

# CRONICA DRAMATICĂ

## Noi piese românești

Teatrul Național

### COMOARA DIN DEAL

de Corneliu Marcu Loneanu

Data premierei : 2 aprilie 1975.

Regia artistică : ION COJAR. Decori : MIHAI TOFAN. Costume : GABRIELA NAZARIE.

Distribuția : DRAGA OLTEANU-MATEI (Eliza Dinoiu) ; AMZA PELLEA (Petre Dinoiu) ; MATEI ALEXANDRU (Primul secretar) ; CONSTANTIN DIPLAN (Nistor) ; CONSTANTIN STĂNESCU (Goată) ; VICTOR MOLDOVAN (Doctorul Boborodea) ; MARCEL ANGHELESCU (Ilie Iancu) ; GH. VISU (Inginerul) ; COSMA BRAȘOVEANU (Ministrul) ; ION HENTER (Baltazar) ; GH. CRISTESCU (Minu Iancu) ; RĂZVAN ȘTEFĂNESCU (Gelu Piticaru) ; N. GR. BĂLĂNESCU (Panaiotu) ; EUGENIA MACI (Adriana Retevoescu).



Matei Alexandru (Primul secretar), Ion Henter (Baltazar), Amza Pellea (Petre Dinoiu) și Cosma Brașoveanu (Ministrul)

În ultima vreme, nu o dată s-a făcut remarca plină de îndreptățire că dramaturgiei contemporane românești îi lipsesc acele piese



Amza Pellea și  
Draga Olteanu

care înfățișează realitatea satului de azi. Satul românesc, cu impetuoasa lui evoluție, cu tulburătoarele transformări, cu amplele mutații, cu atât de complexe procese de restructurare care-l înscriu în miezul vieții noastre, alături de procesul industrializării, este extrem de palid, de tot sărac reflectat în lucrările dramaturgilor noștri. Iată de ce a fost așteptată cu interes premiera Teatrului Național cu piesa tinărului dramaturg Corneliu Marcu Loneanu, promițător talent, așa cum se anunța încă de la **Noaptea șoferilor**, acum cîțiva ani, și, de curînd cu **Personalitate pentru concurs**, lucrare distinsă cu premiul I la televiziune și publicată de revista noastră.

Se cuvine să subliniem faptul că Naționalul își onorează cu această premieră una din obligațiile sale de frunte, dacă nu chiar cea mai importantă dintre ele, aceea de a stimula și promova piesa contemporană românească.

Comoara din deal, așa cum se înfățișează ea pe scenă, arată că actul reprezentării ei nu este un gest de rece curiozitate față de dramaturgia originală, ci un act responsabil de deplină participare, chiar dacă nu destul de exigent. Comoara din deal înfățișează, pe fondul întîmplărilor dintr-o comună în plin proces de urbanizare, istoria, sau mai exact spus, zilele și nopțile unui primar comunist pus în fața unor situații nedorite. Iată despre ce este vorba: în comuna „Mihai Viteazul” urmează să fie construit un combinat industrial. Proiectul acestui combinat a fost însă întocmit sub semnul superficialității și este susținut de unii cu îndărătnicie birocratică, în ciuda faptului că este cît se poate de evidentă nedibăcia cu care e gîdit. Petre

Dinoiu, secretarul de partid și primarul comunei, respinge acest proiect, care ar duce nu numai la irosirea unor importante investiții, ci ar afecta considerabil interesele comunei. Printr-o fantezie a proiectanților, greu de explicat de cea mai elementară logică, combinatul urmează să fie cocotat pe coama unui deal mînos, roditor — pășune de sute de ani a crescătorilor de vite de prin partea locului, leagăn al unei așezări vechi de mii de ani, așa cum o atestă relicvele culese, loc de refugiu și luptă pentru comuniști în anii ilegalității —, pe un deal care semnifică existența materială și spirituală a comunei și nu, cum ar fi fost firesc, pe un spațiu sterp, deci nefolositor agricultorilor și mai economicos pentru construcții. Petre Dinoiu (interpretat cu strălucire de Amza Pellea) înțelege aceste lucruri și se angajează cu toată fermitatea lui de comunist, cu toată îndrăjirea țărănească, cu toată energia, într-o bătălie de loc ușoară pentru modificarea proiectului. El are de înfruntat un maistru prea grăbit să înceapă lucrările pe un șantier care-i e sub toate aspectele străin, un proiectant mărginit și îndărătnic, un vicepreședinte județean, vîdit ostil, și chiar un ministru total dezinformat. Și n-are alături decît pe primul secretar al județului care, cei drept, stă mai mult în expectativă, în ciuda evidențelor, și pe soția lui, înțelegătoare, dar mărginită la preocupări domestice.

