

CRONICĂ DRAMATICĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ

TEATRUL DE COMEDIE

PLICUL

de Liviu Rebreanu

Data premierei: 5 octombrie 1976.
Regia: LUCIAN GIURCHESCU. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Scenotehnica: Ing. ION SIMIONESCU.

Distribuția: DUMITRU RUCĂREANU (Jean Arzăreanu); STELA POPESCU (Victoria); CANDID STOICA (Tudor Popescu); AUREL GIURUMIA (Nicolae Flancu); MIRCEA ȘEPTILICI (Constantin Hurmuz); IURIE DARIE (Gheorghe Galan); CONSTANȚIN BĂLTĂREȚU (Haralamb Mintă); CORNEL VULPE (A. Albeanu); MIHAI PALĂDESCU (Ion Taman); LILIANA ȚICĂU (Văduva); ANCA PANDREA (Tineuța).



Aurel Giurumia, Iurie Darie și Dumitru Rucăreanu

Teatrele și exegeții teatrului au privit, în-deobște, literatura dramatică a lui Liviu Rebreanu cu o respectuoasă rețineră. Respectuoasă — dată fiind îndelunga și substanțiala lui prezență, de gânditor, judecător și organizator al mișcării teatrale românești din anii de după Caragiale și din cei următori primului război mondial; rețineră — datorită, poate, prea puternicului ecou ce răsună, din

universul comic al marelui Caragiale, în comedia lui; desigur, însă, datorită forței epice, ce-l stăpînea, în pofida familiarității cu estetica și tehnica teatrală. Așa fiind, cariera de comediograf, la care, pare-se, ținea foarte (dacă ținem seama și de încercările lăsate și părăsite în „atelier“), a fost urmărită și plasată, mai degrabă, ca un capitol parentetic al masivei lui creații epice, chiar dacă una dintre coordonatele majore care îi definesc proza își revendică limpede rădăcini și pre-



Cornel Vulpe, Anca Pandrea, Mircea Șeptilici și Stela Popescu

dispoziții dramatice : o vădită deschidere dialectică și dialogică a narației, o anume înclinare scenografică în descripție, adesea, un fel pur dramatic de caracterizare — în acțiune și în mărturisiri nemijlocite — a personajelor, ba chiar, nu o dată, o arhitectonică a narațiunii, structurată dramatic. (Intenția *Răscoalei* este, de altminteri, dramatică, nu epică.) Reproșul capital ce i-a fost adus dramaturgului Rebreanu nu a fost, de altfel, unul de neaderență la legile dramei, ci unul de inadecvare la cerințele teatrale ale actului său dramatic. Neajunsul comediei lui stă nu în vreun gol, ca să zicem așa, tehnic al construcției (în această privință, calculele eșafodajului comediei sale — mai ales în *Plicul*, cea mai realizată dintre cele trei scrieri definitiv rotunjite de el destinate scenei — sînt de o minuție și o exactitate clasice), ci în expresia și dinamica ei, precar comunicabile scenei, de o natură, mai mult în semnificație și trimiteri, decît în efectele ei, comică. Lumea comediei lui Rebreanu nu e, pe de altă parte, lumea vervei și a tipologiei comice cu care ne obișnuie Caragiale; nu e o lume de măști onorabile, ilară prin faptul că purtătorii lor se vor și se cred identificați cu ele; ci este o lume care poartă masca în chip deliberat, care-și ornează conștient minciuna cu însemnele și pretențiile onorabilității. Această „lume subțire”, pentru care parvenirea prin înavuțire și înavuțirea cît mai grabnică prin corupție și degradare morală însemna realizare, se oferea denunțului satirei politic-sociale; mai puțin, însă, trăirii net comice. Piesa este o țesătură de intrigă, de matrapazlieuri (în care „piperul” alcovului joacă mai mult decît rolul unei

coloraturi, în climatul de ticăloșite moravuri ale vremii), care soldează vesel, prin bună armonie, afacerea din micul tîrg „cu gară mare”; în miezul ei, ea este, însă, o mărturie amară, de protest și derută, pe care o depune, în fața istoriei, cealaltă lume, lumea celor mulți și necăjiți, ce se împărțeau de la decepția nărnirii în nedemnități și lipsă de orizont a „marei iluzii” ce le întreținuse, de-a lungul războiului, elanul de a fi eroi și răbdarea de a fi victime ale măcelului. Schițarea unei atitudini lucide, de natură să marcheze și drumul revoluționar ce începuse a se deschide în această lume, Rebreanu a abandonat-o; Ion Taman, odăiașul de la C.F.R., purtătorul de cuvînt al acestei atitudini, n-ar fi putut cliinti, el singur, nimic din sistemul social și moral denunțat; autorul l-a destinat, de aceea, să fie subiectul poantei finale a piesei (jertfirea „acarului”) și să sporească, astfel, gustul amar al comediei, dacă nu chiar să-l treacă în dezgust.

