci nu diferă prea mult de cele ale trupelor de desant aerian sau de comando, din zilele noastre. Scenografia lui Cornel Ceuca trece promițător acest examen dificil, creînd necesara stare de claustrare, de imposibilitate a vreunei ieșiri pentru toate personajele piesei, în care și agresorii sînt la rîndul lor încolțiti, în cele din urmă.

Rămînem cu amintirea unei creații actoricești și a devoțiunii regizorale puse în slujba afirmării unui actor, devoțiune care, uneori, îl poate neglija sau nedreptăți (de la caz la caz) pe toți ceilalți.

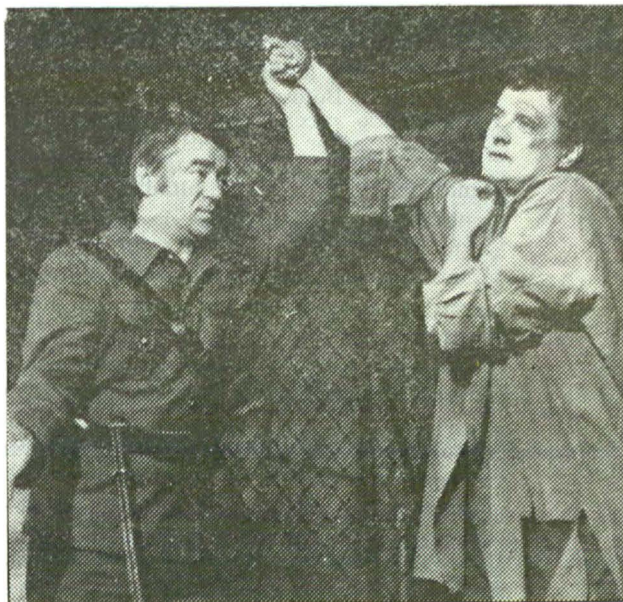
**Victor PARHON**

## O montare în stadiul de virtualitate

**EVUL MEDIU INTIMPLĂTOR** de ROMULUS GUGA • **TEATRUL NAȚIONAL DIN ȚIRGU MUREȘ** • Data premierii: 3 octombrie 1986 • Regia: **CRISTIAN HADJI-CULEA** • Scenografia: **KEMENY ARPAD** • Muzica: **SILVIA CULCER** • Distribuția: **CORNEL POPESCU** (Soldatul Honterius); **ION FISCUTEANU** (Caporalul Ioachim); **MARINELA POPESCU** (Victoria — Femeia resemnată); **ENIKÖ SZILAGYI DUMITRESCU** (Gloria — Fata care învață); **VLAD RĂDESCU** (Judecătorul); **AUREL ȘTEFĂNESCU** (Preotul); **DAN CIOBANU** (Străinul); **DAN GLASU** (Sergentul); **EDUARD MARINESCU** (Al doilea soldat).

După ce a montat — în 1980 — *Evul mediu întâmplător* în premieră absolută la Teatrul Mic (cu un succes de stimă notabil), regizorul Cristian Hadjiculea a refăcut experiența la Teatrul Național din Tg. Mureș (una dintre scenele, ca să zic așa, „abilitate” — ca și cea de la Mic — în „montări Guga”, ei revenindu-i onoarea primelor versiuni ale pieselor *Speranța nu moare în zori*, *Noaptea căbotinilor* și *Amurgul burghez*), unde a fost prezentată în cadrul manifestărilor dedicate, anul trecut, memoriei scriitorului. Gestul — dincolo de valoarea sa omagială — trebuie considerat și în raport cu virtualul câștig pe care l-ar aduce față de propunerea dinții.

Montarea țirgumureșană nu cred să depășească acest stadiu de virtualitate. Dacă lăsăm deoparte, deocamdată, câteva creații actoricești remarcabile (nici cea de la Mic nu ducea lipsă de așa ceva), dacă observăm că, în actuala versiune, decorul (scenografia Kemény Arpad) traduce în imagini mai concrete parabola textului (raportul idee-simbol fiind oarecum brutal, după opinia mea), nu mai avem multe lucruri de discutat. Cel mult să regretăm lentoarea uneori exasperantă cu care avansează spectacolul, tonurile lui prea des monocorde și folosirea imperfectă și abuzivă a tehnicii clarebscuiului în iluminarea mizanscenei.



**Ion Fiscuteanu și Cornel Popescu**

Să rămânem deci la interpreți, dintre care se detașează personalitatea inconfundabilă a lui Ion Fiscuteanu (Ioachim), portret robust și autoritar, cu o încărcătură malefică aproape palpabilă, ca și temperatura înaltă a jocului lui Cornel Popescu (Honterius — ce nume inspirat găsit pentru acest personaj care închide în semnificația lui ultima speranță a umanismului), actor în a cărui rostire sînt convingătoare și artificiile verbale, apoi aparițiile nuanțate, în inflexiuni cînd patetice, cînd temperamental relevante ale lui Enikö Szilagyî Dumitrescu (Gloria) și Marinelei Popescu (Victoria), — în sfîrșit, portretele interesante, lucrate cu îngrijire, dar fără să treacă dincolo de așteptări, ale lui Dan Ciobanu (Străinul), Vlad Rădescu (Judecătorul) și Aurel Ștefănescu (Preotul).

