

lor culturali și recitalul de arhetipuri sint o formă de evadare și de eludare a umanului. Folosind distincția lui Tudor Vianu referitoare la limbaj, putem spune că avem de-a face cu sacrificarea aproape totală a „reflexivității” reale în favoarea unei pseudo-reflexivități, care nu spune în fond nimic despre umanitatea artistului, devenind, paradoxal, un limbaj prin excelență „tranzitiv”, rezervat însă exclusiv inițiaților.

Lumea fictivă se instaurează drept autonomă, asemeni unui semnificat care și-a pierdut semnificatul, sau care nu comunică despre acesta decît lucruri generale, ferindu-se de formularea artistică a neputinței, a vulnerabilității ființei individuale. Așadar, putem spune că tinărul regizor însuși se ascunde în viziune, se ascunde în cultură, evadînd în același timp, prin intermediul ei, din fața unei realități pe care nu are încă armele experienței spre a o stăpîni și spre a o transfigura apoi artistic.

În fond, tinăra regie afirmă prin acest tip de spectacole calofile că se află în criză de autoritate. E firesc. Institutul de teatru oferă o experiență deloc bogată în lucrul cu actorul. De îndată ce ajunge (peste noapte) regizor profesionist, absolventul trebuie să se impună unui colectiv de actori și atenției criticii. Alternativa sa este fie de a porni cu modestie înspre cîștigarea unor adevăruri profesionale validate încet, prin experiență, fie de a se lansa vertiginos, cu întreg bagajul de lecturi, înspre întîmîdarea auditoriului cu dezlănțuirii culturale nu întotdeauna legitime. Diverse sînt cauzele pentru care marea majoritate a directorilor de scenă optează pentru cea de-a doua variantă de debut.

La un alt nivel, am putea chiar observa că tipul de calofilie practicat de regla tinăra de teatralizează actul scenic, transformîndu-l într-o lectură de semne (semne-obiecte sau semne-imagini). Cu alte cuvinte, teatrul lor instaurează drept realitate referențială și semnificat singura care le este, deocamdată, accesibilă cea a culturii.

Și poate că tocmai de aceea, înainte de a ne entuziasma de subtilitatea gîndului sau de a condamna gratuitatea formei, trebuie să așteptăm ca tinerii regizori să depășească faza experimentărilor estetizante, prin care au trecut și Mănuțiu, și Galgoțiu, și Dabija, dovedind, nu demult, că dincolo de ea, acelei personalități creatoare ce o va decanta cu trudă și bunăcredință îi este hărăzit și momentul iluminării. Care se poate numi **Antoniu și Cleopatra**, sau **Mult zgomot pentru nimic**, sau **Taifun**, sau...

Corina ȘTEU

cronica spectacolului studentesc

MAI TREBUIA FĂCUT UN SINGUR PAS

Tablouri statice într-un singur decor reunind cele patru locuri de joc cam prea „terestre”. În afara pseudogoblenului, merit să denunțăm dintru început veleitarismul simbolicei faune din cooperația cantonată între Avînt (ul mobilei) și Progres (ul mobilei), își fac datoria cîteva modeste cortine muzicale — în pas eroic sau cu antren lăutăresc, în sugesție exotică sud-americană și respectiv cu tentă funebă pentru final. Galeria palavrăgiilor piesei **Mobilă** și durere de Teodor Mazilu e înfățișată pe scena „Casandrei” ca într-un insectar de buzunar.

La primul rol de veritabil prim-plan — Sile Gurău —, Alexandru Bindea manifestă o deosebită și salutară exigență față de talentul și hazul său natural, ieșite din comun. Cu scrupul maxim pentru detaliu, de la cel vestimentar (pălăria, fulgarul și servieta-diplomat, șortul și cravața ținutei „montane”, eșarfa boamei de **bon ton**) pînă la cel de expresie (mustăcioara și mobilitatea privirii), actorul compune masca neghibiei suficiente, nuanțînd inspirat orgoliul infatuării însului placid, obtuz, rapace, tenebros patetic, dar și penibil sentimental. Spiritului gregar din momentele nu puține de ebrietate izbutește să-l distileze truculența avansînd în emancipare ou precipitata vanitate a inconștienței anulări de sine.

Pentru Paul Arnăutu, Florin Busuloc a adoptat în mod consecvent și convergent grima senectuții: anchilozat de morga onorabilității, dar și instalat în sciatica vîrstei, personajul său e de un tolerant tembelism, amendat adesea cu înduioșătoare afecțiune autocritică. Exasperarea sa va cunoaște un singur punct maxim — urletul din clipa condamnării deliberate la expiere.

