

- „VLAICU VODĂ“ de Al. Davila*
- „VEDERE DE PE POD“ de Arthur Miller**

Colectivul artistic din Braşov a cunoscut, după o perioadă de stagnare, momente cînd succese reale şi prestigioase l-au impus opiniei teatrale. Teatrul a prezentat, cîţiva ani în şir, spectacole reuşite ca *Mutter Courage* de Brecht, *Flori vii* de Pogodin, *Secunda* 58 de Dorel Dorian, *Chirişa în provincie* de Alecsandri, *Ūizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt. Într-o anchetă lansată printre spectatori, ziarul „Drum nou“¹ publică păreri judicioase despre tribuna teatrală a oraşului. În unanimitate, vocile din stal evocă bucuria, satisfacţiile estetice şi instructive resimţite în faţa acestor montări trecute, ca şi dezamăgirea faţă de spectacolele ultimului an. Braşovenii impută teatrului lor cantonarea repertoriului într-o periferie culturală, predilecţia unilaterală pentru comedie şi ris, de ce/e mai multe ori pentru ris ieftin. În adevăr, e greu să judeci potenţialul profesional al unei trupe, calitatea interpretării, nivelul preocupărilor artistice, numai după spectacolele din stagiunea 1963—1964: *Mizerie şi nobleţe* de Scarpetta, *Dragostea nevestelor* de I. Destelnică, *Se caută un mincinos* de D. Psathas şi *Capcana* de Robert Thomas (titlu întîlnit ca o fatalitate în orice repertoriu nesatisfăcător). Adunate la un loc, toate aceste piese şi spectacole dau o vizibilă impresie de sărăcie spirituală, de mediocritate. Simplitatea şi bunul-simţ cu care lăcătuşul Sandu Alexe, membru al formaţiei teatrale a uzinei „Steagul Roşu“, formulează cîteva opinii în jurul repertoriului, ne îndeamnă să-i reproducem cuvîntul: „Pe scena teatrului nostru nu s-a jucat însă niciodată Cehov, Tolstoi, Lope de Vega, Lorca, Ibsen. Prea puţin au fost jucaţi Shakespeare, Shaw, Goldoni; dramaturgia clasică autohtonă nu s-a bucurat nici ea de atenţie... De ce oare o piesă a lui Blaga, a cărei acţiune se desfăşoară în Scheii Braşovului, a avut premiera pe ţară la Timişoara?“

Fără îndoială că suma titlurilor din program nu constituie o mărturie absolută pentru ţinuta artistică şi perspectiva unui teatru. Totuşi, de la repertoriu porneşte complexul de probleme ale teatrului.

* Regia : Mihai Raicu. Scenografia : Olga Muţiu. Distribuţia : Ion Jugureanu (Vlaicu Vodă); Savu Rahoveanu (Rumân Gruie); Dan Săndulescu (Mircea Babarab); Nicolae C. Nicolae (Costea Muşat); Emil Sirlitovici (Banul Mike); Şt. Alexandrescu (Groza Moldoveanu); George Gridănuşu (Spătarul Dragomir); George Ferra (Preacuviosul Nicodim); Şt. Dedu-Farca (Pala Italianul); L. Péterffy (Baronul Kallany); C. Voinea Delast (Vlad Dobceanu); Valeriu Paraschiv (Manea); Mihai Popescu (Aldea Algiu); Al. Repan (Rumân Herescu); Boris Gavliţchi (Murgu); D. Drăgan (Baldovin); Ion Neleanu (Pircălabul curţii); Al. Soloviev (Solul sîrbesco); M. Andreescu (Moş Neagu); Al. Soloviev (Un căuşel); Fl. Constantin (Intîiul boier); Vasile Mureşanu (Al doilea boier); Cristian Ioanin (Al treilea boier); Andrei Armancu (Intîiul moşnean); Em. Ciogolea (Al doilea moşnean); Teofil Căliman (Un boier bătrîn); Zoe Maria Albani (Clara); Doina Tamaş (Domniţa Anca); Sidonia Lazăr (Sanda); Diana Fall (Un copil de casă).

