

excelență și al fluentei epice a imaginii, Petre Bokor a epurat drama lui Iosif Naghiu de ceea ce i s-a părut „balast” imagistic și a scutit-o de orice alunecare narativă, de tentația acțiunilor redundante. E aici, poate, o a doua latură a experienței sale televizive: latura prim-planurilor, a comentariului nesofisticat și esențial, de eficiență imediată. Așa, redus la o structură de esență, spectacolul a teșit valorile psihologice, afectiv emoționale, de culoare, ale dramei, pentru a pune în relief valorile ei ideatice: *Intr-o singură seară* a devenit în acest chip un spectacol de dezbateră, axat în jurul problemei timpului care se scurge, și care — neluat în seamă — ne surprinde fie întârziată, fie împovărați de trecera lui repede dar neștiută, nebăgată în seamă, fie exasperați de încetinea aparentă a scurgerii lui. Implicați în această întrecere a omului eu timpul (cu istoria) protagoniștii sînt îndrumați de regizor — nu fără un subțire dar irezistibil umor — să se obiectiveze, din sferă în sferă de oră, și să îndrepte (la o bătaie de gong din culise) acele unui ceasornic bătrînesc, oprite în loc. (Pentru că nici dezbateră, oricît de pasionantă, nu poate sta locului, smulsă din strînsoarea și condiționările timpului). Această distanțare divulgă, din altă perspectivă, substratul subtil derizoriu, deci comic, al situației dramatice din *Intr-o singură seară* și soliciată spectatorului a-și exercita atenția nu altă asupra aspectelor care pun, cît asupra acelor care rezolvă problematica existențială a personajelor.

În aceste condiții, scena e golită de mobilier și recuzită diversioniste; e săracă — o măsuță, un fotoliu, două, trei scaune, o fereastră care dă, mascată, spre un oțetar veșted, mai puțin spre o grădină și... acel ceas bătrînesc la care, cînd și cînd, în pragul secvențelor cruciale, unul sau altul din eroi se duce să „îndrepte” timpul. O tentă masivă cenușie acoperă scena. Dar totul inspiră și respiră aerul unui interior curat, pătat și de timp și de modestie, copleșit dar nu prăbușit de povara unei vieți rutiniere. (Scenograf, Virgil Miloia).

Acțiunea propriu zisă — de eficiență vizuală — este și ea ca și inexistentă. Se vine, se pleacă, un actor se așează, alt actor se ridică; gesturile sînt și ele minime, sărace de inutile ambiții histrionice. Totuși, spectacol de dezbateră, nu sîntem în fața unei structuri pur conversaționale. O strînsă și statornică tensiune — iscată din dramatismul ciocnirii de idei (acestea însoțite, dublate, întregite, demonstrate de temperamente, de atitudini, de forme diverse ale lansării și susținerii argumentelor) — stăpînește sala de-a lungul celor două ore cit durează și drama și spectacolul. E drept, interpretii centrali compun. Fabian Ferenc, un Marcu Onofrei adus mai puțin de ani decît de propria lui problemă; Rajhona Adam (Petre Onofrei), care-și joacă propria-și vîrstă, (ceea ce e, la o adică, o compoziție nespuse de

anevoioasă), cu degajare și mult bun simț, în momentele lui explozive; Bertalan Magda, o foarte la ca acasă, mamă de familie, cu discretă asprime ambiguă față de trecut; în sfîrșit, dar nu cel din urmă, Sinka Karoly, care-și inhibă, poate, pentru înția oară în cariera lui, marea zestre de cuceritor în care excelează, pentru a împrumuta lui George Oniga, sub o mască încăruntită și brăzdată de intemperurile vieții, o nebănuită forță de convingere și o nu mai puțin nebănuită forță de atracție personală. A fost aici, la Timișoara, el, „omul spectacolului”. Al unui spectacol sărac în aparatură, dar bogat în viață, în oameni, — cu toate că deliberat, bogat în idei. Sau tocmai pentru că...

