

interpretului, Constantin Sava), și socotim că, unele, alte mărunte scăpări din vedere, remarcate în premieră, și-au găsit după răstimpul de „rodaj” o justă, bună așezare în matca generală de elevată tensiune a spectacolului.

Spectacol în care Teofil Vilcu adună cu mîgală trăsăturile Ducăi Vodă pentru a marca „tristetea” ticăloșiei și izolării lui în rătăcite și cinism, și izbuteste astfel să fie cu pregnanță, deopotrivă, sinteză ilustrativă a negrului său mit și timp, și ispită neagră lui Hîncu. În Hîncu, tînărul Costel Constantin a urcat, cu nebănuire de proaspătă și revelatoare zestre temperamentală și profesională, o adevărată Golgotă de sentimente și atitudini antinomice, fără a pierde însă personalitatea eroului interpretat, dimpotrivă realizînd-o cu evidență, ca pe o personalitate antinomic (uman) structurată. A știut în același timp să se ajute în acest scop de ceea ce-l separă și-l unește expresiv de relațiile sale scenice: de Duca Vodă, pentru a se distinge, cu oroare, de scaunul și coroana lui; de Iani, viestiernicul, dar și glasul „părții putrede” din conștiința lui (Saul Taișler interpretează pe vistiernic cu o sobrietate ușor udată de o ironie calmă și pătrunzător dezarmantă), pentru a justifica apropierea de puterea tronului și coroanei. Între Păuna și Caliopi (jucate, cea dintîi, la limita lacrimogenului de Liana Mărgineanu, cealaltă, la limita cochetăriei, de Silvia Popa), Costel Constantin-Hîncu își dezvăluie și pe plan sentimental alcătuirea sufletească hărțuită. Față de Nică (frumoasa apariție a inexperienței imaculate, întrupată de Petru Ciubotaru), interpretul lui Hîncu realizează o curbă de puternică eficiență expresivă, pornind de la o asprime aparentă, dar caldă, pentru a sfîrși în sentimentul prăbușitor al ticăloșirii sale; în soții întru răzvrătire justițiară (Durac, Ștefan, Teofil, interpretați de Sergiu Tudose, Virgiliu Costin și Puiu Vasiliu), acțiunea antinomică a eroului și interpretului se mișcă pentru a descoperi alternativ în ei valorile ferme și nealterate ale propriilor lui rătăcirii și slăbiciuni. Toate aceste relații roiesc în jurul lui Hîncu-Costel Constantin, nu numai de sine stătător, dar și întregitor al contextului și sensului general al spectacolului. În afara lor totuși, o mențiune aparte pentru Dionisie Vitcu: a adus în tensiunea gravă a dramei o pată de comic, neprevăzută, dar utilă și de bineinspirată calitate, în rolul episodic al bărbierului Bartolomeo.

Dincolo de toate acestea, după *Galileo Galilei*, felicitări Teatrului Național ieșean și cit mai multe asemenea opțiuni în repertoriul său.

*Florin Tornea*

# Galati

## SPECTACOLE LA LIMITĂ MEDIE

Una dintre cele mai categorice impresii pe care ne-a lăsat-o acest teatru de pe malul Dunării este afluența de public la comedia *Se caută un mincinos* de Psattas, care se joacă aici de peste cinci ani, precum și la piesa *Diavolul alb* de Rodica Niculescu — lucrare originală, prezentată în premieră pe țară. Urmărind, fără nici un fel de idei preconcepute, cele două reprezentații, n-am aflat nici o explicație afluenței în chestiune. E, incontestabil, un semn de bun augur profesional menținerea unui spectacol ani la rînd pe afiș, și după cum se vede, privilegiul nu e numai al teatrelor bucureștene; o părere de rău se impune numai luînd seama la ceea ce se prelungește așa, în timp, ca aici: o farsă puțintică, în dauna, poate, a unor producții de valoare și angajament artistic sporit, care trec repede prin fața spectatorilor, precum pe apele Dunării moderna ambarcațiune „Săgeata”... E, apoi, incontestabil tot un semn de bun augur și seriozitatea cu care este întîmpinată și prelucrată artistic o lucrare originală, ceea ce denotă din partea colectivului un certificat de prețuire al domeniului, pe care bine ar fi dacă l-am descoperi și prin multe alte părți. Numai