L-am regăsit pe Cristian Hadjiculea în corectitudinea și finețea descifrării relațiilor (totuși rare) de tensiune și în acuratețea îndrumării interpreților. Mi se pare însă prea puțin pentru un regizor de talia sa, pornit să-și pună pentru a doua oară semnătura sub imaginea scenică a unei opere importante.

**Dinu KIVU**

# Cum arată dragostea...

Decis — așa cum declara noua sa direcție — să se (re)apropie, prin calitatea repertoriului și a reprezentațiilor, de platonul frunțas al instituțiilor de spectacol, teatrul din Botoșani a lansat în premieră absolută o recentă piesă a lui Dumitru Solomon, autor de succes sigur la public (și la critică). În ansamblul creației dramaturgului, **Zăpezile de altădată** e un text inedit; la propriu, dar și la figurat, prin subiect: dragostea, temă tratată pînă acum (chiar și în piesele mai „sentimentale”, precum *Scene din viața unui bădăran* sau *Noțiunea de fericire*) doar în subsidiar, ca element producător de culoare, devine aici însuși centrul dezbaterii. „Poate oare dragostea să supraviețuiască nealterată trecerii anilor?” sună întrebarea la care par că trebuie să răspundă personajele: El și Ea (la 20 de ani) și Statuia—vorbitoare — înfățișînd un ilustru „cîntăreț” al sentimentului, (Lectura ni-l sugerează pe Ovidiu, spectacolul — o celebritate mai proaspătă; e o chestiune de amănunt.) În limbaj matematic, aceasta ar fi ipoteza. Demonstrația, care ocupă secțiunea mediană (și cea mai lungă) a piesei, se face prin metoda reducerii la absurd: noii Romeo și Julieta sînt obligați, printr-un **flash forward**, să se vadă pe ci înșiși „după 20 de ani” — acum numindu-se, concret, Marcel și Paula —, în halat și papuci conjugali. În acest punct, textul e instructiv și „înnădit” (ca să folosesc un calambur al autorului), nucleul situației fiind preluat din *Insomnie*,

---

**ZĂPEZILE DE ALTĂDATĂ** de DUMITRU SOLOMON • TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI • Data premierii: 3 octombrie 1987 • Regia: TEREZA BARTA • Scenografia: ANDRAS BIRTAY • Distribuția: MARIA ROXANA IONESCU (Ea); DORU BANDOL (El); CONSTANTIN GHINIȚĂ (Statuia). Voci: TAMARA BUCIUCEANU-BOTEZ și NUNI ANESTIN.



...după douăzeci de ani (Doru Bandol și Maria Roxana Ionescu)

una dintre cele „7 schițe dramatice” cu care debuta Dumitru Solomon în 1966. La sfîrșit, Marcel și Paula redevin El și Ea, convinși că se vor iubi, (ori că s-au iubit) întotdeauna „ca acum”. „Dar cînd sîntem acum?” Aceasta este ultima replică și, totodată, penultima paranteză, cum se zice, auctorială. Deci finalul, deschis, nu formulează, de fapt, concluzia; efectul e o anumită atmosferă stranie și neliniștitoare care învâluie, prin rîcoșeu, întreaga piesă, subintitulată „comedie”, dar în manieră cehoviană: așadar, derutant. Fără a se număra printre cele mai împlinite lucrări ale lui Dumitru Solomon — căci acțiunea are unele lungimi și sincope, iar profilul tipologic al celor două personaje principale e puțin confuz (rezultat, cred, al „înnădirii” de care pomeneam) — **Zăpezile de altădată** vădește, în părțile de rezistență, calități constante ale scrisului dramaturgului: tensiune înaltă a ideilor, știință a construcției, „sunet” impecabil al dialogului, Reprezintă, în plus,

o insolită mostră de teatru pur psihologic, fără să aibă, la prima vedere, aerul că ar fi așa ceva: aproape fiecare replică ascunde, sub strălucirea de profunzime sau de suprafață a jocului spiritual cu vorbele, un sens secund, o nuanță, uneori infinitesimală, de atitudine, stare, sentiment. Pe scurt, departe de a fi o comedioară fără probleme, **Zăpezile de altădată** e o piesă (nu spun dramă, ca să evit confuziile terminologice) complexă și dificilă.