După 55 de ani de la scrierea comediei, o nouă lectură — cea de la Teatrul de Comedie — nu putea să nu fie salutăată cu tot interesul. „Mărturia” lui Rebreanu — dincoace de cadrul comic în care s-a străduit s-o așeze — se dăruie, astăzi, unei receptări în voie-bună, prin însăși reparația pe care timpul, dar și, cu deosebire, noile noastre orizonturi morale și sociale le-au deschis vieții. Marea afacere cu lemne și șantaj din micul tîrg al primarului Arzăreanu, al soatei sale Victorița și al șefului de gară Galan, e tratată de Lucian Giurchescu (înveterat practician al efectelor brechtiene) cu o vădită bucurie a distanțării — în timp, în climat, în semnificații. Valorile comice — de farsă —

ale textului sînt, astfel, cu mare și bun efect, exacerbate; contextul — citit în cheia lui derizorie și exploatat ca atare — e închinat și el, din plin, hazului; subtextul amar e trecut în zonă paseistă și este comunicat ca „depășit”; așadar, e dat și el ofrandă risului. Un soi de resort marionetistic mișcă universul de vid uman, de cinism moral, care colorează societatea *Plicului*. Și, dincolo de toate acestea, servind textul, parcă, împotriva textului (cu înaintarea lui domoală, adesea, chiar greoaie), o dinamică jucăușă, oarecum dansantă, căpătușește și dă nerv (cu rare momente trenante) desfășurării spectacolului. Nu poți, în această ordine de observații, să nu reții aportul important al scenografului Ion Popescu-Udrishte și al inginerului Ion Simionescu, care l-a secondat în construcția orlogeriei scenotehnice. Inițiativa de a lăsa elementele scenografice să-și spargă propriile lor limite (statice), pentru a juca, literalmente, odată cu actorii, anunțându-le, pregătindu-le, rotunjindu-le evoluția, ori completându-le-o, cu o mobilitate pe cît de ingenioasă, pe atît de sugestivă (niciodată gratuită) — în care grațiosul își dă mîna cu grotescul și insinuarea, cu atacul frontal, ironia, cu incisivitatea — este, de bună seamă, și ea, izvorită din latențele comice, chiar bufe, ale teatrului de animație. La fel, și parcimonia, pînă la esență, a mijloacelor decorative folosite.

Pe podiul supus „capriciilor” culisante ale scenografiei, protagoniștii au fost, la rîndul lor, supuși unui dublu efort, interpretativ și, într-un fel, coregrafic, nu numai pentru a populat spectacolul cu tipuri și atitudini caracteristice, dar și pentru a-i conferi, în regimul voioșiei, sens și percutanță. Pe aceste coordonate și-au demonstrat actorii virtuțile proprii. Stela Popescu, de o distincție deloc provincială, descinzînd (cum s-a remarcat) din Coana Joița, dar prefigurînd, în același timp, parcă, pe celebra și irezistibilă „damă voalată”, victorioasă în cabinetele ministeriale ale epocii, a manevrat, cu darurile unei feminități dublate de o inteligență arghirofilă, deschisă, deopotrivă, și generozităților libertine, și ștele corupției, și cele ale adulterului, pilonii pe care este așezată comedia lui Rebreanu. Dumitru Rucăreanu, surprinzător de nou, a purtat cu aplomb masca autorității de părinte al tîrgului, printre meandrele demagogiei sfîrșitoare și ale crizelor, nu mai puțin sfîrșitoare, de conștiință și de nervi, în care-l zvîrleau, fie teama unui eșec al întreprinderilor lui bănești, fie impaciența de a le vedea sfîrșite cu bine, fie situația de a le vedea reușind cu prețul afișării publice a triumfului adulterin, la care — Trahanache mai puțin abil — a consimțit. Iurie Darie și-a dublat, în uniforma șefului de gară, știutele lui virtuți și virtuozități de june-prim, cu datele unui exerce sentimental, într-un joc deschis al farsei; Mircea Șepitlici, pîrînd cu cuceritoare superbie statura și masca unui întîrziat și experiment poli-

ticastru, a însoțit, cu nonșalanță străvezie îmbibată de corupție, masca suculentă a lui Aurel Giurumia, copârtaș, hămesit și în continuă febrilitate inventivă, la acțiunile afaeriste ale primarului. O pitorească față de gazetar-giruetă face, cu bogate resurse expresive, Cornel Vulpe; un inspector desenat în linii groase, de zbir formal, în fond, hulpav și gata la tranzații, desenează Constantin Băltărețu. Umilitatea, nedemnă și timp arivistă, o creionează Candid Stoica; umilitatea, fără nădejdi oropsită, se intrupează, cu scurte zvicniri clovnești, în persoana lui Mihai Pălădeseu. Cu utilitate episodică, dar, din păcate, fără șansa de a deveni apariție, Liliana Ticău, în Văduva de război, și — în dublă ipostază, de față în casă și de aprod la primărie — tînără și sprinteră, Anca Pandrea.

Plicul, în lectura de azi, de la Teatrul de Comedie, e un spectacol bucuros de aplauze, dar și vrednic de ele.

Florin Tornea

TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI

■ ALEXANDRU LĂPUȘNEANU

de Virgil Stoenescu

Prin lansarea, în premieră pe țară, a piesei *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu, trupa din Botoșani se arată consecventă cu sine, cu țelul său programatic. Este vorba de valorificarea dramei istorice naționale, cerință față de care modesta echipă a Teatrului „Mihai Eminescu” are — mai ales în ultimele stagioni — o atitudine activă, tenace, militantă, și nu lipsită de un meritat succes.

Noua premieră se cuvine apreciată cu atît mai mult cu cît ea marchează prima incursiune a cunoscutului autor și animator al teatrului radiofonic, Virgil Stoenescu, pe tărîmul dramei istorice, după ce, timp de aproape un sfert de veac, a explorat cîmpul dramaturgiei de actualitate socialistă, mai ales în formula comediei.

Intrat pe poarta larg și generos deschisă, tematic, de înaintași, Virgil Stoenescu îi ur-



Data premierei: 1 octombrie 1976.