Lui Gore, cel integru din principiu, Viorel Păunescu i-a fixat ca parametru constant obediința. Umil, servil, cu gesturi de tipicir sînginos, individul are

Două talente naturale ieșite din comun: Alexandru Bindea și Anca Sigartău



smerenia perfidului căruia doar ochii îi sticlesc de sub basca aferentă nelipsitului halat funcționaresc. Agresivitatea îndelung reprimată ajunge să-l reducă la o fantomatică prezență, pregnantă însă în economia basoreliefului, a „bilanțului” final.

Degrevat de atributul intelectualității (s-a renunțat la scena a doua din actul II unde eroul își „afirma” studiile universitare), Urechiatu în interpretarea lui Florin Cătălin Irimia este un venal cu aspect gitan, un destul de anost viclean cu apucături de galanton chefliu și exterioare abilități de cvasimondenitate.

Bine machiată, bine coafată, Liliana Hodorogea îi schițează Lizicăi un profil ferm: parvenita cu pretenții, sofisticată, angoasă, aferată, ahtiată după profit. Cinică fără jenă, frivolă cu măsură, eroina apare ca o temperamentală ponderată de tactul și de ambiția snoabă a reușitei depline.

Cu indubitabil aplomb, într-un ofertant **contre-emploi**, Anca Sigartău înfruntă voinicește tentația ostentației. O plămădește pe Melania din tandrețe și abjecție, pervertind cu mult umor can-doarea în șiretenie senzuală, iar volup-

tății nesățioase dându-i transparente de suavitate ridicolă. Cocheta feroce, dispusă să refacă oricui viața afectivă în condiții avantajoase, cunoaște și răsfățul și acreala, e capabilă de alint, dar și de dezgust, mereu în felină alertă, mereu în ofensivă inocent premeditată.

Fără să atingă dimensiunea reflexivă gravă, profundă a dramaturgiei lui Mazilu, spectacolul studentesc probează limpezimea de expresie a jocului actoricesc, orientat — poate prea apăsător — spre descifrarea atentă, minuțioasă chiar a mimetismului frust, a imposturii versatilo, a trivialității incriminate. Și aici se cere deschisă o paranteză, necesară mai ales pentru că este vorba de o reprezentare pe o scenă-școală, unde cu **alt** mai mare trebuie să fie atenția când urmează să se găsească echivalente sugestive vulgarității ineseși. Din păcate, unele momente, câteva gesturi vădesc flagrante licențe de... gust. Legea de bază a acestui univers parodic — logica ilogismului — este stăpinită însă cu dezinvoltură. Mai trebuia făcut, deci, un singur pas: spre decantare, spre sublimare, spre hiperbolă.

Irina COROIU

(Continuare din pag. 47)

comediană Draga Olteanu Matei își asigura succesul cu monologul lui Vasile Alecsandri **Mama Anghelușa**. Surprinzător a fost pentru mine că la o revistă literară T.V., desfășurată la Bacău, după ce o colegă a ei clacase cu poezia, pe care o știu toți școlarii, **Mama** de George Coșbuc, Draga Olteanu, tremurând aproape în momentul când a fost anunțată că urmează în scenă, cu aceeași **Mama Anghelușa** pe care am ascultat-o de sute de ori, mi-a șoptit: „Nae, dacă mă înourc, suflă-mi!”

Nu lipsit de interes era și modul cum îl recita Florin Piersci pe Maikovsky. Chiar în titlul **Scrisoare de la Paris** **tovarășului Kostrov** despre esența

îubirii, sintagma „esența iubirii” era enunțată sugerind o numărare de bani, ceea ce pe mine și pe **Emanoil Petruț**, recitator sobru dar impunător al aceluiași poet, ne enerva.

Cu timpul aveam să-i descoperim acestei munci și alte cîștiguri spirituale, între altele, prilejul de a ne cunoaște pe noi înșine ca generație. Cum aceste lucruri se petreceau înainte de 1965, se înțelege că noi, tinerii creatori, am fost de la început părtași la schimbările revoluționare pe care le-a declanșat cel de al IX-lea Congres al Partidului.

Putem fi recunoscători acestor ani pentru meritul de a fi contribuit în mod decisiv la formarea noastră ca artiști-cetățeni.