** Regia : Ban Ernest. Scenografia : Ion Cristodulo. Distribuţia : Vivi Candrea Neleanu (Beatrice); Virginia Marcu Paraschiv (Catherine); Nicolae C. Nicolae (Louis); Fl. Constantin (Mike); Şt. Alexandrescu (Alfieri); G. Gridănuşu (Eddie); L. Péterffy (Marco); Boris Gavliţchi (Tonny); Valeriu Paraschiv (Rodolpho); Mihai Popescu (Ofiţer I); Savu Rahoveanu (Ofiţer II); Vasile Mureşanu (Mr. Lipari); Simona Negrea (Mrs. Lipari); Şt. Dedu-Farca (Submarinul).

¹ Nr. 6510 din 5 dec. 1965.

În acest nou an teatral, începutul pare mai de bun augur, cu excepția nereușitului spectacol *Întîlnire la miezul nopții* de M. Nadin și B. Dunăreanu. Afișe și programe (frumos alcătuite, cu texte bine selecționate și grafică onestă) anunță lucrări valoroase: *Vlaicu Vodă* de Al. Davila și *Vedere de pe pod* de Arthur Miller. Între drama clasică națională și drama occidentală contemporană găsim, în proiecte și în repetiție, câteva titluri interesante, ce atestă o preocupare mai susținută pentru calitatea literaturii dramatice oferite acum spectatorilor: *Oul* de Félicien Marceau, o prelucrare modernă după comedia lui Aristofan *Nu ponegrii infernul*, *Pulberea purpurie* de Sean O'Casey, piesă cu acute accente de critică socială, feeria românească *Sinziana* și *Pepelea* (să nu uităm că Alecsandri s-a bucurat de un tratament fericit în acest teatru) și, la capitolul dramaturgiei originale, *Simple coîncidențe* de Paul Everac.

Cele două spectacole inaugurale au deschis colectivului, pe coordonate diferite, multiple posibilități de afirmare: au permis desfășurarea unor concepții scenice cristalizate, au oferit actorilor partituri dense și complicate și, în general vorbind, au dat teatrului puncte de reper în expunerea unui limbaj artistic evident reînnoit și îmborsat, chiar dacă intențiile primează asupra realizării.

Montarea piesei *Vlaicu Vodă*, despre care Liviu Rebreanu spunea că „a avut tăria să înfrunte vremea prin calitățile ei excepționale”, pentru acest teatru unde lipsește tradiționalul protagonist de masivă amploare dramatică, constituie un act temerar. Minusul s-a transformat însă în plus, neajunsul a fost folosit în chip hotărât pentru un câștig general: *Vlaicu Vodă* și-a transferat valorile spectaculare ale partiturilor solistice pe acțiunea ansamblului și semnificațiile acțiunilor politice de grup. Regizorul Mihai Raicu a încercat, într-o viziune limpede, să confere acestei drame istorice dimensiuni spirituale contemporane, fapt ce merită să fie salutat. În acest scop, a așezat textul clasic pe coordonate stilizate, în acord cu tendințele și practica scenică a zilelor noastre, de „întinerire a clasicilor universali”, de epurare a scenei de balastul declamăției emfatică și al gestului retoric. Efortul împrosperării tiparelor dramei istorice s-a concretizat, în reprezentarea brașoveană, pe două planuri: în primul rînd, prin construirea și organizarea plastică a unui spațiu de joc metaforic; în al doilea rînd, prin conduita interpretativă și structura protagonistului.