Regia: CONSTANTIN DINISCHIO-TU, Decoruri: CONSTANTIN RUSSU, Costume: MARIA BORTNOVSCIL, Ilustrația muzicală: TIMUȘ ALEXANDRESCU.

Distribuția: CONSTANTIN CODRESCU (Alexandru Lăpușneanu); VICTOR NICOLAE (Scutierul); VIOREL BALTAG (Stroici); CAZIMIR TĂNASE (Moțoc); ȘTEFAN PANĂ (Veveriță); GHEORGHE HAUCA (Trotușan); TEODOR BRADESCU (Dragomir); DORU BUZEA (Bogdan); BORIS PEREVOZNIC (Arnașul); CONSTANTIN CADESCHI (Mitropolitul); DESPINA MARCU, ILDI CODRESCU (Doamna Ruxandra); SILVIA BRĂDESCU (Bătrîna); AURORA PRODAN (Ilînea); ION LIGI (Călugăr I); TUDOR DUINEA (Călugăr II); ION PLĂEȘANU (Slujitorul).

mează credincios, pînă la un punct, cînd — sprijinit (vizibil) pe adevărurile descoperite de știința contemporană a istoriei — i se oferă prilejul să realizeze, sub imperativul acestor descoperiri, o altă, proprie, viziune asupra trecutului și a faptelor evocate de clasici.

Înfrînt profund, stăpînit, chiar, precum mărturisește, încă din adolescență, de frumusețea și puterea nuvelei lui C. Negruzzi, Virgil Stoenescu pornește declarat, în alcătuirea dramei sale, de la această nemuritoare sursă. Păstrează întocmai cadrul epocii, linia acțiunii și conflictul sintetizat în cele patru celebre motto-uri ale nuvelei. Ele devin, pe rînd, leit-motivul în jurul căruia dramaturgul construiește și concentrează acțiunea lucrării sale. Dar, în procesul „prelucrării”, restituirii materialului dramatic în viziune contemporană, au survenit schimbări substanțiale de optică. Mărturisită deschis și lesne detectabilă în lectură, această schimbare de optică privește figura lui Lăpușneanu. Chipul eroului reflectă, aici, imaginea atestată de ultimele cercetări istorice asupra atît de îndepărtatului și contradictoriului ev în care acesta a domnit. În contrast cu viziunea lăsată moștenire de Negruzzi și de ceilalți autori, în a căror operă chipul domnitorului este înfățișat într-o singură dimensiune, aceea a cruzimii, a tiraniei morbide, Virgil Stoenescu propune varianta unui erou „problematizat”, într-o manieră modernă, epurată de patologic. Eroul este profund uman, are tulburătoare dileme și sfîșieri interioare. Piesa își propune să impună un Lăpușneanu grav și îngrijorat de soarta țării, care își asumă responsabil gesturile decisive, dictate de necesitatea istorică și de rațiuni superioare de stat. Decizii drepte, dar singeroase, care îi atrag ura, dușmănia și răzbunarea boierilor potrivnici, stăpînitori feudali, refractari la ideea unei puteri centralizatoare. Bazîndu-se pe adevărul istoric, dramaturgul caută să dea gesturilor îndrăznețe și crude ale personajului plauzibile motivări de epocă și relief potrivit spiritului și accepțiunii contemporane. Oscilînd între extreme, între dorința de a nu-și înstrăina simpatia boierilor și, pe de altă parte, necesitatea propășirii Moldovei, care îi dictează să le fie potrivnic, pentru că, robii de setea înăvutirii, aceștia nu-i înțeleg cauza, domnitorul, înscăunat cu de la sine putere, cade, pînă la urmă, victimă nepuținței de a întui forța capabilă să-i limpezească și să-i definească drumul: sprijinul poporului. Adevărurile crude îi sînt răs-picat relevate de un personaj simbolic: Bătrîna țărăncă, personaj care apare în momentele decisive ale dramei.

Dramaturgul aduce, alături de Bătrîna, încă un personaj ingenios gîndit și bine construit, încărcat de semnificații: Scutierul. Proiectat ca un alter-ego al lui Lăpușneanu,

inteligent, diplomat, înțelept și prevăzător, acesta comentează lucid, critic, ca un bufon shakespearian, faptele și gindurile domnitorului. Întors către sine, domnitorul, cu conștiința împovărată și neliniștit, se simte profund și total singur. Lăpușneanu se prăbușește. Intenții pozitive ce păreau să-l însufletească în a doua lui domnie, cumplită, sint spulberate. Ele s-au stins înainte de vreme, în bezna unei tragice singurătăți sufletești, generată de limita personalității sale: neputința de a se apropia de ființa înțeleaptă a poporului. Expusă uneori prea simplist, ipostaza dramatică a însingurării lui Lăpușneanu reprezintă una dintre valorile piesei, ce reține, în mod deosebit, atenția. Există și un alt aspect în perimetrul suferinței al eroului lui Virgil Stoescu, care conferă piesei un puternic accent dramatic: dorința și rîvna pătimașă de a-și învinge propria-i „faimă” — faima tiranului crud și sîngeros — pe care, însă, departe de a izbăvi s-o risipească, o întărește din ce în ce mai mult, pînă la proporțiile unui necurmat și istovitor coșmar.