Romeo Stavăr („Conștiința publică”), Stela Popescu-Temelie (Fiica primarului), Liana Sandra Popescu (Soția primarului) Eugen Tănase (Primarul) în „Revizorul” de Gogol

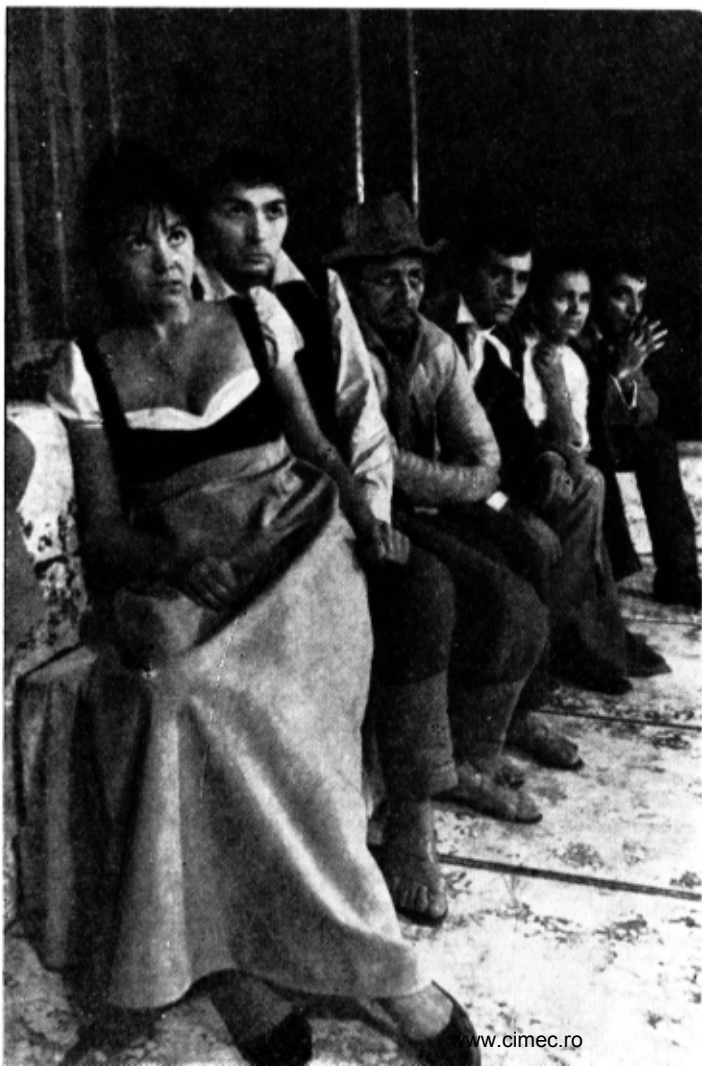
că și aici se impune o părere de rău; aceasta privește inexplicabila generozitate duioasă cu care porțile repertoriului se deschid la Galați unor lucrări de slabă factură, ca *Diavolul alb*, acum, și altă dată *Vlad Tepeș* și *Omul în circă*.

Totuși, *Diavolul alb* se joacă cu succes la Galați, și explicația nu poate fi numai a rivnei dovedite pe scenă. E ceva, desigur, care se trage și din alcătuirea proprie a textului. Poate că acest ceva să fie, simplu vorbind, înclinația manifestată față de desfășurarea faptului divers, și anume a faptului divers din domeniul sentimental, spre care, de când lumea, privirile se ridică degrabă, cu o curiozitate pe care nu mai e nevoie s-o explicăm. Povestioară moralizatoare, lucrarea pune față în față debitul sentimental al tinerei generații, printr-o fată de 18 ani, Dana, cu apetitul în chestiune al unei generații mai vîrstnice, printr-un bărbat de aproape patru decenii, Barbu, firește căsătorit. Cu alte cuvinte, întemeierea unei familii prin destrămarea alteia. Problema, dincolo de răspindirea ei, reală sau nu, ca fapt divers, are și alte repercusiuni, desigur, și, dacă ne aducem bine aminte, a stat nu o dată în atenția scriitorilor de teatru. Nu problema în cauză ni se pare greșit aleasă aici, ci abordarea ei cu mijloace artificiale, într-un fel care lasă să se vadă... superficialitatea aprofundării, înșuruierea clișeeilor ca mărgelele pe-o ață, debitul verbal fără acoperire reală etc. Textul nu rezistă unei analize. De aceea nici n-o facem, ci ne îngăduim să spunem că atunci cînd un colectiv promovează două-trei producții originale valoroase și în chip de a patra se mai strecoară una ca aceea de mai sus, e o chestiune, iar cînd promovează numai două-trei de asemenea factură, e cu totul altă chestiune.