Încredințarea unui asemenea text tinerii regizoare Tereza Barta — cunoscută și adesea laureată ca realizatoare de film documentar, dar debutantă în teatru — și foarte tinerilor actori Maria Roxana Ionescu și Doru Bandol (cel de-al treilea interpret, Constantin Ghiniță, nu avea mare lucru de făcut în chip de Statuie, și ce a făcut, a făcut bine) era o întreprindere pîndită, din capul locului, de riscuri majore. Alți reușitele, cit și nereușitele piesei pretindeau o experiență temeinică în descifrarea unei scrieri dramatice, în lucrul cu actorii pe scenă și — nu în ultimul rînd — în evaluarea reacțiilor publicului, factor, cum se știe, extrem de important în spectacol; o experiență care Terezei Barta îi lipsește, prin forța împrejurărilor. Nu e un defect, e o realitate; nu e o învinuire, e o constatare. Montarea are un început și un final (care, e drept, impune concluzia cam simplistă „și totuși, o mare iubire“...) armonioase și pline de sensibilitate. În partea a II-a însă — cea în care apar slăbiciunile, dar și subtilitățile de structură ale textului — regizoarea și interpretii s-au lăsat furăți cu totul de tonalitatea doar „comică“, în aparență, a partiturilor, accentuînd, unilateral și cu efecte cîteodată supărător de facile, hazul situațiilor și cîndimentul replicilor; pe acest fond, momentele de bună intuire a nodurilor dramatice — dialogul mut al Paulei cu oglinda, spre exemplu — se pierd. La fel, pasajele de intensitate ale jocului Mariei Roxana Ionescu; aceasta și-a înțeles mai bine eroina, care are și culori mai nele. Într-un rol foarte greu (fără nici o exagerare), alcătuit din tente și semitonuri, Doru Bandol avea nevoie, pentru a izbuti, de un „bagaj“ profesional pe care actorul, fatalmente, încă nu-l posedă; sau de o îndrumare regizorală mult mai fermă; sau de ambele. A fost, pentru principalii realizatori, o bătălie pierdută, care nu trebuie decît să-i stimuleze, în timp, să cîștige războiul. Resurse există.

**Alice GEORGESCU**

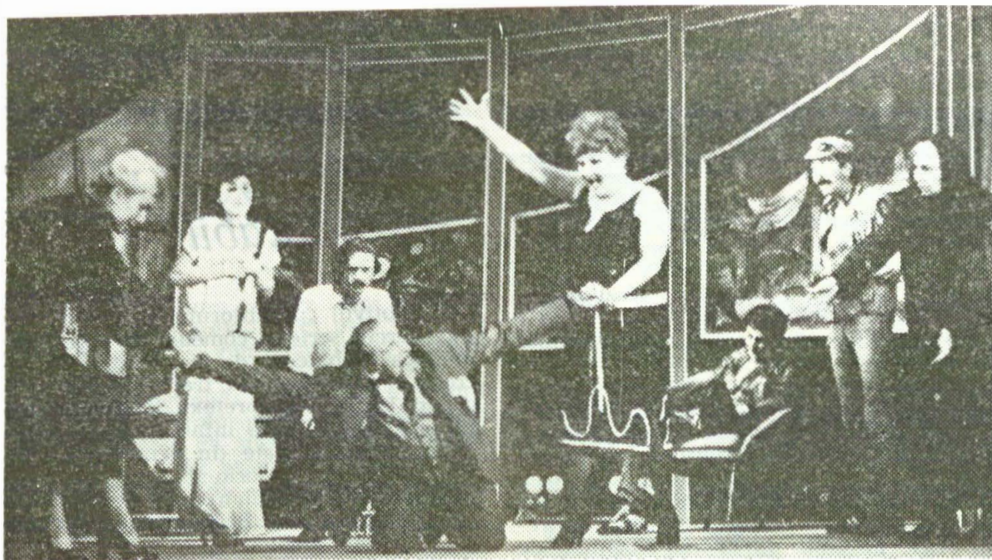
## *Cîteva numere actoricești, în parte notabile*

Pe motivul „păcălitorului păcălit“, Ștefan Berciu scrie o comedie în care stigmatizează abaterile de la legalitate — escrocheria, înșelăciunea, traficul de influență etc. Un inspirat pretext de farsă aduce în prim-plan figura infatuată a unui ins ce promite de toate (în genul vrăciului, interpretat de Vittorio de Sica, dintr-un cunoscut film italian), numitul Jenică Bică. Cabotin fără scrupule, Jenică Bică joacă în fața amatorilor de favoruri roluri de notorietate — cînd general, cînd profesor, cînd director-general ș.a.m.d. Are și un subaltern, Titi Cracă, pe care-l folosește ca secretar și valet, dă audiențe în propriul său apartament și manifestă o asiduă predilecție pentru tablouri, mai ceva ca un colecționar împătimit.

Dezvoltarea pretextului nu e tot atît de inspirată, sollicitanții ivindu-se de regulă în doi timpi și de fiecare dată cam la nivel revuistic, intercalarea oamenilor de ordine printre ei are ceva tensiune, dar e simplist motivată, iar finalul expediază un moment care putea culmina prin combinațiile intrigii. Unele pasaje, unele replici conțin o încărcătură de haz autentic, se aud uneori tonalități maziene de efect, limbajul și gestică trădează ridicolul, stupiditatea și jalnică morală a protagoniștilor, intriga — cită e — schițează suspensuri, joc dublu, răsturnări. Ele sînt însă reprimite de o precipitare a scriiturii, care le reduce din extensie, tocmai la un autor exersat în extensia intrigii, prin combinații neprevăzute în partiturile anterioare.