Toate aceste valențe noi ale piesei au fost intuitive și sugerate în spectacolul de la Botoșani. Regizorul Constantin Dinischiotu a redat textul cu fidelitate literară în care a fost scris, cu rigoare profesională și cu grijă față de tonalitatea specifică. Despovărat de fast, străin de efuziuni retorice, spectacolul, realizat într-o imagine simplă și expresivă, trimite spre meditația gravă a autorului, urmărind, într-o atmosferă austeră și sobră, într-o desfășurare cursiv-realistă a acțiunii, destinul zbuciumat al eroului. Beneficiind de interpretarea bărbătească, plină de vibrație și fior emoțional, dată de cunoscutul actor bucureștean Constantin Codrescu, acest Lăpușneanu a dobîndit relief și putere de convingere. Interpretul a reușit să topească, într-o sinteză armonioasă, trăsăturile contradictorii ale personajului, să reliefeze, ca dominantă a caracterului său, o conștiință rațională. Victor Nicolae l-a interpretat discret și inteligent, cu sinceritate, pe Scutier, ca pe un spirit mobil, ascuțit și neliniștit, în stare să-l ajute, dar să-l și deruteze pe domnitor, să-l și conteste, dar să-i și justifice gîndurile și acțiunile, să-l compătimească și să-l vegheze îndurerat în ceasurile morții. Silvia Brădescu a impus în scenă imaginea suferinței autentice a poporului oprimat, dovădind o maximă concentrare și o forță dramatică emoționantă. În Doamna Ruxandra, Ildi Codrescu a înfățișat cu discreție destinul aspru și amar al personajului, oscilațiile lui între dragoste și ură, între admirație și dispreț. Am mai reținut prezența lui Doru Buzea în Bogdan și a lui Boris Perevoznic în Armaș.

Preocupat, indeosebi, de zăgrăvirea eroului, autorul a neglijat o seamă de personaje reprezentative, piloni principali ai conflictului:

Moțoc și Troțuan, Sîncioc și Veveriță, Mitropolitul. Faptul s-a răsfrînt și asupra montării botoșănene, asupra actorilor distribuiți în aceste personaje, cărora nu li s-a oferit, astfel, prilejul realizării unor portrete viabile, a unei imagini mai substanțiale și mai cuprinzătoare a epocii.

Notabil, decorul funcțional al lui C. Russu. Expresive, costumele Mariei Bortnovschi, prin îmbinarea liniei de inspirație tradițională cu cea modernă.

Nu începe îndoiială că reprezentarea de la Botoșani, dincolo de neîmplinirile ei, a reușit să asigure piesei o transpunere convingătoare, care-l angajează pe spectator, transmitîndu-i sensul civic și patriotic al dramei.

Valeria Ducea

■ EMMI (Amor pierdut — viață pierdută) de Mihai Eminescu



Data premierei: 2 octombrie 1976.
Regia: ION OLTEANU. Scenografia:
CONSTANTIN PILIUȚĂ. Muzica:
GHEORGHE COJOCARIU.

Distribuția: BORIS PEREVOZNIC
(Vasile Alexandrescu); CRISTINA
RADU (Emmi); GHEORGHE POPA
(Alec); JEAN MAYDICK (Doctorul);
CONST. CADESCHI (Niță); TUDOR
DUINEA, COSTIN VASILE (Doi arle-
chiuni).

■ HISTRION

(adaptare de Mihai Eminescu
după o lucrare de G. Herwitz)

Data premierei: 2 octombrie 1976.
Regia: ION OLTEANU. Scenogra-
fia: CONSTANTIN PILIUȚĂ. Muzica:
GHEORGHE COJOCARIU.

Distribuția: CAZIMIR TÂNASE
(Histrion); VICTOR NICOLAE (Fe-
lice); CRISTINA RADU (Rosamunda);
SILVIA BRĂDESCU (Lisetta); TEO-
DOR BRĂDESCU (Un servitor de tea-
tru); GHEORGHE POPA (Un dile-
tant); JEAN MAYDICK (Un ofițer);
TUDOR DUINEA (Un spectator);
VALENTINA LIVINT, FLORIȚA
RUSU, AURORA PRODAN, NARCISA
VORNICU, COSTIN VASILE (Spec-
tatori).

S-a scris, pe larg — și cu frecvență în aceste pagini — sub numeroase semnături de scriitori și universitari, de critici dramaticei și literari, despre alesul merit al Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, care, cu pasiune și constanță, construiește în scenă edificiul dramaturgiei lui Mihai Eminescu. Act deopotrivă pios și îndrăzneț, de constituirea culturală și de restituire artistică, „lucrarea” eminesciană întreprinsă pe scena din nordul Moldovei adaugă acum tripticului cunoscut (*Bogdan-Dragoș*, *Mira*, *Decebal*), înspărat din miturile istoriei românești, un diptic, de altă factură, lirico-romantică. Cu tripticul istoric au intrat în marele circuit al valorilor naționale evenimente ideale de teatru eroic în proiecție romantică, integrate într-o temă definitorie pentru ființa românească, începătura poporului nostru în Dacia și, apoi, „descălceătoria”; cu *Emmi* și *Histrion*, redescoperim cu bucurie și încântare că în „Lumen ca teatru” Eminescu s-a exersat în imediat, preluând teme de mare circulație în epocă, aduse din secolul anterior, motivul wertherian, de pildă, al dragostei nefericite, sau cel, atât de caracteristic romanticilor, al artistului neînțeles și părăsit. Crochiuri dramatice, meditații înfiorate așezate în dialog, străbătute, în lirismul lor gingaș (*Emmi*), de o tainică aluzie la poezia și viața lui Vasile Alecsandri sau de ușor deslușite trimiteri amare la propria experiență a autorului, ecleasă în peregrinările-i prin trupe teatrale (*Histrion*), ambele fragmente, datate din epoca vieneză, ne conving că, așa cum a scris Marin Sorescu, „dacă i-ar mai fi fost îngăduiți cîțiva ani (lui Mihai Eminescu — *n.n.*), piesele începute și risipite prin manuscrise, rămase în culisele poeziilor sale, ar fi ridicat scena românească cu un stîljen”.