Satul în ansamblu este, din păcate, absent, primarul apare a fi singurul angajat în această luptă cu vechiul. Din punctul lui de vedere, firesc că are dreptate și că-i sîntem de la început alături, în ciuda faptului că nu argumentele lui afective ne conving. În-

tr-adevă, e mai greu de înțeles de ce înălțarea unui combinat pe locuri dragi sufletului său ar aduce mai mari prejudicii morale decât pășunatul unor blajine cornute. Dar Petre Dinoiu are perspectiva realității și capacitatea de a înțelege lucrurile în complexitatea lor, el vede dezvoltarea viitorului oraș „Mihai Viteazul” în îmbinarea armonioasă a industrializării cu dezvoltarea agriculturii și, de pe aceste poziții, își asumă întreaga responsabilitate a corijării unor erori, a demascării birocratiei și imposturii, a înlăturării inerției. Conducându-și eroul prin întâmplările pe care le are de trăit, autorul realizează o secțiune pe aproape întreaga verticală a societății noastre, de la muncitor și țaran la ministru și, nu de puține ori, avem impresia că, în contradicție cu realitatea obiectivă, Petre Dinoiu se erijează în hegemon al luptei pentru nou. Fără îndoială, la asta contribuie și paloarea cu care e zugrăvit personajul primului secretar, la rindul lui interpretat cu destulă indecizie de Matei Alexandru, ca și sărăcia de culoare cu care e realizat ministrul, înfățișat cam teapăn și veșnic surizător de Cosma Brașoveanu.

Mai e de semnalat că în acțiune intervin momente de o semnificație secundară, care schimbă traseul eroului nostru. Sînt scene care, deși e limpede că reflectă fapte și întâmplări autentice sau veridice, au un caracter de sine stătător, și numai prezența lui Petre Dinoiu le dă dreptul la coexistență în conflictul piesei. Astfel, izgonirea unui negustor de gogoși pus pe învîrteli, punerea la punct a unei rubedenii gata să profite de pe urma unor tranzacții cu terenuri, pe urmă o înfîlțire a primarului cu o altă rubedenie pusă pe căpătuială și cu un consătean arhitect cam cu capul în nori, sau harța lui prietenească cu inimosul medic al comunei, ca și scena cu agronomul în care îl vedem pe primarul nostru, surprinzător, cam străin de chestiunile strînsului recolte, toate laolaltă sînt, din punctul de vedere al problematicei centrale, abateri, obstacole în calea cursivității, și regizorul Ion Cojar a avut serios de luptat cu ele. Directorul de scenă s-a străduit cu rezultate foarte bune, uneori chiar excelente, să înlăture senzația de construcție improvizată, de înșiruire reportericească a faptelor și, ajutat de personalitatea dominatoare a lui Amza Pellea, a făcut din Petre Dinoiu liantul acțiunii. Excelentul interpret este secundat de Mareel Anghelescu, admirabil în rolul rubedeniei profitoare, și de Draga Olteanu, interpreta nevestei de primar, cînd plină de cumsecădenie, cînd aprigă, mereu fermecătoare pe linia unei autenticități cuceritoare. Cu interpretări bune în roluri episodice, ajută la reușita spectacolului Victor Moldovan, Constantin Stănescu, Constantin Diplan și Gh. Visu. Scenografia lui Mihai Tofan, deși șovăie între convenție și reproducere fotografică a realității, sprijină spectacolul prin sugestie și maleabilitate. Se poate spune că Ion Cojar și echipa lui au făcut mult pentru buna valorificare a piesei.

Iar piesa, cu toate minusurile pomenite, cu toate inconsecvențele din structura ei ideatică și cu toate stîngăciile de construcție, merită investiția de muncă și talent, pentru că pune în circulație și discuție un tînar dramaturg neîndoios înzestrat cu simț de observație, cu vocația autenticității, sensibil la procesele înnoitoare ale vieții noastre și bun portretist.

Virgil Munteanu

## MATCA

de Marin Sorescu

### ■ Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Data premierei: 22 martie 1975.

Regia: MARIN SORESCU. Scenografia: LIVIU CIULEI și DAN JITI-ANU. Regizor secund: EDUARD COVALI.