Florin Tornea

Teatrul Giulești

CINE UCIDE DRAGOSTEA?

de Petru Vintilă

Sînt cîteva teatre care, intuind posibilitatea unor bune spectacole de atmosferă, de investigație realistă într-un strat de autenticitate socială și umană, urmăresc cu atenție și cu sollicitudine piesele lui Petru Vintilă; printre ele e și Teatrul Giulești. După *Casa care a fugit pe usă*, paralel cu Festivalul dramaturgiei românești, s-a reprezentat aici și următoarea sa scriere, *Cine ucide dragostea?* (În trecut fie zis, acest autor n-are bossa titlurilor...) Așa cum s-a remarcat în cronica textului publicată cu prilejul premierei pe țară („Teatrul”, nr. 11/73), cele două scrieri sînt unite prin plasma aceeași experiențe de viață; preocupările scriitorului par să configureze un ciclu dedicat provinciei românești bănățene, în anii de răsruce în care un clasic „mediu închis” tinde să se deschidă, să se transforme, să intre în marele circuit vital al poporului. Ca și în *Casa care...*, un comunist căutat de Siguranță se refugiază într-o familie mic burgheză; de



Atena Demetriad (Zenovia) și Florin Zamfirescu (Zeno)

data aceasta, el nu e doar o prezență pasageră, influența lui e hotărâtoare; de altfel, însăși familia respectivă are altă atitudine față de existență. Spontan, pe temeiul sentimentului patriotic, al gândirii sănătoase, al reflexului de demnitate națională și umană, opțiunile membrilor ei converg spre mișcarea antifascistă; așa încît, în momentul decisiv, se regăsesc alături, în aceeași luptă și în aceeași victorie (obținută, însă, cam ușor, cam declarativ, fără ca autorul să le ceară prea multe eforturi și sacrificii). Cu o excepție — unchiul Caius, intelectual plin de ezitări, conformist și dispus la compromisuri, patron de gazetă, cochetul cu Siguranța și îngăduindu-și luxul unor memorii protestatere; s-o recunoaștem, acesta e, din păcate, personajul realist al dramei, celălalt fiind, buni ori răi, simple croquis-uri.

Raport ce se reflectă, tel-quel, în spectacol, dominat cu autoritate de Corado Negreanu. Actorul s-a simțit în largul său, chiar s-a răsfațat în rol, atenuindu-i „părțile negative”, dăruindu-i o șansă de umanizare în plus, impulsuri de generozitate, o cumsecădenie funciară, deghizată sub aparențele însului morocănos, ursuz. Și a făcut-o fără ostentație, cu un farmec rar, cu o tușă de umor, ce reprezintă, la drept vorbind, atîta cîtă e, șansa spectacolului.

Care, altfel, se resimte foarte serios de pe urma absenței unei regii active: timpul trece greu, cu poticneli, cu sincopă, unele scene sînt rezolvate cu o stîngăcie pe care și-o mai pot îngădui doar formațiile de amatori. Situație de mirare într-un teatru ca Giuleștiul, care are ambiția și putința unor montări prestigioase și care dispune de rezorți profesioniști atît de serioși... Semnatarul acestui compartiment al creației, Stelian Mihăilescu, pare să se fi mulțumit cu o funcție mai degrabă tehnică, indicînd actorilor intrări, ieșiri, grupaje, mici acțiuni fizice; dar nu i-a ajutat să deslușească lumea personajelor, să-și aducă propria experiență în sprijinul acestora. Drept care, comportamentul lor psihic e sărac, schematic, chiar dacă unii se mai descurcă din rezerva darurilor naturale; Iulian Neculescu, de pildă, apelînd la știuta lui prestație, Florin Zamfirescu, la prospețimea și candoarea juvenilă. Șt. Mihăil-



Șt. Mihăilescu-Brăila (Vartiadis) și Corado Negreanu (Unchiul Caius)

Jescu-Brăila, la înfaşibilul său aplomb comic. Dovadă că actorii nu sînt la propriul lor nivel, prezenţa ştearsă a unei actriţe întotdeauna atît de sigură pe sine ca Olga Bucătaru, aerul stînjinit al Atenei Demetriad, atît de fină, de nuanţată în *Simbătă la Veritas*. Altoru, ca Lucia Cristian sau Sebastian Radovici, li se poate reproşa mai mult; în vreme ce lui Constantin Gheorghiu şi lui Sabin Făgărăşan, dacă nu li se poate reproşa nimic, nici nu li se poate aduce vreoa laudă...

Decorul Sandei Muşatescu s-a dorit desuet, şi într-adevăr este, în mod corect, exact, documentar; dar, nu ştiu cum, a aglomerat atîta desuetudine, încît e în primul rînd urît, şi în al doilea rînd impersonal. Îi lipseşte, irevocabil, „sufletul casei“, acel suflet ce trăieşte în lucrurile din ambianţa unei familii adevărate, unită printr-o firească legătură de dragoste şi devotament reciproc, aşa cum este, fără îndoială, familia acestei piese.