S-a scris, de asemeni, pe larg despre încontestabilul merit care îi revine regizorului Ion Olteanu, artist devotat poeziei dramatice românești, în restructurarea teatrală a acestui tezaur risipit în manuscrise. *Emmi* și *Histrion* sînt luate ca un oratoriu în două părți. Spectacolul, de studio, este amplasat în imediata apropiere a spectatorilor (așezați pe scenă), stabilindu-se, astfel, intimitatea necesară aici recepției. Sugestia scenografică a pictorului Constantin Piliuță conferă ambianței o factură subtil emoțională; un careu de frîghii alcătuiește „pătratul magie” unde se va desfășura jocul actorilor, joc eliberat de orice recuzită, de orice apel la decor, și care s-a vrut sprijinit doar pe fiorul verbului eminescian. Pe scena astfel amenajată dăinuie doar, în proiecție verticală, un joc de linii, orgă stilizată, ce se acordă cu partitura sonoră a reprezentației: un cor școlar ce into-



Cazimir Tânase și Victor Nicolae

nează cu discreție atât de cunoscutele versuri din lirica poetului, „Floare albastră”. Alegând jocul abstract, nemișcarea (*Emmi*), hieratismul gestului (*Histrion*), frazarea albă și mișcarea fluidă, regizorul Ion Olteanu a dat dimensiune gravă, patos modern textelor; deosebit de interesant și de înspirat mi se pare că, printr-o interpretare „distanțată”, recurgându-se la câteva canoane ale teatrului epic (prezentatori, obiecte-simbol etc.), factura convențional-lirică, alura romantică și romantioasă a scenetelor transgresează într-un registru familiar și percutant pentru spectatorul contemporan. În două tonalități distincte, elevație lirică (*Emmi*), meditație patetică (*Histrion*), spectacolul-oratoriu are o unitate vibrantă, o subliniată dimensiune intelectuală, pe măsura operei poetului dramatic, „cemoară de mari lucrări neisprăvite, cu mult mai presus decît mediul și timpul său” (Nicolae Iorga).

Actorii, vădit diferiți ca formație și exercițiu, s-au străduit să se supună cerințelor acestui joc restrictiv în ce privește expansivitatea și bogat în interioritate. Alături de vîrstnicul și experimentatul Cazimir Tănase (*Histrion*), cu jocul său, de o bună emfază, în acest rol, s-au remarcat cîțiva tineri actori: Victor Nicolae (*Felice*), vibrant, cu panăș romantic și exteriorizare sobră, și noii-veniți în colectiv, talentații absolvenți Gheorghe Popa și Cristina Radu (*Emmi*), actriță cu o intensă exaltare afectivă și cu înclinație spre poezia dramatică.

Din nou eveniment de istorie culturală, montarea Eminescu, omagială, completează un edificiu scenic deosebit.

Mira Iosif

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

MITICĂ POPESCU

de Camil Petrescu

Spectacolul la care am fost invitat la acest început de sezon teatral reprezintă, de fapt, a opta premieră a stagiunii trecute. Dar Teatrul Dramatic din Brașov este un teatru care nu cunoaște răgazul dintre stagiuni, așa încît socoteala mea nu are alt rost decît să pună în evidență o altă realitate: abia de aici încolo vom putea raporta activitatea teatrului la noul director, regizorul Eugen Mer-

cus, care nu de mult, a preluat din mers colectivul și care, după cum rezultă din programul preconizat, pare decis să dea un nou impuls și perspective mai largi acestui colectiv bun, dar nu întotdeauna egal cu valoarea lui.

Spun toate acestea, pentru că *Mitică Popescu* nu mi se pare, așa cum a fost montat de Petre Bokor pe scena teatrului brașovean, un spectacol care să satisfacă exigențele maxime, ci, fără să vădească slăbiciuni flagrante, apare ca o reprezentare mulțumită de sine, plasată la cota modestiei, fără ambiții. Lucru surprinzător la un regizor tînăr ca Petre Bokor, spectacolului îi lipsește tocmai intenția polemică, ambiția de a găsi sensurile noi, nerevelate încă, pe care textul le conține. În ultimii ani, această piesă, în care Camil Petrescu a investit mult, nu s-a bucu-

Data premierei: 2 octombrie 1976.

Regia: PETRE BOKOR, Scenografia: CONSTANTIN MICU.

Distribuția: COSTACHE BABII (*Mitică Popescu*); ION JUGUREANU (*Directorul*); GEORGE M. GRIDANUȘU (*Subdirectorul*); DAN SANDULESCU (*Secretarul general*); GABRIEL SANDULESCU (*Jean*); MIHAILĂ BRAȘOVEANU (*Buiac*); MIHAI POPESCU (*Casierul*); ȘTEFAN ALEXANDRESCU (*Bernigrădeanu*); NICOLAE ALBANI (*Inspectorul de poliție*); PAULA IONESCU (*Patroana*); VICTORINA ONICEANU (*Ana*); MAYA INDRIEȘ (*Sonia*); RUXANDRA IONESCU (*Gina*); AURORA CRĂCIUN (*Elisabeta*); MIRIANA COSTEA (*Angela*); MIRTHA HRENIUC (*Didi*); CONSTANȚA COMĂNOIU (*Servitoarea*); SAVU RAHOVEANU (*Agentul*); CAROL BERNASCHI (*Nepotul lui Mitică*).