Distribuția: CATRINEL PARASCHIVESCU-BLAJA (Irina); CORNEL NICOARA (Moșul); ION MUSCĂ (Titu); NINA ZĂINESCU (Silvica); PAUL CHIRIBUȚĂ (Lelea Anica, Prima momie); CONSTANTIN COJOCARU (Goga Ioana, A doua momie).

În caietul spectacolului Matca \*, scriitorul, dramaturg și poet, ne face o mărturisire prețioasă pentru înțelegerea reprezentației de la Piatra-Neamț, „scrisă” și pusă în scenă de el însuși. Ne mărturisește că, în timp ce Matca se repeta la Teatrul Mic, „în secret”, a reînceput munca la varianta definitivă, „care a fost gata prea tirziu” pentru spectacolul de la Mic. „Am simțit nevoia să verific această lucrare, pe jumătate nouă, în spectacol pe care l-am făcut la Piatra-Neamț, încercînd totodată și regia.” Simplitatea acestei declarații tulbură, dezvăluind un frag-

\*) „TEATRUL”, nr. 4, aprilie 1975.  
Marin Sorescu, Matca — Variante și Anexe.



ment din laboratorul de creație și acoperind totodată, prin modestie, adinea dimensiune a responsabilității artistice proprii lui Marin Sorescu. „Refacerea” Matcăi, piesă născută „sub zodia finisărilor”, indiferent dacă această variantă va fi în cele din urmă socotită sau nu definitivă, exprimă nevoia unei continui verificări și auto-verificări pentru scriitorul care se consideră „pierdut în masa cititorilor săi ca în nămeți”.

„Noua” Matcă modifică — dacă nu substanțial, în orice caz considerabil — registrul poemului dramatic inițial; parabola tragică despre „matca” vieții, care se răsfrâ pe apele speranței între Naștere și Moarte, acea „tragedie ontologică”, cum a fost clasificată în critica literară, e permutată, cu fermă autodetașare, pe un teritoriu al concretului imediat, într-o lume puternic și colorat localizată, lume din care, în versiunea primă, răzbăteau doar ecouri, doar referințe fulgurante. Fundalul rarefiat, cu aburi de mister, în care se petrecea marea trecere a „femeii ce se ține cu minile de burtă și ride de potop”, se desenează acum viguros, în mari tușe cromatice, fixind o tipologie a satului oltenesc în neuitata primăvară a inundațiilor din 1970.

Apare o condensare a realului, mai ales în prima parte a operei, începând cu o micro-monografie — încadrată într-o perspectivă ironică a vechilor, străvechilor credințe și tradiții, în puterea vrăjilor de a se opune forțelor dezlănțuite ale naturii: se mișcă acum și alte personaje, „vocea” logodnicului capătă trup și chip, iar personajul, adâncime și amploare, dilatăndu-i-se generos partitura, i se alătură și logodnica, Silviea, apariție fermecătoare, amestec de vise prozaice și mărunte griji poetice, prefigurare a Irinei în ipostaza ei feciorelnică. O altă idee a Matcăi și a lui Marin Sorescu, balansul între aparenta „singurătate absolută” și imaginara, dar reală, „lume nesfârșită”, cu tîlcul ei filozofic demonstrat: „iată cititoria: ieșirea din tragedie”: idee difuz încorporată în structura inițială, apare și ea explicitată, luminată din plin. Lumea reală a caselor smulse de valuri, ciocnindu-se bezmetic, a ciopoarelor de vite plutind răsturnate, lume descrisă minuțios, cu amănuntele reportajului de situație, capătă un contur halucinant, realitatea primă trecînd la puterea a doua, cu crescută putere de semnificație. Fără să-și fi pierdut nimic din fascinația de simbol și poezie a versiunii inițiale, noul text a suportat excelent grefele detaliului concret, amplificînd, cu

Sus: Tatăl moare „de moarte bună”.  
Cornel Niculescu (Moșul) și Catrinel  
Paraschivescu-Biaja (Irina)

Jos: Finalul — Credință în forța re-  
generatoare a vieții

o vigouroasă mișcare de largă cuprindere a realității, o viziune creatoare de inimitabilă originalitate.