Scenografia Olgăi Muțiu ni s-a părut valoroasă, nu atât prin detaliile ca atare ale cadrului, nu atât prin materialele folosite frecvent în decorurile sale (țesături speciale, sac, lemn, metal, ca în *Dracul uitat* sau *Ighemonicon cu năpîrstoc*), ci prin viziunea îndrăzneată care leagă deliberat la un loc elemente plastice violent diferențiate. E adevărată afirmația cronicarului revistei „Contemporanul” că *Vlaicu Vodă* e situat între blănuri și ecrane. Această situație derivă însă din concepție și o sprijină. Scenografa și regizorul au asociat motive vechi folclorice, aluzii la universul țărănesc legendar și medieval al lui *Vlaicu*, cu proiecții ce folosesc tehnica celei de-a șaptea arte, pentru a sublinia, cu detalii de prim-plan, alte obiecte și însemne laice sau bisericesti, ale evului mijlociu — pornind, credem, de la o particularitate a textului, semnalată și de cunoscătorii prestigioși ai literaturii noastre, și anume: expresiva împerechere a arhaismelor cu neologismele. Stilizat, cadrul scenografic nu e atemporal; climatul istoric al dramei e prezent printr-o subtilă topire a unor elemente proprii fondului românesc național, într-o viziune artistică modernă, sintetică. Pe scenă, o imensă cergă țărănească mițoasă, așternută pe un vast practicabil înclinat, se alătură unor bucăți de metal cu reflexe auriu-roșietice de bronz vechi — blazon nedefinit, dar sugestiv lemnul, grinzii masive de stejar afumat, blănurile rustice de oaie sînt elemente ce contribuie din plin la crearea unui univers primitiv țărănesc, situînd acțiunea într-un timp contradictoriu. E timpul istoric în care se ciocnesc autoritatea puterii centrale cu forțele fărîmîtării feudale, papalitatea cu opoziția ortodoxă, pervertirea și rafinamentul politic al Doamnei Clara și solului maghiar Kaliany, pe de o parte, cu simțămintele patriotice ale grupului de boieri români, pe de alta. Costumele boierilor sugerează de asemenea sorgintea populară, rustică, a unei nobilimi proaspete, în care se nasc idealurile neatîrnării. Se recompune, așadar, în scenă o ambianță pe pronunțat specific național (prin costume regăsim aceeași încercare în filmul „Harap Alb”), dar și cu un *memento* continuu al privitorului de azi, obținut prin proiecțiile ce aduc, cum spuneam, în plan mărit, fie o paftă, un iconostas, un detaliu de mobilier — toate autentice elemente de epocă. (Aceste proiecții au însă dezavantajul de a încălca și îngreuna înțelegerea semnificațiilor din spațiul scenic, mult prea compus.)

Alt argument important în afirmarea concepției regizorale îl constituie Ion Jugureanu, interpretul lui *Vlaicu*. Distribuit cu îndrăzneală în acest faimos rol de mare încercare, cel mai tânăr interpret al lui *Vlaicu* aduce pe scenă tipul inedit al unui domnitor renașterist, de o cerebralitate acută, care-și sacrifică sentimentele personale



Zoe Maria Albani (Doamna Clara) și Ion Jugureanu (Vlaicu) în „Vlaicu Vodă” de Al. Davila

pentru interesele politice ale țării și idealurile patriotice. ce-l animă. Tonul patetic, desfășurarea retorică a versului, inflexiunile incantatorii au dispărut. Actorul a fost cu fermitate condus spre un joc suplu, de duel cu ideea, spre demonstrarea unor calcule și premedități născute dintr-o superioară înțelegere istorico-politică, deși complexa partitură nu e acoperită pe de-a întregul. Interpretarea lui Ion Jugureanu ne apare, dincolo de un succes personal al actorului, o confirmare a multiplelor posibilități de valorificare contemporană a patrimoniului dramatic național.

Concepția scenică însă n-a fost consecvent susținută, nici poate consecvent urmărită, pe tot itinerariul reprezentației. Grupurile de boieri s-au arătat amorse și insuficient de diferențiate, mișcându-se nu de puține ori după tipicul spectacolelor tradiționale, cu multă figurație. De formula rutinieră în marcarea sentimentului și expresiile-clîșeu în gest n-a izbutit să se despartă interpreta Doamnei Clara — Zoe Maria Albani. Ea nu a putut susține dialogul cu Vlaicu — caracter complex, sintetizat, și, de aceea, în scenele în doi, discrepanța a apărut cu atât mai vădită și supărătoare.

De reținut este însă încercarea teatrului din Brașov de a da dramei istorice naționale un relief expresiv, o mobilitate spirituală nouă și o trimitere limpede a sensurilor spre semnificații ce-și păstrează și azi valoarea istorică.

