

tacolului și a lui Mircea Marin care se cuvine subliniat) este armonizarea tuturor interpreților, ridicarea fiecăruia la o treaptă situată sus, peste nivelul corectitudinii.

Scenografia lui Teodor Constantinescu (asistat de Mihaela Grigorescu) este admirabilă în simplitatea ei, de o înaltă valoare picturală. Din acest spectacol, care, prin claritatea și consecvența concepției, prin rigoarea travaliului regizoral, prin fantezia plasticii scenice, face cinstite trupei românești de la Teatrul de Nord Satu Mare, se îndăpărese adine în amintire momente remarcabile. Cum ar fi, ca să dau un singur exemplu din numeroase altele, procesiunea decapitaților. Programul de sală, redactat de Claudia Pintescu și prezentat grafic de Mihaela Grigorescu, este temeinic documentat și atrăgător.

Virgil Munteanu

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

■ SLUGĂ LA DOI STĂPÎNI

de Carlo Goldoni

Data premierei : 22 februarie 1976.
Regia și ilustrația muzicală : IULIAN VIȘA. Scenografia : VASILE JURJE. Traducerea : POLIXENIA KARAMBI.

Distribuția : HORĂȚIU MĂLĂELE (Truffaldino) ; EUGENIA RALAURE (Smeraldina) ; ROZINA CAMBOS (Beatrice) ; MIHAI CAFRIȚA (Florindo) ; MARINA MARIA (Clarice) ; CONSTANTIN GHENESCU (Silvio) ; PAUL CHIRIBUȚĂ (Pantalone) ; ION MUSCĂ (Lombardi) ; EUGEN APOSTOL (Brighella) ; GHEORGHE DĂNILĂ (Chelnerul) ; MIRCEA BIBAC (Hamalul) ; RADU VOICESCU (O mască).

Iată un spectacol popular, cu performanțe de virtuozitate comică, în care șuvoiul fanteziei dezlanțuite și al inventivității teatrale pare să nu fi cunoscut îndiguire. Valuri de bucurie și de încântare s-au revărsat și au

produs asupra publicului din sala Teatrului din Birlad, cu prilejul primului coloeviu al tinerilor regizori, o impresie vie și puternică.

Dacă pentru unii dintre noi, ceva mai vârstnici, a rămas de neșters amintirea lui Marcello Moretti și a reprezentației lui Strehler, probabil, pentru cei tineri și foarte tineri, va rămâne ca punct de referință amintirea lui Horațiu Mălăele și montarea lui Iulian Vișa.

Ferită de exaltări adolescente, sprijinită pe cunoaștere, pe maturitate și maximă exigență, privirea obiectivă nu-și poate îngădui, în mod firesc, nici o comparație între cele două montări, nici o asociație privind valorile de conținut și contribuția regizorului în materie de inovare teatrală, de prospectare modernă a textului clasic. Se poate face, însă, cred, fără teama de a stârni zîmbetul ironic al scepticilor și snobilor, o remarcă asupra unei trăsături comune : perspectiva deschisă asupra libertății de improvizație comică și intenția de declanșare a unei home-riche poște de ris. Două elemente cu care au operat toate genurile de teatru comic, dar mai ales bătrîna commedia dell'arte, din care și-au extras seva, vivacitatea comică și risul debordant al spectacolului italian, de acum cincisprezece ani, cît și spectacolul românesc de azi.

Altfel, în tînăra sa carieră, la a treia montare a unei comedii — tot clasică — Iulian Vișa se arată, cu *Slugă la doi stăpîni*, după *Violențele lui Scapin* și *Căsătoria* de Gogol, într-o relevantă formă a maturizării artistice. Spectacolul demonstrează un real progres în materializarea conștientă și strălucită a unui gînd regizoral director : „Nu am intenționat un act de reconstituire a unui moment important al istoriei artei spectacolului, ci apropierea, pe cît se poate, de spiritul său” — serie regizoral în scaietul-program. Adevărat, în amestecul de stiluri, de surse ale umorului, de tot felul și de tot genul, aparținînd tuturor epocilor (proprii și cercului, și operetei, și comediei dell'arte, și trucurilor chapliniene, și bufonadelor farselor medievale), spectacolul echipei de la Piatra-Neamț impune printr-un stil al său, unitar și plin de savoare, *spiritul* comediei autentice. De pe poziția actuală și militantă, a adevărului ideologic și estetic al contemporaneității, a privirii distanțate, critice și lucide, ironia tînărului regizor și a actorilor operează cu maximă eficiență, exploataînd, la maximă tensiune comică, tot ceea ce este învechit și lipsit de autenticitate, incriminat, în lumea pieci.