Dacă antreprizele de autopunere în scenă ale autorilor dramatici mi se par în general hazardate, minate de orgoliu autarhic și de despotismul infailibilității textului, experiența tatonată și realizată de Marin Sorescu la Piatra-Neamț, experiență elaborată sub marele semn al îndoielii\*), se înscrie în acea nevoie creatoare măturisită, de continuă autoverificare, de ispășire a întrebărilor și răspunsurilor. Și e firesc să fie așa, deoarece poetul ne-a declarat cindva: „Întreb și eu așa pentru că eu / Nu sint regizor și nu mă pricep — / Întreb și eu așa — vreau să știu...”

Spectacolul se deschide cu o „punere în pagină” organizată în foyer, cu o expoziție de material documentar ilustrind dramaticele momente ale inundațiilor, proiecții din filmele de actualități și imagini din reportajele televizate, extrase din presă și din cuvîntările conducătorilor de partid și de stat, prolog mai necesar poate sau mai potrivit unui spectacol-document pe tema dată, dar insuficient de relevant aici, tautologic, în raport cu adevărul artistic, transfigurat, al Matecăi.

Reprezentarea începe cu descîntecul tărăgănat a două babe, Lelea Anica și Goga Ioana (în excelențe travestiri, Paul Chiribut și Constantin Cojocaru, modulînd cu autentice și totodată ciudate, nefirești inflexiuni, cuvintele incantatorii), cu ritualul îngropăciunii „mumei ploii” și „lăteii soarelui”, moment de teatru-ceremonial, căruia i se opune, contrastant, într-un montaj rapid, comentariul batjocoritor al Moșului plecat în căutarea raclei sale de stejar. Filmul monografic al atitudinilor esențiale în fața cataclismului continuă; pe puntea scenei rotită la vedere își fac apariția logodnicii, Titu Poantă (Ion Muscă) și Silvica lui Tăgîrlă (Nina Zăinescu), se adăpostesc de potop într-o scorbură (pomul vieții, unde va adăsta și Irina), și continuă, cu candidă nepăsare, o discuție înesată de nimicuri și de lucruri esențiale; scenă-cheie pentru destinul spectacolului, a cărui particularitate rezidă în dublarea registrului tragic cu planul „normalității”. Abia după acest moment își face apariția Irina și urmează marele, dispersatul ei monolog, întretăiat de replicile tatălui și ale tinărului logodnic, prezențe care transformă monologul într-un oratoriu pe trei voci. Spectacolul se desfășoară cinematografic, într-un continuu „enchained”, accentele căzînd

pe contrapunctarea stărilor existențiale esențiale — dominate de o speranță robustă —, cu mărunte detalii realiste, de atmosferă.

Actorii au surmontat inegal dificila partitură, dar reușita e reală și izbînda colectivă certă. Catrinel Paraschivescu-Blaia, interpreta Irinei, tînără absolventă, își face simțită pe scenă tinerețea, chiar lipsa de experiență, uneori și de siguranță, însă compensează inerentele minusuri cu un plus de credință și de pasiune în și față de personaj, compunînd, cu nedismulată forță a sentimentelor, maternitatea, ca o ordine firească a naturii și a lumii. Cu un joc mai relaxat și mai nuanțat pe parcursul carierei spectacolului, protagonist marchează o idee fundamentală a piesei, cea „a solidarității tuturor lucrurilor începute”, impunînd o calmă și fermă credință în forța regeneratoare a vieții, în posibilitatea integrării în universul înconjurător. Mai puțin nuanțate, ironia, umorul, atît de specifice autorului, ceea ce s-a resimțit în coordonatele generale ale acestei interpretări notabile. Un umor adesea ieftin, o viclenie mai mult exterioară, văduvită de viziunea filosofică asupra lumii, caracterizează jocul lui Cornel Nicoară (Moșul), confirmîndu-ne o părere personală, și anume, că teatrul lui Marin Sorescu necesită actori de un tip special, de o anume conformație psihică, de anumite „cute ale spiritului”. În rolul scurt, dar substanțial, al logodnicei, Nina Zăinescu a compus o siluetă care se reține, o făptură cu haz, iradiînd un farmec trist. Excelent, exact în tonuri și subtil în nuanțe a jucat Ion Muscă rolul logodnicului, văduv înainte de-a fi fost soț.

Poemul despre clipele de îndoială, marile întrebări privind zădărnicia și rostul vieții (partea a II-a) l-a integrat cu simplitate în joc, intrînd într-un real acord cu personajul Irinei și contribuînd efectiv la proiectarea evenimentelor dramatice ce se desfășoară în satul pe care îl știm, îl „vedem” și îl „auzim”, pe marele fundal cosmic unde își află Omul existența.