**COLECȚIONARUL de ȘTEFAN BERCIU. TEATRUL „VICTOR ION POPA“ DIN BÎRLAD • Data premierei : 6 septembrie 1987 • Regia : VASILE MĂLINESCU • Scenografia : IOAN OLARU • Distribuția : SIMON SALCĂ (Jenică Bică); RUXANDRA PETRU (Amelita Bică); GABRIEL CONSTANTINESCU (Titi Cracă); GETA CACEVSCHI-ULMU, DANA TOMIȚĂ (Eva Turturică); MARCEL ANGHEL (Mielu Cuțit); EUDOXIA VOLBEA, ELENA PETRICAN (Ioana Radeș); MARCEL BRÎNZEIU (Neluțu Puțea); TAMARA CONSTANTINESCU (Doroteea); FLORIN PREDUNĂ (George Vaizuza); ELENA PETRICAN, EUDOXIA BUGETESCU (Harașnela).**





Scenă din spectacolul birlădean

Regizat de Vasile Mălinescu, cel care, de altfel, i-a montat, pe aceeași scenă, prima sa piesă, *Cine a ucis?* — spectacolul e fidel, propunând câteva „numere” actoricești, în parte notabile. Astfel, Elena Petrican, o actriță experimentată a colectivului, premiată nu de mult pentru o impetuoasă Mița Baston, joacă aici cu desăvârșită decență rolul unei cîntărețe fatale (Harancla), gata la orice pentru o faimă mondială „și cosmică”. În bună parte și Simon Salcă realizează un portret scenic de efect, prin câteva linii caricaturale bine strunite în conturarea lui Jenică Bică, iar Gabriel Constantinescu, în ajutorul lui, Titi Cracă, trece cu tact peste ispita exagerărilor, evoluind cu o optimă înțelepciune amară. Marcel Anghel are un rol mai dificil într-un „tînăr dubios”, pentru că trebuie să se exerseze pe joc dublu, ceea ce interpretul face cu oarecare dezinvoltură, păstrînd limita aparențelor înșelătoare. Tamara Constantinescu susține un moment de frivolitate cu doza-jul cuvenit, iar Ruxandra Petru, Dana Tomiță, Eudoxia Volbea, Florin Predună conturează ceea ce e de conturat din portretele încredințate. Marcel Brinzeiu, exagerat în costumație, oferă o prestație bizară.

Scenografia lui Ioan Olaru, în manieră ironizantă, e alcătuită dintr-o suită de tablouri, din spatele cărora se aprind, la intervale diferite, semnale luminoase de avertisment, familiare conducătorilor auto. Numai acestora, firește.

**C. PARASCHIVESCU**

## *Satul contemporan în episoade*

Fărîmițată în episoade care se leagă greu, iar cînd se leagă nu produc tensiunea așteptată, piesa lui Ion Bălan schițează, prin câteva trăsături de penel, o panoramă mai mult peisagistică a satului contemporan. Concentrarea îndrîjită, tăcută, aprigă a primarului Ion Cîrlan, frămîntat de seceta prelungită care usucă pămîntul și întîrzie lucrările, se distinge, în acest context, ca o dominantă specifică. Ea este bine reliefată în spectacolul piteștean de către Dem. Niculescu. Privirea lui grea, aruncată mereu asupra cîmpului arid, cenușiu și crăpat de secetă, proiectat ca o fatalitate pe ecranul care domină fundalul, pare o îndrîjită pîndă. (Acesta să fie sugestia titlului? Posibil. Dar mai sînt și altele.)

**PINDA de ION BĂLAN • TEATRUL „A. DAVILA” din PITEȘTI • Data premierii: 15 septembrie 1987 • Regia și scenografia: GHEORGHE MARINESCU • Distribuția: DEM. NICULESCU (Ion Cîrlan); CORIOLAN RADU, VALERIU BUCIU (Gheorghe Albici); DUMITRU DRĂGAN (Alexandru Codirlă); CONSTANTIN STAVRIL (Radu Balaban); ION FOCȘA, PETRE DINULIU (Condcescu); WILHELMINA CĂTA (Ioana Dobrescu); CRISTINA RADU (Nastasia Cîrlan); PETRE DUMITRESCU (Ilie Rotaru); SORIN ZAVULOVICI (Gogu Chișcă); ION LUPU, CRISTIAN TUTZA (Vasile Cîrlan).**