Tradiționala *tramă* a piesei : dărîmarea, rînd pe rînd, de către candidul Truffaldino a planurilor urzite de stăpîni săi, a căpătat, în spectacolul lui Vișa, culoare și expresivitate, îmbogățită fiind cu o progresie de efecte comice, cu o *avalanșă* de poante, ce păreau, la punctul de plecare, deja văzute, dar care, spre surprinderea noastră, a tuturor, în final, dobîndeau o neașteptată întorsătură co-



Actorii creează, prin atitudini și gest, spații inedite de teatralitate

mică, printr-o dezlegare nouă și originală. Apelină la mijloacele mimei și pantomimei, sprijinindu-se pe muzică și pe o coloană sonoră sugestivă, actorii au creat, prin atitudini și gest, în jurul cuvintelor, al jocurilor de cuvinte, al aluziilor autorului, adevărate metafore comice, spații inedite de teatralitate, menite să releve latura fantastică a conflictului goldonian; conturul hiperbolat al personajelor ce-și urmăresc, cu o înverșunare tiranică, cu „ghearele și cu dinții”, scopul, interesele și pasiunile, și care, până la urmă, sînt date peste cap de entuziasmul juvenil, de sfînta inconștiență a unui servitor flămînd și năpăstuit.

Sînt multe momente în acest spectacol care pot aspira să intre în antologia umorului teatral, generate, toate, de același gînd regizoral: permanenta căutare reciprocă a Beatricei și a lui Florindo (amîndoi eroii sînt în travesti, regizorul adăugînd travestiului Beatricei pe cel al lui Florindo), care nu se găsesc, deși sînt necontenți foarte aproape unul de celălalt. Amuzantă este această permanență goană a personajelor. În spațiul restrîns, ondulat și denivelat, al „podețelor” venețiene (admirabil decor, gîndit și realizat de Vasile Jurje, în ideea de joc apă-uscat; apă-poduri; apă-gondole). Vesele și pline de culoare sînt „aventurile” petrecute pe platforma de sus a spectacolului, jocul angajat în jurul canatelor celor două uși ale camerelor de hotel, uși de care toată lumea se izbește cu capul, ea măucă, ieșind și intrînd într-o avalanșă ne bună; din dreptul căroră, eroii sar drăcește „în apă” sau „pe pămînt”; din fața căroră pornesc și se întorc, într-un iureș ne bună și cu virtuozități de autentică jonglerie, farfuriile zburătoare necesare celebrului prînz goldonian. În mijlocul acestei lumi „ne bune, ne bune” și al alergăturii ei neîncetate și zglobiu după fericire și căpătu-

ială, se desenează, cu nimb de tristețe, viața și adevărul piesei. Le întrușipează, în primul rînd, Truffaldino cel drăgălaș, cel cu capul în nori, cel neobosit, cel pus în situația de a căuta, rapid, ingenioase și multiple soluții pentru a scăpa de încercări, de bătaie, de spaima existențială, de neputința de a-și astîmpăra, odată cu setea sufletului, eucerind-o pe Smeraldina, și foamea atît de concretă a pintecului.

Efortul și „chinuitoarea” plăcere de zi cu zi și de secundă cu secundă, de a face un spectacol comic” mărturisite de Iulian Vișu nu și-ar fi găsit, cred, o asemenea strălucitoare împlinire, fără harul, și fără știința dăruită celor puțini aleși, fără talentul improvizăției pe care ni le-a dezvăluit Horațiu Mălăele. El este revelația acestui spectacol, străbătînd un itinerar în lumea lăuntrică a saltimbancilor și a clovnilor, pentru a ne descoperi eternele bucurii și eternele amărăciuni ale vieții omenești. Amintim cîteva scene memorabile: frenetica bucurie pe care o realizează Horațiu Mălăele numărînd banii împreună cu zgîrcitul Pantalone; secevența în care decide meniul, jucînd o partidă de poker cu Brighella; cea în care cîntă de fericire la fluielul piciorului, sugerînd o întregă orchestră; apariția chapliniană, cu joben și frac, milionar ce aruncă dintr-un buzunar imaginar bani imaginari; clipele în care urmărește, vișind, dansul aerian al veșmintelor pe care trebuie să le curețe. Frenzei îi urmează melancolia. Bucuria se frînge, apare tristețea. În spectacol există un tulburător moment tragic, care, brusc, dă sens nou și o altă dimensiune piesei: momentul trezirii lui Truffaldino-Mălăele, după o cumplită, dublă bătaie, primită de la ambii stăpîni. El se ridică anevoie de pe podea, unde a stat cîteva minute cu fruntea la pămînt, și încearcă să se retragă încet, spre fundul

scenei, adresînd sîlu, cu ochii lui mari, în-lăcrimați, cu tristețea sensibilă pe care Picasso a surprins-o pe fruntea arlecchinilor săi, mesajul mut al chemării la omenie.

Creației de referință a lui Iliarația Mălăele, unul din cei mai talentați și complecși actori ai tinerei generații, i se adaugă celelalte demonstrații de virtuozitate profesională, de etalare, într-un desăvîrșit spirit de echipă, a vervei și a talentului. Ni le-au oferit Rozina Cambos, Mihai Calrița, Eugenia Balaure, Paul Chiribută, Constantin Ghenescu. Dacă n-am avut răgazul să notăm și ceva din lungimile spectacolului, asta s-a întîmplat pentru că prea repede s-au perindat prin fața noastră, rînd pe rînd, și Marina Maria, Ion Muscă, Eugen Apostol, Gheorghe Dănilă, Mircea Bibac, Radu Voicescu, care, în roluri mai mari sau mai mici, ne-au arătat o diversitate de chipuri comice.