Scenografia spectacolului îi aparține lui Liviu Ciulei și arhitectului scenograf Dan Jitianu. Înconjuțați de ceruri cenușii, de nori tulburi, apăsători, dezolanti — circular din zdrențe sfîșiate — pe o turnantă într-una rotită și urcați pe o punte, piezișă drumului lin și drept, eroii Matecăi se zbat, compunînd o imagine plastică extrem de sugestivă. Fidelă noii structuri dramatice, tonalității ei modificate, scenografia a imprimat costumelor un caracter strict realist; la fel și minimele recuzite. Contrastul dintre amănuntul concret și imaginea globală, simbolică, traduce în limbaj vizual marea metaforă a Matecăi, dedusă din fabula unor întîmplări.

\*) Interpreta Irinei mi-a relatat sfîșială încercată de scriitor în timpul repetițiilor, neconținutele ezitări în fața noilor replici, consultarea colectivă în căutarea soluțiilor, și alte amănunte care conturează imaginea unui autor în modesta căutare a propriului său text.



În mijloc, Anca Alexandra (Irina)

## ■ Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila

Data premierei : 21 noiembrie 1974.  
Regia : MIRCEA CREȚU. Scenografia : OLIMPIA DAMIAN-ULMU. Euritmia : PETRE CURSARU.

Distribuția : ANCA ALEXANDRA (Irina) ; PETRE SIMIONESCU (Moșul) ; ION ROXIN (Vocea) ; BUJOR MACRIN, CARMEN ROXIN, PETRE CURSARU (Momiile).

Pusă în scenă de un actor, Mircea Crețu, la scurtă vreme după premiera ei bucureșteană, reprezentația Mateei la Brăila ex-

primă în primul rând pasiunea pentru textul literar, entuziasmul unor tineri care, în absența unei îndrumări regizorale reale, au purces la înfruntarea tuturor dificultăților ridicate de această operă remarcabilă, pentru a comunica cu publicul lor — și, bănuim, cu un public tânăr — prin intermediul poeziei dramatice a lui Marin Sorescu.

Rezultatul, chiar dacă incert din multe puncte de vedere, nu poate fi luat în considerație prin „scoatere din context”, adică prin extragere din cadrul întregului repertoriu brăilean. Cum s-a văzut și cu prilejul turneului efectuat în București la începutul acestei stagiuni, calitatea muncii artistice în colectivul brăilean este notabilă, ambițiile repertoriale țintesc o originalitate de substanță în selecția afișului, inițiativele sînt rodnice și cel mai adesea eficiente. Carențele — dacă discutăm liniile profilului teatrului — țin de lipsa unui spirit direct regizoral, și chiar dacă actorul-animator există și coexistă cu un colectiv dornic de muncă și de depășire profesională, inexistența directorului de scenă exigent și avizat umbrește întreg spectrul radiațiilor artistice. În acest context trebuie să judecăm și *Matca*, spectacol ce dezvăluie, cu maximum de claritate, starea de fapt a teatrului „Maria Filotti”. Mircea Crețu a tratat textul lui Sorescu (versiunea literară publicată și reprezentată la Teatrul Mic) în registrul său simbolic, accentuînd liniile devenirii metaforice, propunîndu-și o evidentă lectură stilizată, epurată de trimiteri la concretul faptelor.

Scenografia elegantă (și ea puternic stilizată), semnată de Olimpia Damian-Ulmu, punctează în forme sublimite, expresive, locurile acțiunii, mai bine zis ideile dramatice, creînd spații de lumină, ritmate de „cortine” sonore, iar euritmia — o altă componentă implantată adine în montare — intră cumva și în decor. Din păcate, interpretarea actricească e lipsită de relief, de expresivitate, în modularea și modelarea stărilor și situațiilor ; de aici, senzația de caracter pedestru, de banalitate, ce însoțește montarea, rarefiînd ideile. În rolul Irinei, Anca Alexandra nu și-a dat întreaga măsură a talentului său și nici dibăcia tehnică dovedită în atîtea alte ocazii, tulburătorul personaj prezentîndu-se într-o expunere liniară, rece și „corectă”. Petre Simionescu a imprimat Moșului o linie hîră, de voioșie ghidușă, în puternic contrast cu tonalitatea presupusă a reprezentației, contribuînd așadar la infiltrarea unei linii estradistice într-un context de „sunet și lumină”. Vocea lui Ion Roxin, adevătată, cu accente convingătoare, deși ne-a lipsit prezența fizică a personajului. Momiile, înfățișate de Bujor Macrin, Carmen Roxin, Petre Cursaru, au constituit un „moment în sine”, de vîită tradiție folclorică, cu destulă stîngăcie executat, moment decupat, ca atîtea altele, într-o suită de secvențe ce nu și-au aflat spiritul integrator.