* * *

Uedere de pe pod este o piesă bună. Nu este cea mai bună piesă a lui Miller, nici cea mai recentă, dar, ca și majoritatea scenelor noastre care s-au năpustit asupra

lucrărilor dramaturgiei occidentale scrise în urmă cu un deceniu, teatrul din Braşov s-a oprit la drama lui Eddie Carbone. Meritul spectacolului este că nu s-a lăsat furat de istoria pasiunii neîngăduite a maturului docher pentru nepoata sa adolescentă, şi a căutat resortul social al evenimentelor, a cercetat „o felie” din viaţa docurilor new-yorkeze. Regizorul Ernest Ban, cu mijloace modeste (uneori chiar simpliste), a intuit însă o cerinţă fundamentală a lui Miller, legată de reprezentarea piesei sale: aşezarea dramei pe fundalul ghetto-ului italian şi desfăşurarea ei cu necesitate impusă de legile sociale, scrise sau nescrise, ale colectivităţii umane în care trăieşte eroul.

Cu ajutorul scenografului Ion Cristodulo, s-a construit o ambianţă sugestivă, o secţiune verticală într-un imobil din Brooklyn, în care apartamentul familiei Carbone este doar o celulă printre celelalte. Reflectorul, ca şi comentariul avocatului Alfieri, s-a oprit asupra ei. Regia a insistat asupra panoramicii cinematografice, sacrificând timp din spectacol pentru desfăşurarea vieţii cartierului. Deşi am reproşa introducerea în scenă a unor replici, totuşi relieful cadrului ambiant a slujit declanşării şi deznodământului dramei. Interpretul lui Eddie Carbone, George Gridănuşu, fără să strălucească prin profunzime, subtilitate şi tehnică actricească, a izbutit să schiţeze totuşi corect — şi în anumite momente chiar convingător — fondul cinstit, pur, al docherului, ca şi degringolada sa morală. Vivi Candrea Neleanu l-a secondat cu discreţie în rolul necăjitei Beatrice, aducând în scenă o prezenţă profesională sigură. Rolul ei a fost bine conceput, interpreta accentuând încercarea disperată a femeii de a-şi salva mica parcelă



Virginia Marcu Paraschiv (Catherine) şi George Gridănuşu (Eddie Carbone) în „Vedere de pe pod” de Arthur Miller

de fericire familială, de a ascunde în fața opiniei publice un adevăr ce trebuie tănuț înțre cei patru pereți ai casei sale, și nu insatisfacțiile personale în căsnicie, ce pot tulbura și dezechilibra personajul. Un alt factor important în statornicirea spectacolului pe linii clare l-a adus Ștefan Alexandrescu, folosindu-se de textul avocatului Alfieri pentru a comenta, cu luciditate gravă și revoltă amestecată cu înțelegere, întâmplările tragice la care asistăm.

Problema nr. 1 a teatrului, deși am putut observa în spectacolele vizionate unele reușite actricești, ni se pare totuși, la ora actuală, calificarea actricească, stadiul profesional al interpreților. Persistă în colectiv o monotonie artistică, o inerție în nivelare, ce se cer neapărat alungate. Unii tineri actori dovedesc în ambele reprezentări anumite calități: Dan Săndulescu, în rolul lui Mircea Basarab, aduce siguranță scenică și modestie într-o creionare minuțios caracterologică. Doina Tamaș (Domnița Anca) a demonstrat nu o dată sensibilitate și grație viguroasă, preocupare pentru dicție și ținută. Un actor cu valoroase calități este și L. Péterffy (Kaliany și Marco). Prestanța lui scenică e deosebită și compozițiile sale au un grăunte de originalitate ce se reține. Alți tineri actori, ca Virginia Marcu Paraschiv (Catherine), Valeriu Paraschiv (Rodolpho), mărturisesc, dincolo de o anumită afectare și crispate pozată cu care au venit din Institut, posibilități certe, ce trebuie cultivate cu îngrijire. Se pune așadar problema unei munci ambițioase și calificate, a unei profesionalizări disciplinate, pentru ca teatrul din Brașov să elimine reziduurile ce-l împiedică să se afirme în rîndul colectivelor autentice artistice ale țării.