rat, dealtfel, decît de montări cumînti și corecte, ceea ce e puțin lucru, dacă ne gîndim că însăși apariția acestei piese a însemnat, într-un anumit fel, desigur, reverențios, o mînușă aruncată lui Caragiale. Nu intru în detalii, ele sînt prea bine cunoscute, reamintesc doar că ilustrul autor al *Jocului ielelor* și al lui *Danton* a intenționat, dacă nu neapărat o reabilitare a lui Mitică și a miticismului, o reevaluare din alt unghi și sub altă lumină a acestui personaj de bodegă, compromis de zeflemeaua marelui clasic. Că, desigur, nu e vorba de exact același personaj, că în noua lui alcătuire Mitică Popescu are doar înfățișarea, aparențele, apucăturile de suprafață ale lui Mitică din „Momente”, în vreme ce substanța e alta, se știe. Dar, că ceea ce se știe nu e îndeajuns subliniat, iată ce reproșăm acestui spectacol! A exploa-



Scenă din spectacol

ta doar dimensiunea comică a personajului, a-l zugrăvi pe Mitică în culorile vii ale unei halalere simpatice și a-l lipsi de nuanțele calde ale omeniei și de tonurile blinde ale dragostei și prieteniei, înseamnă a reduce, a simplifica, a sărăci. Or, tocmai lucrul dimpotrivă sîntem datorii să-l cerem regizorului, în cazul acestei piese și al acestui personaj, spre o interpretare cît mai apropiată de intențiile lui Camil Petrescu. Același reproș se impune și în cazul înțelegerii Georgetei Demetriad: ce este ea, precumpănitor: o patroană neputincioasă? Sau o văduvă ajunsă, fără vrerea ei, într-o situație pe care nu și-a dorit-o, o sincer îndrăgostită de Mitică, o femeie prostituată și simplă, obosită de „lumea bună”, dornică să revină la viața ei, de modistă cumsecade? Desigur, să nu exagerăm, să nu facem din Mitică personajul exemplar al dramaturgiei lui Camil Petrescu, și nici din Patroană, sărmana victimă a societății burgheze. Dar să nu-i răpim piesei adevăratele ei dimensiuni, adîncimile existente, de dragul efectului hazos imediat. În ciuda farmecului, a dezinvolturii, Costache Babii nu acoperă toate datele personajului său. Actorul ar fi putut să realizeze un Mitică Popescu remarcabil, dar n-a fost ajutat să și-l apropie. Paula Ionescu e monotona, bătoasă, apăsînd mereu pe aceeași pedală, o Patroană rece, neconvîgător îndrăgostită. Jean e, în interpretarea lui Gabriel Săndulescu, destul de aproape de ce ar fi trebuit să fie, dar prea estompat, prea cu timiditate condus. Relația Jean-Mitică nu se încheagă, pare un raport de corectă colegialitate și nu o adîncă prietenie. George M. Gridănușu este excelent în Subdirector, pentru că a luat personajul pe cont propriu, după cum foarte buni sînt Ion Jugureanu, Dan Săndulescu,

Victoria Oniceanu, Maya Indrieș, Nicolae Al-bani, dar aceștia sînt interpreți unor personaje secundare și, se știe, personajele secundare, singure, nici nu decid calitatea piesei, nici nu pot determina reușita de ansamblu a spectacolului. E vorba de un teatru de la care avem mult mai mult de cerut, e vorba de un regizor tînăr de la care așteptăm mai mult: o jumătate de reușită, în cazul de față, e, mai degrabă, o împlinire doar pe jumătate. Adică, o neîmplinire.

Virgil Munteanu

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI”
DIN PETROȘANI

Operațiunea
GAMBIT

de Tudor Negoită

Mai harnic decît multe altele, colectivul Teatrului de Stat „Valea Jiului” a deschis noua stagiune încă la jumătatea lui septembrie, cu o piesă prezentată în premieră pe țară: *Operațiunea Gambit*. Este a doua piesă

Data premierei : 15 septembrie 1976.
Regia : GEORGE MOTOI. Scenografia : VASILE ROMAN.

Distribuția : VALER DONCA (Vlad) ; ALEXANDRU ANGELESCU (Horn) ; PAULINA CODREANU (Magda) ; MIHAI CLITA (Raul) ; ȘTEFANIA DONCA (Livia) ; FLORIN PLAUR (Manoliu) ; MARIA JUNGHIETU (Reporteră TV) ; ROZMARIN DELICA (Mircea).

a lui Tudor Negoită, dramaturg dedicat genului (impropriu zis) polițist, cunoscut nouă prin *Cind revolverele tac*, dar, mai ales, prin numeroasele scenarii prezentate de către Radio și Televiziune.

Operațiunea Gambit are, dealtfel, o desfășurare a acțiunii care o face să se înrudească cu un scenariu de televiziune, fără ca prin aceasta să fie mai puțin aptă pentru scenă ; dimpotrivă, acțiunea curge, cum se cere unei asemenea lucrări, cu repeziune, neprevăzutul, răsturnarea situațiilor, surpriza, suspensul făcând parte din armele predilecte ale autorului.