I. P.

Teatrul „C. I. Nottara“

PITICUL DIN GRĂDINA DE VARĂ

de D. R. Popescu

Intra, oarecum în firea lucrurilor ca piesa lui D. R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*, una din cele mai frumoase, mai dramatice şi mai semnificative scrieri, inspirate din realităţile de răscruce ale anului 1944, să nu rămînă numai un bun al televiziunii sau al unor colective din ţară.

Atracţia pe care, în mod firesc, a exercitat-o acest poem închinat luptei comuniştilor, ideii de libertate şi credinţei în Om, asupra trupelor bucureştene s-a materializat în opţiunea Teatrului „Nottara“. Inscrizional în cinstea celei de a 30-a aniversări a Eliberării, momentul confruntării acestui poem cu publicul Capitalei, cuprindea în sine, dimensiuni şi valori de simbol, pe care însă — trebuie s-o spunem de la început — spectacolul în desfăşurarea sa, nu le-a onorat. Vina aparţine desigur regiei care nu a găsit acea cheie stilistică în stare să dezvăluie şi să poarteză acestei partituri originale spiritul pro-

priu, teatralitate interioară, patetismul conţinut în reverberaţiile lirice.

Diferitele lecturi ca şi spectacolele realizate pe alte scene*) au relevat dificultatea aducerii în scenă a acestui „poem sincopat despre eroism şi despre moarte“, a acestui joc dramatic de trecere al unui Erou spre moarte, celebrînd *Viaţa*. O dificultate izvoită din diversitatea procedeeleor dramatice noi sau mai vechi, din amestecul cotidianului cu fabulosul, din înclinaţia autorului pentru metafore, pentru simboluri din vechile mituri, din gustul lui aplicat pentru straniu şi grotescul violent. Universul măreţ, de tragedie barocă, modernă, alcătuit din cele mai cotidiene gesturi de viaţă ridicată la simbol al piesei, intuit teoretic de regizorul Ion Olteanu (articolul său din caietul program depune mărturie în acest sens), nu s-a materializat însă practic ca atare, în scenă. Imaginea de ansamblu a montării de la „Nottara“ mărturiseşte, în unele (foarte puţine) momente realizate, intenţia transunerii textului într-un registru grav; dar limbajul interiorizat, epurat de teatralisme şi clamări patetice, n-a avut siguranţa necesară, trădînd aproximaţia acestei interpretări. Montarea e lipsită de o idee fundamentală, de o concluzie-mesaj, înălţată peste text în zona simbolului, a semnificaţiilor generalizatoare. Văduvită de autenticitate, de fior poetic, de tragism, desfăşurîndu-se tern, inexpressiv, supărător de monoton şi de simplist, într-o suită de clişee-tip şi împregnată de ipostaze-standard, versiunea bucureşteană n-a putut evidenţia şi nici statornicii valoarea textului, posibilităţile reale ale acestui colectiv. Încadrată într-un decor abstract, neavenit în cazul acestui text, (arh. Teodora Dinulescu) cu tendinţe de esenţializare modernă, dar profund deficitară în planul sugestiei, al realizării, cu puţinele sale detalii, a atmosferei specifice, montarea bucureşteană nu a izbutit să sugereze dimensiunile şi profunzimea de idei a tabloului istoric, în care se înfruntă cu patos militant, în numele vieţii şi al morţii, două lumi. Dacă o parte din determinările şi întruchipările destinului tragic al lumii bune şi drepte, a piesei s-au valorificat totuşi, pe scena de la „Nottara“, aceasta se datoreşte interpretării sensibile şi convingătoare date de Elena Amaria Bog rolului principal. Izbindu-se însă şi ea de modul prea cotidian, mărumt-realist în care a fost nevoită să joace, această actriţă plină de farmec, înzestrată cu reală nobleţe scenică, n-a reuşit decît parţial să sugereze adevărul eroinei lui D. R. Popescu. Celelalte imagini ale umanităţii frustrate, ale solidarităţii surprinse de autor în rîndul oamenilor de la marginea vieţii, au fost cu convingere punctate de Cristina Tacoi, care a realizat cu vervă şi dramatism în Zambila o compoziţie organică şi pitorească (uneori prea pitorească). Parcurgînd eu multă dificultate drumul spre ambiguitatea personajului, spre universul poetic fabulos al lui

*) „Teatrul“ nr. 5 şi 6/1974.