M. I.



• 104 PAGINI DESPRE DRAGOSTE de Edward Radzinski *

Deci, peste 100 de pagini despre dragoste, o piesă întreagă despre dragoste, fără ca asta să ne mire totuși, dacă ne gândim cîte s-au scris pînă acum și cîte s-ar mai putea scrie! Mai degrabă: *Din nou despre dragoste* (cum s-a numit scenariul radiofonic)... Eroii — foarte deose-

biți din toate punctele de vedere: ea, Natașa, o tinăra stewardesă; el, Evdokimov, un foarte dotat cercetător științific. Dragostea lor n-a fost nici premeditată, nici fulgerătoare, ci începe oarecum întâmplător, se leagă aproape inexplicabil (dar în orice dragoste, într-un sens sau

* Regia: Emil Mandric. Scenografia: Florica Mălureanu. Distribuția: Anda Caropol (Natașa); Nicolae Dinică (Evdokimov); Eugenia Laza (Ostrețova); George Stilu (Felix); Vivi Popescu (Ira); Constantin Drăgănescu (Vladik); Mircea Cosma (Karțev); I. Anghelescu-Moreni (Semionov); Eugenia Balaure (Vladikina); Alexandru Pandele (Un tînăr de pe stradă); Mișu Balaban (Un cetățean vesel); Victor Bucurescu (Paznicul).

altul, există un prag al inexplicabilului), este mereu întrupată de plecările în cursă ale Natașei și sfârșește violent, tot întâmplător, prin moartea ei într-un accident tragic. Piesa sovieticului Edward Radzinski nu încearcă să adune situații excepționale sau să arboreze un romantism artificios, nu: Evdokimov o întâlnește într-o seară pe Natașa, îi vorbește, dansează împreună, se revăd de câte ori ea nu-i pleacă la Tașkent; altă dată, la o oră tirzie de noapte, fata primește să vină la el acasă și rămâne pînă dimineața, apoi iar se despart și iar se revăd, se plimbă, discută despre lucruri mai mărunte sau mai importante, se ceartă, iarăși se împacă, pînă într-o zi cînd, în locul ei, vine la întîlnire o prietenă care îl vestește de accident... Un subiect „lipsit de strălucire”, cu nimic extraordinar în el, unde doar finalul vine să violeze desfășurarea narativă, și în care interesul se mută pe investigația interioară, pe jocul reacțiilor, pe portretizări adesea fin și inteligent realizate, autorul creionînd (nu totdeauna din strictă necesitate) cîteva figuri fugitive, de un pitoresc semnificativ — ca tînărul care învață așteptînd troleibuzul, paznicul grădinii zoologice, reporterul Vladikina. De câte ori Radzinski se străduiește să *pătrundă* complexitatea cotidianului, a întâmplărilor care, prea puțin, ne incită și au fost poate prea ușor categorisite drept „simple”, „banale”, sintem efectiv interesați; dar cînd autorul vrea doar să *arate* această complexitate (ceea ce nu mai trebuie demonstrat), interesul nostru scade, oscilează. Nici Natașa, nici Evdokimov nu sînt eroi din cei numiți de obicei „dintr-o bucată”, nu sînt atotștiutori, sînt de o inconsecvență firească îndrăgostiților (ea poate fi adînc jignită, dură și numaidecît tandră; el, savantul, să nu înțeleagă femeia iubită, să fie rău, opac — dintr-o infatuare involuntară —, să vorbească despre nevoia de „gingășie” între oameni, dar să fie incapabil să priceapă de ce ea a sărutat un pilot...). Este în el o îmbinare de aspirații înalte și ușurință, iar în ea, de visare, de pudoare, de dăruire lipsită de idei preconcepate, care deconcertează și tulbură. Rămîne clar însă că Natașa — deși fără capacitatea intelectuală a lui Evdokimov — are un ascendent asupra lui, un plus de generozitate și stăpînire de sine care o înalță. Autorul parcă nu se încumetă să analizeze stări sufletești difuze — pentru că sînt delicate —, și nici nu le definește categoric, lăsînd personajele să plutească într-o anumită incertitudine psihologică. În consecință, dragostea lor înaintează, se complică, devine mai

greu de definit în manifestările ei. Apariția Vladikinei — ziarista convinsă că va reuși să descrie amănunțit, precis, „lumea interioară” a celor pe care-i chestionează — nu-i gratuit amuzantă...