Este o piesă care înfățișează activitatea plină de inteligență dibăcie și risc a ofițerilor noștri de securitate, activate îndreptată împotriva oficinilor străine de spionaj economic, activitate menită să le zdruncine planurile, să le anihileze infiltrarea în organismele noastre economice și comerciale, să apere bogăția obștească, să păstreze vie și să întărească vigilența cetățenilor noștri și, în ultimă instanță, să descurajeze inițiative asemănătoare, menite să lovească în economia noastră națională.

Este, deopotrivă, un elogiu adus ofițerilor noștri de securitate și oamenilor obișnuiți puși în fața unor situații pe care nu le pot înfrunta altfel decât prin tăria conștiinței lor. Mai mult nu se poate spune, orice întăzire asupra detaliului privind piesa riscă să dezvăluie din semnificațiile, ci faptele, și unei piese polițiste bune, un comentator prost îi poate aduce irecuperabile daune. Să precizăm că e vorba de înfruntarea dintre apărătorii avuției naționale și cei care rivnesc la ea, că înfruntarea se petrece pe teritoriul nostru, în mijlocul oamenilor care nici nu bănuie ce se întâmplă, cum noi înșine nici nu aflăm, decât mult mai târziu, că această bătălie se duce zi de zi în imediata noastră vecinătate...

Să adăugăm că înfruntarea se poartă cu armele inteligenței, de unde și titlul piesei, împrumutat dintr-un joc al inteligenței — www.cimec.ro



Valer Donca, Alexandru Anghelescu și Maria Junghietu

șahul, în care joc, una din cele mai subtile, mai surprinzătoare prin efectul întîrziat și greu de prevăzut, este operațiunea Gambit, adică operațiunea prin care se sacrifică în mod voluntar un pion sau chiar o figură, în vederea obținerii unui avantaj decisiv în ofensivă.

Pentru punerea în scenă a acestei piese, a fost invitat la Petroșani actorul George Motoi de la Teatrul Național din București, care nu e la prima lui montare și care arată reale aptitudini de regizor, nu numai pentru felul cum a ridicat în picioare un text (ce se susține singur, dealtfel), ci și pentru felul cum a îndrumat actorii, cum a tensionat acțiunea, cum a ales soluțiile scenice cele mai convingătoare, cum a evitat efectele tari, căutînd tensiunea în miezul faptelor și nu în aparență lor. L-au ajutat, cu bune rezultate, scenograful Vasile Roman și actorii, toți, cărora nu le putem cere prea mult, pentru că personajele lor nu oferă prea mult. Ca în mai toate piesele polițiste, ele, personajele, nu evoluează, ci parcurg un traseu, străbat o acțiune în aceeași haină pe care o îmbracă la început. Să-i numesc, deci, în ordinea în care m-au convins : Valer Donca, Alexandru Anghelescu, Florin Plaur, Paulina Codreanu, Mihai Clita, Ștefania Donca, Maria Junghietu, Rozmarin Delica, toți buni, conștiincioși, sinceri, într-un spectacol care slujește bine textul și lasă să se întrevadă o bună perspectivă acestei stagiuni.



TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

DINU

de Radu F. Alexandru

Data premierei : 1 octombrie 1976.
Regia : GEIRUN TINO. Scenografia :
MIRCEA NICOLAU.

Distribuția : MIHAI STOICESCU
(Tatăl) ; GINA NICOLAE (Ana) ; DU-
MITRU LAZAR FULGA (Dinu) ;
MARIA BRANEA (Ileana) ; MARIA-
NA ZAHARIA (Silvia) ; MARILENA
NEGRU (Reportera) ; NICOLAE ȚA-
RANU (Operatorul) ; PETRE CURSA-
RU (Electricianul).

Pe scena teatrului brăilean, piesa *Dinu* de Radu F. Alexandru capătă un caracter mai dramatic decât s-ar putea bănuși la o primă lectură. Citită, mai de mult, în cenaclul secției de dramaturgie a Asociației Scriitorilor din București, piesei i s-au constatat viciile de conținut : conflict minor, replică fără încălzire afectivă etc.

Cu astfel de critici, mai mult sau mai puțin îndreptățite, piesei i s-a acordat, totuși, lumina rampei ; s-a vădit, astfel, că textul conține latențe de dramă autentică, incitante de interes etic, privind relațiile dintre părinți și copii, latențe pe care tinărul re-

gizor Geirun Tino le pune în valoare cu inteligență și cu o bună cunoaștere a sufletului omenesc, în ce privește autenticitatea trăirilor conflictuale.

Despre ce este vorba ? Tinărul Dinu se întoarce acasă, în condițiile în care tatăl său, erou al muncii socialiste, proaspăt ieșit la pensie, va fi sărbătorit, bucurându-se, la masa sărbătorească a familiei, pentru semnificația socială a evenimentului, și de prezența unor reporteri de televiziune.

În această atmosferă, aflăm că între tată și fiu există o neînțelegere de principii, care capătă accente dureroase, pe măsură ce se desfășoară drama. Pe scurt : tatăl nu concepe ca fiul să nu-i urmeze la locul de muncă, în uzina în care el însuși muncise, zeci de ani, cu dăruire. Fiul, însă, nu vrea să repete experiența tatălui, pentru care nu se simte chemat ; el aspiră la o meserie nu mai puțin onorabilă, dar care i-ar permite să-și clădească viața pe datele proprii sale personalități : vrea să se facă scafandru. Un conflict vizind, în aparență, alegerea profesiei, dar care semnifică mai mult : autodeterminarea, ca persoană, a fiului, care se lovește de voința tatălui, de a se continua, și prin statutul său profesional, în copil.