Luînd acum în considerație și celelalte premiere pe care le-am văzut — *Montserrat* de E. Roblès, *Uicara timpului fugar* de A. Charpentier și Marcel Mayan, *Revizorul* de N. V. Gogol —, nu se poate să nu observăm că nouitatea în materie de repertoriu se arată foarte zgîrcită. Într-adevăr, ea se manifestă, precum am văzut, numai în domeniul piesei originale, ceea ce, exceptînd exclusivismul, nu e deloc rău în principiu. Atunci însă cînd și în acest domeniu nu se manifestă bine, cu ce se compensează, să zicem, nevoia de informare contemporană a unui public de teatru

pe aici? Cu cât am văzut noi, nu aflăm răspuns. Mai rămîne să căutăm răspunsul în modalitatea de prelucrare artistică a textelor.

Aici, trebuie să evidențiem cîteva însușiri care dau colectivului gălățean prestigiu profesional și altele care ar putea să-i dea. Mai întîi, faptul că nu e străin fenomenului de prelucrare modernă a unui text clasic, cum bine s-a văzut în *Revizorul*, în montarea lui Gheorghe Jora, cu ciștigurile și riscurile cuvenite. Viziunea regizorului a căutat să scoată din haina groasă de epocă satira cuprinsă în text și, aprofundîndu-i esența, s-o însinueze în vremea noastră. Ceea ce ni s-a părut a-i fi izbutit în bună parte, cu efecte de comic autentic și largă adresă unor personaje contemporane în chestiune, cu contribuția directă a scenografei Rodica Hanagic. Riscurile s-au ivit din diluarea satirei la un moment dat, în favoarea farsei ușurele, estradistice, și din ostentația impusă de prezența unui personaj inutil spectatorilor, care începe cu un citat din Gogol (încă o dată inutilă operațiune, din moment ce mai multe asemenea citate sînt expuse pe cîteva panouri în hol) și sfîrșește cu o oglindă în fața tuturor, pe nume „Conștiința publică”. De prisos să mai spunem că totuși personajul e implicat aici imaterial, dacă totul decurge cum se cuvine și, deci, prezența lui e un semn de neîncredere, fie în spectator, fie în forțele proprii ale realizatorilor. Apoi, să amintim faptul că există o omogenitate în ceea ce privește angajarea eforturilor față de un text care impune sau nu. Felul cum a răspuns colectivul solicitărilor regizorului Yannis Veakis în prezentarea piesei lui Roblès, *Montserrat*, mi se pare concludent în această privință. Și aici a existat din partea regizorului o tendință de actualizare a textului, și ea a fost sugerată, doar, prin încadrarea imaginii cruzimii de care este vorba, cu imagini ale cruzimii din istoria contemporană, proiectate pe fundal (scenografia: Elena Veakis Pătrășcanu). Dar ceea ce e mai important e că regizorul i-a dat acestei confruntări dramatice intensitatea dimensiunilor ei, că a impus-o și a obținut-o printr-un joc de maximă sobrietate,



Ioana Ioniță (Elena), Lucian Temelie (Ricardo), Gh. V. Gheorghe (Olarul), Leonard Calea (Actorul), Lavinia Teculescu (Mama), Septimiu Pop (Negustorul) în „Montserrat” de E. Roblès.

solicitat de la interpreți. Mai angajată în viziune modernă și fantezie ar fi putut fi și montarea parabolii *Uioara timpului fugar* de către Traian Ghițescu-Ciurea, limitată, deocamdată, la o exprimare cuminte într-un cadru neașteptat de strîmtozat din punct de vedere scenografic (Napoleon Costescu). Există, așadar, puțința abordării îndrăznețe, dintr-o perspectivă contemporană, a repertoriului fixat, după cum există certitudinea unor realizări meritorii, de încontestabil nivel. Cu toate acestea, nici unul din spectacolele văzute de noi nu depășește o limită medie, nici unul nu impresionează și nu solicită la maximum valorile colectivului. Cred că și în această privință ar mai fi cîte ceva de făcut, pentru că, realmente, forțele colectivului de astăzi nu sînt cu nimic mai prejos decît cele care i-au adus cîndva faimă.