În paginile piesei, dragostea apare în nenumărate ipostaze: de la cea neîmpărtășită a lui Karțev la cea egoistă a Galei, de la cea timidă și adolescentină a lui Vladik la cea matur credincioasă a lui Semionov.

Radzinski dezidealizează „romantismul și puritatea” dragostei didactic înțelese, pentru a-i sesiza mai exact dimensiunile umane reale. Nu „Dragostea” idealizată, cu literă mare, nici dragostea în sine, oricare, ci acel aliaj de generozitate, înțelegere reciprocă și sens superior ce devine un etalon al omeniei în piesa lui Radzinski.

Nu-mi amintesc în alte spectacole ale lui Emil Mandric o asemenea încărcătură lirică (dar nici de o interpretă principală ca Anda Caropol). Lirismul este un fir al Ariadnei care ne călăuzește de-a lungul șirului de momente dispuse narativ și ne ajută să stabilim și să stringem contactul cu eroii. Spuneam odată că regia lui Mandric nu-i una de „efecte” — completez acum că e una „cauzală”, tinzînd la depistarea și corelarea cauzelor lăuntrice și ambiante, punîndu-ne în situația de *a le simți* cu intensitatea și complexitatea cu care apar și se interferează, dar și de *a medita* asupra lor, de a intui chiar și sursele mai ascunse, instinctuale. Poate dacă regizorul ar fi fost urmat în intenții în egală măsură de toți actorii, spectacolul ar fi cîștigat, dar și așa, se impun lirismul său reflexiv, tensiunea unduitoare, împlinită din mai multe planuri (ca în ultima parte) și marcată cu detalii expresiv și economic alese. Un flux de generozitate și demnitate (cum trăim? ce ne propunem și ce dorim de la viață?) străbate spectacolul. Ideea omeniei — „orice s-ar întîmpla, principalul e să rămîi om” — este o preocupare care a revenit, în felurite variante, în toate montările lui Emil Mandric. Meritoriu ne-a apărut și efortul regiei de a fi atenuat unele deficiențe (diluții, dilatări inutile) ale piesei, oferindu-ne pe scenă un montaj rapid, laconic, o tensiune psihologică concentrată.

Pentru a libera eroii de contingente împovărătoare și a-i reliefa (dar și pentru a facilita trecerea între numeroasele tablouri), Florica Mălureanu și-a redus scenografia la esențial — mobilier și recuzită. Decorul caută să corespundă virtuților lirice ale spectacolului, să le susțină cu un laconism, am spune, grafic, și care

aici înseamnă acorduri cromatice grave, punctate, înviorate (citeodată simbolic) de pete calde de culoare. Alături de decor, am fi dorit mai prezentă contribuția fondului sonor, o localizare precisă și amplă — așa cum indica piesa.

Dintre interpreți, se cuvine amintită, în primul rând, Anda Caropol (Natașa). E bine că măcar mai târziu, și chiar la 60 de kilometri de Capitală, Anda Caropol și-a aflat rolul apt să-i releve certele și multiplele calități interpretative, unele latente pînă acum. Jocul ei se remarcă prin firesc și frăgezime sufletească, prin spontaneitate și umor, prin farmecul neșpus al tonurilor. Natașa se dezvăluie treptat și, de sub aparențe și cochetărie, apare o față obișnuită, dar de o demnitate neobișnuită (aspră, mînioasă, cînd bărbatul o acuză pe nedrept) și de o cuceritoare generozitate. Un gest furios devenit imediat tandru, o privire vioaie sau îndurerată, o tăcere cu mișcări lente, parcă nepăsătoare, sînt mijloace cu care actrița știe să-și facă mereu emoționant rolul, să-l împlinească și dincolo de cîvinte.