Mira Iosif



# FOOTBAL

de M. R. Iacoban

Data premierii: aprilie 1975.

Regia artistică: I. G. Russu. Scenografia: VASILE JURJE.

Distribuția: ROMEO MUȘTEANU (Maestrul — antrenorul echipei); CONSTANTIN COȘA (Carmei — antrenorul secund); SICĂ STĂNESCU (Bulboacă — portar); DORU ATANASIU (Speriatu — mijlocas); LIVIUS RUS (Biță — fundaș); MIHAI DRĂGOI (Rupere — fundaș); MIRCEA BELU (Trosnitoru — fundaș); STELIAN PREDĂ (Căpîlnă — mijlocas); CONSTANTIN CONSTANTIN (Hoartă — atacant); MIHAI PAUNESCU (Domnișoru — fundaș); EMIL SPĂTARU (Osoi — atacant); GHEORGHE SERBINA (Luminare — atacant); CONSTANTIN MANEA (Cataramă atacant); FLORIN GHEUCA (Crainicul); PUIU BURNEA (Cetățeanul); ȘTEFAN HAGIMĂ (Tică — rezervă); ROMICĂ DANU (Țiparu — rezervă).

Că sportul, cu deosebire fotbalul, este, în sine, un spectacol, s-a teoretizat de mai multă vreme (chiar revista noastră inițiasă în acest sens o cronică!). Un text de teatru despre fotbal aduce astfel de la bun început un fel de motiv al teatrului în teatru; clasică situație a trupei de actori care va prezenta regelui și reginei o poveste cu tilc, pe micuța scenă din marea scenă, în timp ce spectatorul asistă simultan la două iluzii — iată ce restabilește deliberat dramaturgul Mircea Radu Iacoban în noua sa piesă „Football!”. Dar nu asupra textului acestui încercat scriitor ne vom opri mai întâi; Mircea Radu Iacoban nu-și dezmințe talentul nici de această dată; el apelează — cum recunoștea într-un interviu — la atit de ignoratele „secțiuni de aur” ale compoziției, fuge de sofisme și de meandrele sensurilor obscure, lansează cuvinte din cea mai vie orăritate; meciul durează 90 de minute — spectacolul nu vrea să le depășească cu mult; spațiul scenic va fi chiar stadionul,



Două momente din spectacol

personajele — înșiși vectorii acțiunii sportive.

Dar cum nu intențiile textului înseamnă întotdeauna spectacolul ca atare, regizorul băcăuan I. G. Russu a „scăpat din mînă” un spectacol de acută actualitate, viu, în care implicarea spectatorului era de la început presupusă. „În spectacolul pe care îl pregătesc — declară în caietul-program acest meritos activist pe tărîmul culturii — nou mi se pare faptul de-a aduce pe scenă aspecte dintr-o realitate mai puțin cunoscută (sic! n.n.), de către marele public, a vieții

sportive. În acest sens, ideea de noutate este deplină...

Evident, nu teritoriul abordat de Mircea Radu Iacoban constituie noutatea textului. O piesă cu acțiunea în Sirius, de pildă, nu ne garantează noutatea tematică. Eroarea regizorului I. G. Russu a declanșat un spectacol pe măsură: fidel „faptelor”, „întimplărilor”, conturînd un fel de „caractere” antagonice în care și desuetul s-ar fi vrut trădat. Adevărul e că Mircea Radu Iacoban este un dramaturg dificil, naturalețea și dezinvoltura cu care curg replicile lui pot înșela la prima lectură: ceea ce este ironie poate fi receptat ca limbaj emotiv, sarcasmul unor mărturisiri și confidențe neîntîmplatore poate scăpa nedecantat; a trata cu seriozitate situații-șablon, pe care autorul le reia din viață, cu vădită intenție, nu înseamnă oare cu totul altceva decît infidelitatea creatoare? Să nu fi intuit directorul de scenă că la M.R.I. umorul de substanță și derivatele sale constituie un component de bază?