**Constantin Stavril și Dem Nculescu**

În jurul lui, peisajul uman se animă cu figuri diverse, unele de coloratură, altele bizare sau neutre, care umplu tabloul, dar nu-l însuflețesc pe măsură. Sînt contururi fugare, trasate parcă dintr-o linie, cu cîte-o motivație subțire sau chiar neverosimilă. Pînda vicepreședintelui Alexandru Codîrlă, care rîvnește postul primarului, este țesută pe date convenționale și schematice; de altfel, interpretul, Dumitru Drăgan, încearcă o eschivă pe latura mai accesibilă, ușor comică, vădit stînjnit însă cînd e încolțit în final. Pînda fostului învătător Radu Balaban, fără rost și fără rațiune acum, hăituit de lume și de sine, cu instinctul vendetei, e bizară și la limita ridicolului; aici și interpretarea apasă pe ton, Constantin Stavril înfățișîndu-l ca pe un Jean Valjean decrepit, cu trăistură de cerșetor și glas doig, fără o undă de sinceră durere. Cu aceste două personaje se insinuează în text două fire de acțiune mai pronunțate, ele implicînd, într-un fel sau altul, decizia primarului. Cum nici unul nu atinge punctul de elocvență și de tensiune dramatică demn de intervenție, frunzașul satului le lasă lucid să se consume, preocupat mereu de altceva. Alte personaje sînt numai episodice, fără determinări în context: fata și fiul primarului schițați de Cristina Radu (cu prosepțime în joc) și de Cristian Tutză (cu sirguintă), un inspector pisălog, creionat cu tact și umor discret de Ion Focșan; un zurbagiu cumințit, surprins exact de Sorin Zavulovici; un plutonier de miliție agreabil și drept în persoana lui Pe-

tre Dumitrescu, o specialistă cu rost nu prea definit, purtată prin scenă de Wilhelmina Căta, un paznic glumeț și vigilent, figurat de Valeriu Buciu.

Realizarea plastică și regizorală a spectacolului poartă semnătura lui Gheorghe Marinescu, nume mai puțin cunoscut pe afișele teatrelor profesioniste. Pentru Pînda a găsit o soluție scenografică ingenioasă — împletituri de nuiiele dispuse în forme variate, dominate de ecranul poment —, iar evoluția actorilor a condus-o în general corect, în nota unui echilibru expresiv.

**C. PARASCHIVESCU**

## *Lumea-i plină de păpuși*

De la bun început, trebuie să ne întrebăm în ce măsură era (sau nu) necesară o „adaptare liberă“ a atît de popularei Chirițe. Realitatea este că aceste Chirițe ale lui Alecsandri — în oricare dintre înfățișările lor dramatice — sînt mai mult „populare“ decît „cunoscute“, și chiar citite curent. Și (observația e la îndemîna oricui) textele lui Alecsandri cuprind, privity prin prisma limbii actuale, un bagaj deloc neglijabil de arhaisme, regionalisme și barbarisme care fac lectura lor dificilă, dacă nu chiar ininteligibilă, în special pentru publicul neavizat

**CHIRIȚA ÎN IASI (LUMEA-I PLINĂ DE PĂPUȘI), comedie cu cîntece de VASILE ALECSANDRI • Adaptarea, BOGDAN ULMU • TEATRUL PENTRU COPII ȘI TINERET DIN IASI • Data premierei: 5 iulie 1987 • Regia: BOGDAN ULMU • Scenografia: MARFA AXENTI • Muzica: DORINA CRIȘAN RUSU • Dansurile: CRISTINA ANCA CIUBOTARU • Distribuția: SIMONA AGACHII (Coana Chirița); ION AGACHII (Grigori Birzol); CRISTINA ANCA CIUBOTARU, LILIANA MAVRIȘ (Aristița și Callpsița); LIVIU SMĂNTĂNICĂ (Bondici); VIOREL VÎRLAN (Pungescu); TOMA HOGEA (Guliță); NINA DIMITRIU (Văduva Afin); CONSTANTIN CIOFU (Sărdarul Cuculeț); DOINA IARCUCIEVICI (Țiganca); ION AGACHI (Surugiul); CONSTANTIN AMUNTENCEI (Slujbașul); NICOLAE BREHNESCU (Ion Păpușarul); DORINA CRIȘAN RUSU, AURELIAN BĂLAIȚĂ, GHEORGHE SPĂITER (Lăutarii).**



O Chiriță fără „ieșiri din matcă”...

sau foarte tânăr. O „rescriere” a lor într-un limbaj mai apropiat de uzanțele contemporane s-ar impune în consecință, măcar din acest punct de vedere. Apoi, Bogdan Ulmu și-a conceput adaptarea pornind și de la capacitățile și obișnuințele curente ale trupei ieșene, care îmbină adesea — în spectacolele sale — prezența actorilor cu cea a păpușilor, transformând deci în premisă stilistică subtitlul acestei „comedii cu cîntece”: **Lumea-i plină de păpuși**. De aici și pînă la ideea — existentă în montarea sa, dar exploatată încă timid — unui „teatru în teatru” nu este decît un pas, pe care regizorul l-a făcut fără să-i fie teamă că va fi acuzat de extrapolări semantice, în dauna spiritului propriu „bardului de la Mircești”. Acuzație pe care nu văd de ce i-am aduce-o, atît timp cît intervențiile sale (în afara modernizărilor lingvistice) sînt operate mai întotdeauna tot cu extrase din scrierile lui Alecsandri (mi s-a părut că recunoșc mai ales pasaje din **Iașii în carnaval**).