În partitura lui Nicolae Dinică — Evdokimov —, scenele de dragoste cele mai izbutite sînt alternanța supărărilor cu împăcările. Ce ni se pare că n-a obținut pe deplin actorul este imaginea integrală, comunicabilă a personajului. El a fost

„un pic ironic, un pic serios”, orb în gelozie, avîntat, iritabil ca îndrăgostit, pasionat pentru munca lui, dar cumva „pe feli”, pe momente (e drept că și construcția dramatică nu l-a ajutat). De asemenea, un grăunte de umor se cere neapărat. Dar toate aceste neîmpliniri se pot remedia pe parcurs, interpretul neavînd de acum încolo decît să sintetizeze și să șlefuiască.

Cu o apreciabilă putere de interiorizare și dezlănțuire se dovedește înzestrată Vivi Popescu (Ira), nostimă în gelozia ei furioasă și feminină. Eugenia Laza o portretizează pe Galea: rigidă și acră, frămîntată de dragoste, dar și de egoism, în pragul întristător al unei îmbătrîniri timpurii; iar Eugenia Balaure, cu hazul ei recunoscut, este o ziaristă curioasă și intimidată, nu prea isteată, dar activă și pusă pe treabă. În restul distribuției, Ion Anghelescu-Moreni (Semionov), George Stilu (Felix), Mircea Cosma (Karțev), C. Drăgănescu (Vladik) își caracterizează cu mai multă sau mai puțină insistență personajele, dar mai ales fără prea mult relief, fără amănunte particulare distincte.

Cu noul său spectacol *104 pagini despre dragoste*, realizat cu o distribuție aproape în întregime tînără — inclusiv regizorul —, teatrul din Ploiești făgăduiește o reală redresare a capacității sale artistice.

Ion Cazaban



• „ALERGĂTORUL ȘCHIOP” de Iosif Bîta *

Universul spiritual din ce în ce mai bogat al țăranului de azi, noile, multiplele și complexe înfățișări pe care le ia, în etapa actuală, conflictul dintre vechea mentalitate individualistă și noua conștiință socialistă, noile relații umane sta-

bilite constituie un material de viață considerabil, plin de interes, încă nu deplin investigat de autorii noștri dramatici.

O încercare recentă de aducere în scenă a unor eroi-țărani este piesa lui Iosif Bîta, debutant în dramaturgie — *Alergătorul*

* Regia: Ion Iacob. Scenografia: Vîgh Istvan. Distribuția: Elena Sterielescu (Buna); Dorina Păunescu (Lae); Dorina Alexe-Popescu (Petra); Ion Schimbischi (Ion Busa); Cezar Teodoru (Pavel); Sică Stănescu (Pătru); Stelian Preda (Simion).

Elena Sterielescu (Buna) și Ion Schimbischi (Ion Busa)



șchiop. Ceea ce urmărește să surprindă autorul în această piesă este efortul de depășire a unui mod de a gândi învechit, rutinier, în munca de conducere a unei cooperative agricole de producție, în contradicție cu cerințele de modernizare în exploatarea acestui sector economic. Ion Busa, eroul central al piesei, fostul președinte al unei cooperative agricole, culcat pe laurii pe care i-a câștigat fără prea multă trudă, a nesocotit părerile oamenilor, n-a fost receptiv la cerințele de înnoire a metodelor de muncă, luându-și ca deviză un adagiu bătrânesc: „rarul umple carul”. Gospodăria pe care a condus-o a bătut de aceea pasul pe loc și a fost lăsată în urmă. Pentru toate aceste păcate a fost criticat și nevoit să lase locul altuia, mai vrednic, lui Pavel. Învișbit, ar-