Cum eroarea este de multe ori prin ea însăși un fel de salt, o atitudine similară creației, ne întrebăm dacă I. G. Russu a săvîrșit o eroare sau, dimpotrivă, a fugit de ea. Încercînd o „copie după natură”, deși află de la un maestru emerit al sportului că „în spectacolul de fotbal imprevizibilul este hotărîtor”, I. G. Russu s-a temut de imprevizibil și s-a străduit ca narația să curgă lent și... previzibil. Nu s-ar spune că teatrul dramatic din Bacău nu dispune de talente actorești. Dimpotrivă. Dar, deși ne aflăm în plin fotbal, „antrenorul principal” I. G. Russu și-a distribuit „jucătorii” după criterii care ne scapă. Dar să introducem cititorul în „povestirea dramatică” și totodată să facem cunoștință cu interpreții.

O echipă de fotbal din prima divizie este pe punctul de a fi retrogradată; aflați în fața meciului decisiv (situație-limită), componenții lotului își vor da desigur arama pe față, își vor descoperi interiorul, chipul psihic. Cele două reprize de fotbal vor exista concomitent și, în spațiul cel mai întîm al stadionului (locul de retragere al jucătorilor), vor prilejui și două moduri de evoluție a personajelor ce-și vor arăta, ca monezile, mai întîi „pajura” și apoi „capul”.

Fotbalistul care pare o vedetă interesată de avantaje materiale se demistifică apărînd,

prin situațiile acțiunii, într-o altă lumină; lumea arhiteoretică a Maestrului antrenor se dovedește a suferi de insuficiență practică, întreg grupul uman care evoluează în fața posibilei nenorociri — antrenorul secund se luptă cu moartea în spital — reacționează „ca tot omul”, după acel frumos clișeu pe care-l întîlnim aproape zilnic în ziare: vor să doneze sînge tovarășului lor de echipă. Mircea Radu Iacoban și-a făcut o tehnică din reabilitarea clișeelor. El e conștient că prin sublinierea clișeului se poate ajunge la o valoare umană gravă sau, dimpotrivă, comică. Mecanica bergsoniană a situațiilor, teoretizată la începutul veacului nostru, este infiltrată de M.R.I. în planul etic, și acesta este de fapt cel de-al doilea nivel de receptare a pieselor sale. Pentru că dacă în primul nivel de expresie textul lui Iacoban pare o melodramă ușoară, subtextul reprezintă o măiestrită satiră la adresa unor realități care au ajuns în faza lor comică. Spectatorul recunoaște cu ușurință etape din propria sa existență, dar care au fost depășite de viață. Fără să intenționeze depășirea nivelului melodramatic, fără să întuiască valoarea distinctă a clișeelor din text, distribuția s-a realizat cumsecade, după principiul fidelității facile. Sigur că tradiția teatrului românesc l-a făcut pe Iacoban să nu refuze un procedeu la îndemînă, al semnificării numelui; cîțiva fotbaliști se numesc într-adevăr Rupere (fundas), Trosnitoru (fundas), Speriatu (mijlocas), Iloarță — adică Harță — (atacant), Domnișoru (fundas), Luminare (atacant), dar funcția acestor porecle nu este aceeași ca la Caragiale, de pildă.

În rolul maestrului „doctor” în fotbal (cu teza de doctorat „Istoria mișcării fotbalistice în zona Tecuci — Podu Turcului”) a fost distribuit Romeo Mușeteanu. Împreună cu actorul Constantin Coșa (antrenorul secund Curmei), Romeo Mușeteanu trebuia să realizeze unul din principalele cupluri comice ale spectacolului. Or, Mușeteanu n-are umor, iar registrul virtuților sale nu este pus în valoare de voce. Constantin Coșa, de asemenea, nu și-a privit personajul din afară, nu și l-a studiat — a intrat de-a dreptul în rol și astfel clișeul lui Iacoban este denaturat, își pierde valoarea comică. Alt cuplu comic, Biță-Rupere, prin actorii Liviu Rus și Mihai Drăgoi — deși sînt transferați de la echipa armatei — distonează de ansamblu prin vestimen-



tație, și tocmai de aceea pereașă apare făcută, calculată vizibil și nefinisată. Șorturile lui Biță și Rupere distonează de cele ale coechipierilor, sînt lungite pe genunchi ca la Toto cirarul, mustățile arcuite cu haz etc. Și uite-așa se duce pe apa sîmbetei comicul de substanță !...