Un spectacol vital și tineresc, caracteristic scenei de la Piatra Neamț, cunoscută prin neseceata ei vitalitate și tinerețe.

Valeria Ducea

■ VARA TRECUTĂ LA CIULIMSK de Aleksandr Vampilov

Data premierei : 29 aprilie 1976.

Regia : EMIL MANDRIC. Decorul : DAN JITIANU. Costumele : DIMITRIE SBIERA. Muzica : VLADIMIR GAIDAROV. Traducerea : TATIANA NICOLESCU.

Distribuția : CORNELIU DAN BORCIA (Șamanov) ; CATRINEL PARASCHIVESCU (Kașkina) ; CORNEL NICOARĂ (Dergaciiov) ; EUGENIA BALAUERE (Anna Horosih) ; TRAIAN PIRLOG (Pașka) ; CĂTĂLINA POPESCU (Valentina) ; VALENTIN URITESCU (Meciotkin) ; CONST. GHENESCU (Eremeev) ; ALEXANDRU LAZĂR (Pomigalov).

Neîncetată cutie cu surprize, în permanentă fierbere profesională și inventivitate repertorială, acest teatru, cu o „tinerețe fără bătrînețe” de invidiat, introduce în marea listă a titlurilor bune de jucat o piesă înedită și cu un nume necunoscut. *Vara trecută la Ciulimsk*, montată la Leningrad de Tovstonogov, a fost prezentată publicului sovietic, în 1973, sub numele unui nou și remarcabil autor dramatic, dar

la data premierei scrierilor nu mai era printre cei vii. Aleksandr Vampilov (1937—1972) a lăsat o operă restrînsă, cinci piese, dar elocventă pentru conturarea puternicei sale personalități și pentru definirea unui stil, unui ton, aparte. „*Vampilov este o continuare originală... a liniei cehoviene în dramaturgia rusă... în ce privește mediul, chiar personajele, el pare mai aproape de Gorki, dar tendința, orientarea lui ca dramaturg se aseamănă totuși cu Cehov*”. Descoperindu-l postum pe Vampilov, reputatul director de scenă Gh. Tovstonogov scria : „*Vara trecută la Ciulimsk este într-adevăr tristă, unii zic chiar pesimistă... dar tristețea ei reprezintă o anume tonalitate artistică, care accentuează rezonanța interioară a operei, profundul ei umanism.*”

Universul prospectat de Vampilov este în primul rînd un teritoriu moral ; ea și prietenul său, scenaristul și actorul Vasili Sukșin (autorul filmului *Călina roșie*), care scria că „*Răul este mai organizat decît binele... În-tîlnim destule destine și vieți sfîrșimate, și trebuie s-o spunem în gura mare, rostind tot adevărul pînă la capăt...*”, tînărul Vampilov socotea că, într-o epocă dominată de mașini, artiștii nu au voie să uite de suflute. Aceste suflute sînt cercetate în dramaturgia sa cu severitate, cu rigoare de moralist, rechizitoriul etic dublîndu-se cu o necuprînsă înțelegere a complexității naturii omenești, iar soluția pentru impasul moral în care se află unii dintre eroii săi, considerată tolstoiană, este, de fapt, o puternică și bărbătească credință în Bine, în iubirea purificatoare și dătătoare de putere pentru viață. *Vara trecută la Ciulimsk* este piesa unui sentiment : de durere pentru nedreptăți și pentru oamenii nedreptățiți de practici birocratice, pentru oamenii loviți de destin — asupra unor existențe strîmbate, a unor situații fără ieșire, continuă să se profileze uriașa umbră a Războiului ; și, totodată, a unui sentiment de speranță, de profundă încredere în capacitățile omului de a depăși limitele și barierele Răului. Ciulimskul, punct pierdut în taigaua siberiană, la hotarele cercului polar, nu este locul faptelor ieșite din comun, în-tîmplările sînt mai degrabă banale, piesa n-are happy-end. Iubirea adolescentei Valentina pentru mîlnitul Șamanov, apaticul judecător autoexilat aici, îl regenerează, îi electrizează existența, împingîndu-l spre un nou început ; dar această mare iubire n-a putut scăpa nepîngărită. Oamenii murdari au atins-o, puritatea a fost ultragiată, căci viața e dură, e brutală și complexă : Pașka, „copilul făcut pe maidan” în anii războiului, cel care nu-și găsește rostul, dar îl caută mînios, nu poate fi socotit vinovat de „seducerea” Valentinei, gestul lui e săvîrșit dintr-o sfîșietoare, cumplită iubire și nevoie de iubire... Din marea tradiție rusă a sondării sufletului omenesc vine această piesă, în-tîlnindu-se, pe cărările teatrului modern, cu un anume tip de dramaturgie americană, cu „clipele de viață” ale lui Saroyan și cu dra-