țagos ca un „țap furios”, fostul președinte s-a apucat de băutură; munca de brigadier ce i-a fost încredințată, în urmă, n-a îndeplinit-o cum trebuie; a început să-și bată soția și băiatul; a părăsit satul. Cuprins, însă, de păreri de rău, se întoarce după o vreme în sat, cu gustul amar al unei înfringeri și cu dorința vagă de a pune din nou umărul la muncă. Cu acest eveniment începe, propriu-zis, desfășurarea *pe scenă* a conflictului. Preistoria piesei — faptele care au declanșat conflictul — este, după cum se vede, ordonată pe o tramă puțin originală (președintele infumurat, criticat, neîmpăcat cu critica), fără o încărcătură dramatică deosebit de nouă. Autorul folosește însă antecedentele eroului ca premisă, ca resort declanșator al interesului dramatic. Epilogul evenimentelor

de care am vorbit i s-a arătat, pe bună dreptate, mai plin de forță revelatoare; de aceea, el a încercat să-și concentreze atenția asupra mișcărilor sufletești ale lui Ion Busa, din momentul în care îl află în pragul înțelegerii greșelilor sale, în pragul hotărârii de a se îndrepta. Iosif Bita, a intenționat, așadar, să urmărească și să ne prezinte o dramă a recuperării etice și sociale. Din păcate, n-a reușit decât parțial să dea relief psihologiei eroului său, caracterizat prea sumar, mai mult sub unghiul complexelor înfringerii sale și mai puțin sub acel al procesului transformării. Principalul oponent al lui Ion, în piesă, Pavel, noul președinte, apare și el unidimensionat, de o factură didacticistă, iar conflictul piesei, așezat doar pe umerii acestor două personaje, nu are suficientă forță dramatică, cu atât mai mult cu cât, în cea de-a doua parte a piesei, acțiunea se risipește pe coordonate lăaturalnice, o anodină intrigă de dragoste luind, în fond, locul problemei în discuție. Autorul a pierdut astfel pe drum (sau a ocolit) o dezbatere vie, directă, care ar fi putut, prin aducerea în scenă a unei tipologii mai bogate, să ilustreze, cu mijloace efectiv dramatice, mai pregnant, mai nuanțat, creșterea conștiinței socialiste a maselor, restructurările morale, pătrunderea lor de sensul noilor prefaceri, de simțul răspunderii și solidarității colective.

Regizorul spectacolului (Ion Iacob) a intenționat să imprime dezbaterii un ton grav, să pună accentul pe dezvoltarea psihologică a conflictului, să ridice tensiunea dramatică a piesei, să sublinieze momentele lirice. Rezultatele, din nefericire, nu au fost nici aici totdeauna pe măsura in-

tențiilor. Uneori, acțiunea se desfășoară într-o tensiune oarecum artificială (o parte dintre interpreți sînt crispați, fac apel la un joc puțin interiorizat, care deposedează întîmplările dramatice de autenticitate). Momentele lirice ale piesei se realizează cîteodată într-un diapazon fals (sînt în spectacol cîteva scene de un patetism căutat, forțat). Tonul apropiat de retoric folosit de Ion Schimbischi (Ion Busa) este în dezacord cu caracterul piesei. De aceea, interpretul n-a izbutit să scoată pe deplin în relief procesul clarificării eroului. Cezar Teodoru, mai firesc, a fost mai aproape de rol în Pavel, mai convingător. O prezență discretă, Elena Sterielescu în Buna. Rolul Petrei, fiica lui Ion Busa, s-ar fi cerut, poate, construit pe alte coordonate decît pe cele ale jocului Dorinei Alexe Popescu: mai puțin aspră, cu mai multă candoare, mai nuanțat. Sică Stănescu în Pătru — fiul lui Pavel — joacă cam „în general”. Stelian Preda (Simu) s-a străduit, cu bune rezultate, să confere consistență dramatică unui rol episodic, superficial realizat dramaturgic. Dorina Păunescu (Lae Busa) evocă, în cîteva momente mai bine realizate, farmecul și elanurile copilului care-și atestă bărbăția cu buletinul nou-nouț din buzunar și-și măsoară visurile cu studiul și munca pentru însușirea unei profesii.

Decorul (Vigh Istvan), sărac, nesugestiv, fără virtuți artistice. Costumele, convenționale, într-o paletă cromatică redusă. Lumina, inabil folosită, cu dese și nejustificate schimbări de intensitate, nu favorizează o bună vizionare a spectacolului.

Ilie Rusu