Spectacolul pe care l-a realizat este viu colorat (scenografia Marfei Axenti i-a completat fericit intențiile), nu rareori ingenios mișcat în scenă, agrementat cu măsură și discreție de muzica Dorinei Crișan Rusu, în care se mai simt reminiscen-

țe din parfumul lui Flechtenmacher. În echipa ieșeană exista și o Chiriță „gata făcută” — Simona Agachi —, ceea ce a rezolvat din start o bună parte a problemelor de distribuție. Restul personajelor (mai puține decît în opera originală) sînt repartizate onorabil, și chiar mai mult decît atît, cînd este vorba de Toma Hooea (Guliță), Liviu Smântânică (Bondici), Viorel Virlan (Pungescu), Cristina Anca Ciubotaru (Aristița), Nina Dimitriu (Văduva Afin), Ion Agachi (Surugiul), Doina Iarcucievici (Țiganca). Ceea ce i-aș reproșa înșă spectacolului (văzut în seara premierei) este un tonus scăzut, un „vibrato” cu un semiton mai jos decît se cuvenea, de la primul pînă la ultimul interpret. Or, o **Chiriță** fără explozie, fără „ieșiri din matcă” este de neconceput. Deși nu mă împac, de obicei, cu scuza emoțiilor de premieră, sper că a fost doar o stare de fapt pasageră, între timp surmontată.

...La spectacol, cu un rînd în fața mea, se afla distinsul profesor ieșean Constantin Ciopraga. Aș fi curios să știu dacă, pe dînsul, această „adaptare liberă” l-a deranjat. Pentru domnia-sa, această **Chiriță** în Iași era, probabil, o reîntîlnire cu atîtea umbre...

Dinu KIVU

# Un spectacol baroc

O întâlnire cu Shakespeare a întotdeauna o experiență interesantă, pentru orice artist, pentru orice colectiv teatral. La teatrul din Brăila, **A douăsprezecea noapte** a însemnat o experiență multiplă, o bună parte dintre realizatorii spectacolului aflându-se la primul lor contact cu o operă polivalentă, de o aplit de mare complexitate, ca această aparent veselă comedie a marelui Will.

Tinărul regizor Dragoș Galgoțiu a intuit complexitatea piesei, descifrind în ea filonul unei comedii lirico-dramatice pe tema iubirii ce-și caută împlinirea, al unei farse satirice de alură grotescă, cu tente de cruzime, dar și al unei comedii de situații pe tema gemenilor despărțiți de soartă și tot de soartă reuniți după un șir de aventuri extraordinare, precum și un filon meditativ, ce pune totul sub semnul îndoielii și al efemerului, într-un joc de travestiuri ce amestecă tulburător adevărul cu iluzia, nebunia cu luciditatea. Metaforă integratoare și unificatoare a altor filoane, aparent disperate, pare a fi visul, visul trăit de personajele pe care regizorul



Sorin Dinculescu și Bujor Macrin

**A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de WILLIAM SHAKESPEARE • TEATRUL DRAMATIC „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA • Data premierii: 24 septembrie 1987 • Regia: DRAGOȘ GALGOȚIU • Scenografia: VITTORIO HOLTIER • Costumele: NINA BRUMUȘILĂ • Muzica: NICU ALIFANTIS • Traducerea: MIHNEA GHEORGHIU • Distribuția: GEORGE ȘOFRAG (Orsino), GEORGE ȚOROPOC (Sebastian), GEORGE CUSTURĂ (Antonio), Un căpitan de navă, Fabian), ADRIAN NĂSTASE (Valentin), MIRCEA VALENTIN (Sir Toby Belch), MARIN BENEĂ (Sir Andrew Aguecheek), BUJOR MACRIN (Malvolio), SORIN DINCULESCU (Feste), ILDY CODRESCU (Olivia), ANAMARIA PIȘLARU (Viola), GRETA MANTA (Maria), FLORIN CHIRPAC, TOEA BADIU MUREȘAN, GILIOLA COCONCEA, BEATRIS CICHINDEL, CERASELA PORUMB, SOFIA GABRIELA CHIVU (Bufoni).**