Sică Stănescu, în rolul portarului Bulboacă, insinuează un fel de om al grotelor, incapabil de un limbaj coerent ; or, e limpede că una este cenzura emoțională și alta bilbfiala unui om al cavernelor. Pe bună dreptate, portarul unei echipe din Bacău, prezent la spectacol, a părăsit mai devreme sala...

Cu naturalețea necesară, intuind contrastele, s-a comportat actorul Puiu Burnea ; acesta a păstrat echilibrul între cele două planuri de expresie ale textului. Adecvat, s-a manifestat, de asemenea, într-un rol episodic, actorul Florin Gheuca, actor pe care, să ne ierte

regizorul, l-am fi văzut mai propriu distribuit în Maestrul antrenor.

Restul distribuției e încorsetată de viziunea melodramatică a lui I. G. Russu. Actorii joacă cu seriozitate rolurile, așa cum li s-a cerut...

Sigur că, în ceea ce privește spațiul scenic, ne-am fi așteptat ca însăși sala de spectacol să se constituie în stadion. Dar pentru comedia lui Iacoban, în care personajele stau „cu spatele” la viață, faptul că meciul se desfășoară în culise nu e chiar întîmplător. Numai că și de data aceasta amplasarea terenului de fotbal în fața nevăzută a scenei nu a fost receptată esențial. O scenografie economicoasă, și atît, a estompat și mai mult o nouă sursă de comic. Textul, de reală ținută artistică, al lui M. R. L., își așteaptă, așadar, spectacolul.

**Paul Tutungiu**

# P r e m i e r e

**Teatrul „Bulandra”**

## AZILUL DE NOAPTE de Maxim Gorki

Data premierei : 17 aprilie 1975.

Regia : LIVIU CIULEI. Traducere : EMMA BENIUC. Decor și costume : HELMUT STÜRMER. Consultant muzical : ȘTEFAN ZORZOR. Asistenți regie : RODICA SUCIU, VICTORIA DE-IANU.

Distribuția : JEAN REDER (Mihail Ivanov Kostiliov) ; RODICA TAPALAGĂ (Vasilisa Karpovna) ; LUCIA MARA (Natașa) ; GHEORGHE OPRI-NA (Medvedev) ; DAN NUȚU (Vaska Pepel) ; CORNEL COMAN (Kleșci) ; ICA MATACHE (Anna) ; GINA PATRICHI (Nastia) ; TAMARA BUȚUC-CEANU-BOTEZ (Kvasnia) ; VICTOR REBENGIUC (Bubnov) ; VIRGIL OGĂȘANU (Baronul) ; TOMA CARAGIU (Satin) ; ION CARAMITRU (Actorul) ; VASILE NIȚULESCU (Luka) ; FLO-RIAN PITTIȘ (Alioska) ; MIRCEA BASTA (Gi sucit) ; DUMITRU ONO-FREI (Tătarul).

**Registrul spectacolului**

Într-o sociologie a montărilor dramei gorkiene se disting net interpretările de tip istorist-reconstitutive, documentarele pitoresc-tragice ale condiției „mizerabiliste”, cu galeria vieților ratate și luminarea coordonatelor fundamentale ale omeniei și păstrării demnității umane, în ciuda condițiilor represiv sociale ; în mai vechea montare a lui Liviu Ciulei am reținut „actualizarea”, pertinentă pentru anii '60, în evocarea universului concentraționar, cu viziunea grafică verticală a unui imens fagure uman, sub a cărui cupolă de „cerc tragic” se zbăteau neputincios, în alveole-cuști, ființe-victime. Gîndită azi în retrospectivă, „contemporaneizarea” de atunci pare evident „datată”, costumul atunci „la zi”, demodat. Presupun că montînd din nou Azilul de noapte, Liviu Ciulei a simțit nevoia să se exprime, pe o operă citită altădată. Într-o poetică revelatoare pentru estetica lui de azi. Asistăm la un spectacol despre existența omului într-un anume context social oprimator, la o meditație despre libertatea individului într-un univers închis. Registrul spectacolului se revendică farsei tragice, modalitate adecvată unui discurs dramatic actual, hrănită din indispensabile lecturi din dramaturgia modernă și aptă unei receptări cu rezonanțe știute publicului actual. Farsa tragică pe care o trăiesc cunoscutele personaje gorkiene se desfășoară sub semnul silei de muncă, socotită — în împrejurările