În scurta enumerare pe care ne-o propunem, se cuvine să începem cu cei mai tineri. Iată-i: Andra Teodorescu, interpreta din *Diavolul alb*, care dintr-un rol ingrat și de la un moment dat fals a făcut o creație viabilă, prin convingerea și puritatea cu care l-a interpretat; Eugen Apostol, care, fără prea mari eforturi, știe să ne arate fața dinăuntru a personajelor, de lirism reținut, ca în *Uioara timpului fugar*, sau de durere covîrșitoare, ca în *Montserrat*. Unui actor înzestrat ca Mihai Mihail i-a revenit în această stagiune sarcina întruchipării lui Hlestakov, mai bine zis a unui Hlestakov contemporan, și, în datele spectacolului, interpretul a avut din plin alura acestui filfizon, care profită de prostia somităților ocazionale din jur, și cel puțin cîteva scene, printre care celebra scenă a beției, le-a rezolvat exemplar. Îi alăturăm efortului său pe acela, cu efecte tot atît de izbutite, al lui Eugen Tănase în rolul Primarului, după cum contribuții substanțiale în crearea unor schițe comice au adus aici Liana Sandra Popescu (Soția primarului), Stela Popescu-Temelie (fiica lor), Eugen Popescu-Cosmin (Dobcinski), Mitică Iancu (Bobcinski), Minodora Condur (Poșleopkina). Un grup de șase actori ni s-a părut de-a dreptul remarcabil în piesa lui Roblès, pentru intensitatea trăirii și forța dramatismului exprimat: Lavinia Teculescu (Mama), Ioana Ioniță (Elena), Septimiu Pop (Negustorul), Dorel Bantaș (Olarul), Leonard Calea (Actorul), Lucian Temelie (Ricardo). De altfel, în acest spectacol se mai remarcă cineva, și anume Constantin Săsăreanu în Isquierdo, căruia i-ar lipsi numai o rece prestanță pentru a fi, într-adevăr, impunător. Enumerarea noastră s-ar putea prelungi, ținînd seamă de șirul tuturor celor ce au evoluat pe scenă, dar ne oprim deocamdată aici, considerînd că ceea ce n-am menționat mai sus nu întru-nește decît uneori parțial adeziunea scontată.

C. Paraschivescu

# Ploiești

## „CAMERISTELE” de Jean Genêt

Din cînd în cînd sîntem martorii unor spectacole care vor să exprime și altceva decît transpunerea unui text. De pildă, aceste *Cameriste*, apărute pe scena din Ploiești. În contextul montărilor studenților-regizori care s-au remarcat în ultimele cîteva stagioni, spectacolele Eugeniei Ionescu aduc un sunet special, un timbru aparte: rigoarea, gravitatea intelectuală se aliază cu preferința către un ideal etic sever și o vibrație emoțională puternică. Tensiunea ideilor, aspirația spre zone abstracte ale sentimentului, întîlnite în spectacolul Pirandello, se continuă în montarea Genêt. Găsim aceeași înclinație către un ceremonial al calvarului și o speculație analitică a situațiilor-simbol. Selecția unor texte dificile ca factură stilistică (*Urișii munților*, *Cameristele*), complet inedite pe scenele noastre, denotă temeritate artistică, nutrită cu pasiunea pentru studiu și exegeza critică.

Căile de acces către teatrul lui Genêt sînt încalcate. Contestat și totodată adulat, aclamat și hulit, exemplar contemporan al degenerării tuturor valorilor spirituale, Genêt aduce în epica și în teatrul său situații fantastice și reflexul lor și mai deformat,