le-a plasat, în totală nemișcare, în diferite puncte ale scenei și care intră pe rând în acțiune ca trezite dintr-un somn adânc. Dar visul acesta poate fi și teatrul — teatrul ca lume și lumea ca teatru —, teatrul creator de universuri imaginare mai adevărate decât viața cea adevărată, teatrul ca joc al măștilor, a căror sarabandă veselă și pestriță umple scena, amestecându-se pînă la confuzie cu chipurile ce se vor reale. Sau, poate fi și petrecerea de carnaval, sugerată de același alai al măștilor ce colindă scena în căutare de subiecte de haz și de batjocură, o petrecere tristă și crudă, care împinge risul pînă la ferocitate inconștientă. Pentru că, în ciuda faptului că se rîde mult în scenă, în hohote, spectacolul nu e deloc vesel și senin. Plutește asupra lui aripa unei îngîndurări ce nu e străină de substanța amară a poeziei shakespeariene, detectabilă mai ales în cugetările de o veselie tristă ale bufonului Feste, personaj care capătă un relief deosebit în interpretarea reușită a lui Sorin Dinculescu, actor de remarcabilă suplețe fizică și intelectuală și cu o voce plăcut timbrată. Cîntecul său plin de melancolie încheie „petrecerea”, în care Viola a alergat mereu, fugărită și agresată, tînjind după feminitatea-i disimulată de travesti, în care Malvolio, cuprins de delir erotic,

# Zburdălnicii ostenite

s-a năpustit asupra Oliviei, gata s-o dezbrace, și în care, dintr-o glumă „nevinovată“, Sir Andrew Aguecheek și Sir Toby Belch se aleg cu capetele sparte. Este, în viziunea regizorală, petrecerea unei lumi „nebune, nebune, nebune“, călătorind pe o corabie a timpului, pentru care popasul în iluzoria Ilirie n-a însemnat decât o clipă. O viziune ce fructifică sugestia ale textului, cu un exces de violență.

Ideea de corabie e materializată și în decorul lui Vittorio Holtieri, un decor-sinteză, care s-a vrut a fi o metaforă vizuală integratoare, dar care, prea greoi și prea încărcat, vrînd să cuprindă totul, a înghesuit locurile de joc, pierzîndu-și puterea de sugestie și creînd dificultăți mișcării actorilor. E multă mișcare în scenă, dar, parte din pricina decorului, parte din pricina insuficienței decantării regizorale, ea e adesea învîlmășită și pare excesivă. Bine găsită e funcționalitatea simbolică a catargului, devenit un carusel al timpului ce macină, în ritmuri diferite, meditația melancolică a lui Feste sau furia neputincoasă a batjocoritului Malvolio.

În universul polisemantic al spectacolului, ce nu-și dezvăluie cu ușurință toate sensurile, actorii au răspuns în bună măsură intențiilor regizorale, adaptîndu-se stilului cerut de roluri. Anamaria Pislaru trăiește cu sensibilitate și lirism vibrant tribulațiile dramatice ale Violei, George Șofrag recită cu bună dicțiune, în stil convențional romantic, versurile de dragoste ale ducelui Orsino, Ildy Codrescu navighează cu aplomb între convenție și sinceritate, în deruta amoroasă a Oliviei. În trio-ul comic, Mircea Valentin conturează cu autoritate un Sir Toby bonom și chefliu, de o frustă senzualitate, Greta Manta (Maria) conduce jocul cu molipsitoare cascade de ris, în timp ce Marin Benea se străduiește cu mai puțin folos în rolul ridicolului Sir Andrew, a cărui înfățișare ponosită îl dezavantajează. Un Malvolio de alură tartuffiană creează cu rafinament Bujor Macrin, adăugînd personajului o notă originală de furie vindicativă și de umilință jalnică în înfrîngere, ce-l scoate din sfera comicului. Un Sebastian de nobilă ținută schițează cu sobrietate George Țoropoc. George Custură izbuteste să diferențieze prin nuanțe cele trei roluri ce i-au fost încredințate.

Costumele Ninei Brumușilă, care amestecă cu talent dar cu reușite inegale epocile, precum și muzica lui Nicu Alifantis, creatoare de atmosferă și de stări de spirit, contribuie la imaginea de ansamblu a acestui spectacol, baroc și inegal, atestînd o personalitate regizorală de forță imaginativă în plin proces de maturizare și un colectiv artistic de buni profesioniști, deschiși experiențelor.

**Margareta BĂRBUȚA**

Senzația încercată la premiera cu **Ne-cazurile unu...** îndrăgostit de Virgil Stoenescu, pe scena Teatrului „Nottara“, este aceea că asii la reprezentarea nr...; un număr mare, în orice caz. Plutește peste întregul spectacol un aer de boseală, de plictisală cuviincios mascată printr-o vioiciune de circumstanță — multă agitație, dar puțină mișcare, o veselie a mușchilor feței contrazisă de privirile absente, costume care nu par noi (deși sint), decoruri care pot fi sau nu ale spectacolului (deși îi aparțin) ș.a.m.d.

Poate că totul pleacă de la piesă — despre tineri și pentru tineri, cum sună invariabila sintagmă — o povestioară vag hazlie, vag moralizatoare la care ai impresia că s-a scris mai întii deznodămîntul întru totul limpezitor și abia apoi s-au incurcat ștele. Schemele sint prea multe și prea lesne de recunoscut — scheme de situații dramatice și de sentimente, scheme de personaje și de momente umoristice, scheme de viață „așa cum e ea, cu bune cu rele“, cărora tocmai viața le lipsește.

Regia (Ion Lucian) mai agită puțin apele, fără a le anima, însă. Jocul actorilor e mai greu să-l judeci, cu onestitate. Nimeni nu convinge, dar simți că nimeni nu e convins — de ceea ce spune (tinerii vorbesc ca acum cîteva decenii), de ceea ce simte, de ceea ce dorește personajul său. Interpreții se străduiesc să găsească „ceva“ și reușesc uneori să aleagă crîmpeie de autenticitate, fie grație experienței lor sce-

---

**NECAZURILE UNUI... INDRĂGOSTIT** de VIRGIL STOENESCU ● **TEATRUL „NOTTARA“** ● Data premierei: 13 octombrie 1987 ● Regia: **ION LUCIAN** ● Scenografia: **TUDOR GHIMEȘ** ● Distribuția: **ION PUNEA** (Cristu Vișan); **CRISTIAN ȘOFRON** (Bogdan OGREZEANU); **MIHNEA MOISESCU** și **VASILE LUPU** (Malstrul Vintilă); **TANIA FILIP** (Dalia Radomir); **STELIAN NISTOR** (Alexe); **IRINA MOVILĂ** și **ADRIANA MOCA** (Vali); **MIHAELA NICOLESCU** și **CLAUDIANA CĂRAMIDA**, studente I.A.T.C. (Luminița); **EMILIA DOBRIN BESOIU** (Nicoleta); **ION PORSILA** (Pandele).

nice (Ion Punea), fie datorită propriului farmec scenic (Tania Filip). Alteori, însă, își debitează cu intimidată bunăvoință partitura (Cristian Șofron), doresc, parcă, să treacă neobservați (Stelian Nistor) ori încarcă șabloanele personajului cu șabloane actoricești (Emilia Dobrin Besoiu sau Ion Porsilă). Cam atât. Cam puțin.

**Cristina DUMITRESCU**

## *Poezia eminesciană pe scenă*

Inscrisă pe linia bunei tradiții a Teatrului „Tândărică”, cunoscut în lumea întregă tocmai prin modul în care a adus pe scena marionetelor opere reprezentative ale literaturii române și universale, noua montare, pe baza unui scenariu inspirat de balada schilleriană **Mănușa**, prelucrată de Mihai Eminescu, se caracterizează prin sensibilitate, acuratețe profesională și grijă acordată detaliilor.

Balada, publicată și în afișul-program (lucrat în culori delicate și desene cu iz romantic), nu a fost decât un punct de pornire pentru autoarele scenariului, cunoscuta actriță Brîndușa Zaița Silvestru și regizoarea Liudmila Szekely Anton, care au extins mult textul de spectacol, folosindu-se cu îndrăzneală de cele mai cunoscute versuri de iubire ale marelui Eminescu.

Un bufon-copii, isteț și naiv totodată, cu haz, ironie și verb ascuțit, a devenit comentatorul întâmplărilor imaginate de autoarele scenariului. Acțiunea se petrece la curtea unui împărat bonom, cam somnoros și cam obosit și de treburile domniei și de capriciile celor două fete: cea

mare — visătoare, romantică, distantă, îndrăgostită de frumosul luceafăr de pe cer, și cea mică — zglobie și plină de inimă, îndrăgostită lulea de prințul venit de peste mări și țări pentru a o peți pe sora cea indiferentă.

Are loc și întâmplarea din baladă, adică aruncarea mănușii în groapa leilor și trezirea din beția iubirii neîmpărțasite a prințului-poet, care-și va găsi fericirea alături de fiica mai mică a împăratului.

Cu mijloace simple, cei trei actori ai Teatrului „Tândărică”, Brîndușa Zaița Silvestru, Cristina Popovici și Paul Ionescu, însuflețesc, rînd pe rînd, marionetele lucrute cu delicatețe de Iulius Șuteu, dîndu-le expresivitate și culoare. Bufonul și prințesa cea mică sînt cert cele mai interesante marionete, cu cele mai multe atitudini și cele mai variate sentimente. Prințul-poet are noblețe și o mișcare avîntată, în concordanță cu sentimentele arzătoare încercate, cu patosul iubirii care-l dă aripi chiar și pentru gesturi neșăbuite.

Momentul luptei cu leii dezlănțuți are tensiune, fără însă să se ajungă la dramatismul sugerat de balada schilleriană, reluat și întărit de Eminescu. Nu este clar nici măcar dacă prințul ia mănușa sau nu, trezirea din vis și descoperirea iubirii tăcute și sensibile de lîngă el neavînd suficient temel.

Versul eminescian se aude cu claritate, reliefîndu-și mai cu seamă sensurile imediate, directe, nu și pe cele simbolice, care abundă în opera marelui nostru poet. Cred însă că o asemenea sarcină și un atare scop nici nu și le-au propus creatorii spectacolului, dornici mai degrabă să amintească copiilor și adolescenților că există un univers al poeziei și o frumusețe a sentimentelor, care nu trebuie uitate.

**Ilcana BERLOGEA**

Un univers  
al poeziei  
care nu trebuie  
uitat