Conflictul principal se sprijină pe altele, de ordin secundar, nu mai puțin semnificative, acestea reieșind cu pregnanță mai ales prin viziunea regizorală. Astfel, atenția ne-a fost atrasă, cu discreție, și spre conflictul interior al tatălui pensionat, către tristețea lui grea, către deruta celui care, deodată, e obligat să vorbească la trecut despre un loc de muncă, de viață. Sărbătorii de familie i se împrumută tonuri false, stridente, de natură a reliefa, prin contrast, autentică dramă sufletească a sărbătoritului ; în această ordine de efecte se așază grupul de reporteri de televiziune, dezinvolti și indiferenți, preocupați, meșteșugărește, de a lua cadre bune, „de familie fericită”, sau privind „satisfacția muncii împlinite” etc.

Tatăl, interpretat de Mihai Stoicescu, se arată ros de incertitudini, sub aparența fermității, a omului „dintr-o bucată” ; obstinția personajului de a vedea în meseria de care se desparte unicul mod de realizare de sine este relevantă cu accente îndurerate, ca și viața lui sufletească, absorbită unilateral de orizontul unei cariere în care s-a realizat ca erou al muncii, dar care, în același timp, i-a îngustat cimpul de înțelegere și a altor posibilități de evoluție, de realizare.

Un alt conflict (interior) este cel al mamei, interpretată cu o bună rituitate de Gina Nicolae ; aceasta trăiește cu acuitate, pînă la istovire nervoasă, neînțelegerea dintre tată

și fiu, pe care ar dori mai mult s-o evite decât s-o rezolve.

Dumitru Lazăr Fulga, în rolul tânărului Dinu, a vibrat pe chimul lăuntric al celui ce vrea să se facă înțeles, care dorește cu putere să limpezească relațiile familiale, în accepția noii sale determinări. El își caută în părintele neînțelegător pe părintele adevărat, îl caută cu întrebări, menite să-l convingă nu atât de îndreptățirea hotărârii lui, cât, mai ales, de necesitatea de a da dovadă de înțelegerea proprie unui tată. În jocul său, îmbinare de atitudini patetice și persuasive, s-a simțit, totuși, o oarecare crispare.

Maria Branea (Ileana), Marilena Negru (Reporteră), Nicolae Țăranu (Operatorul) și Petre Cursaru (Electricianul) au fost prezente notabile în roluri episodice, necesare mecanicii dramei, dar lipsite de nuanțe psihologice. Menționăm, în mod special, jocul Marianei Zaharia, care a închipuit cu farmec o adolescentă cu „ieșiri” febrile, copilărești.

Constantin Radu-Maria

TEATRUL MUNICIPAL DIN PLOIEȘTI

Spectacol-lectură

NESTINSUL DIAMANT

de Ștefan Tita

Stagiunea ploieșteană se deschide cu un spectacol omagial menit să actualizeze figura istorică a lui Theodor Diamant, autorul celebrului falanster de la Scăieni. Precursor al mișcării socialiste românești, acest adept al lui Fourier înființează, în 1835, „Societatea agronomică și manufacturieră” („colonia soților agronomi”), pe moșia boierului Bălăceanu, preconizând colectivismul, în accepția dată de părinții socialismului utopic. Prăhovenii se mândresc, asadar, cu localitatea unde vizionarul Diamant voia să întroneze armonia și civilizația omului liber. Teatrul din Ploiești trebuie felicitat pentru solicitudinea arătată textului lui Ștefan Tita, pentru atenția cu care s-a lucrat spectacolul-lectură. Remarcabilă ni se pare simplitatea reconstituiri dramatice, pornind de la un vast material documentar. Cel pe care Ion Eliade Rădulescu l-a numit „nestinsul diamant”, văzind în metafora numelui un semn de predestinare, avea un suflet ardent de patriot și umanitarist, trăind incandescent „chemarea veacului”, răspindind idei și luminând minți, ca un vrednic deschizător de drum politic. Grijă de a-l plasa pe Theodor Diamant într-un context istoric, atestat de document, l-a condus pe Ștefan Tita spre o formulă de redare concentrată, în care idei și sentimente net antitetice dau personalitate lumilor în conflict — lumea nouă, vizionară, a lui Diamant, a boierului Bălăceanu, a țăranilor din falanster, și lumea boierului Costache, retrogradă și năvălită, apăsată de toate tarele feudalismului. Într-o scenografie cu forță evocatoare, scoțind efecte din proiecția unor elemente-simbol pentru universul falansterului (scenografie — Vintilă Făcăianu), regizorul Harry Eliad a imprimat spectacolului nervul textului literar. Decupajul regizoral din-

Data premierei : 21 septembrie 1976.
Regia : HARRY ELIAD. Scenografia : VINTILĂ FĂCĂIANU.

Distribuția : C. DRAGANESCU (Comentatorul) ; EUSEBIU ȘTEFANESCU (Theodor Diamant) ; EUGENIA LAZA (Elena Bălăceanu) ; ELENA ALBU (Lucretia) ; AL. PANDELE (Sava) ; CORNELIU REVENT (Manolache) ; MANUELA MARINESCU (Lorica) ; EFTIMIE POPOVICI (Costache) ; NORA POPESCU (Catinea) ; EMILIA DOBRIN (Smaramda) ; RADU DUMITRESCU (Tintea) ; HORIA GEORGESCU (Tircot) ; ANGHEL RRATU (Paringul) ; VICTOR BUCURESCU (Ghiocel) ; DUMITRU PALADE (Eliade) ; RADU PANAMARENCO (Cilibi Moise) ; ȘTEFAN PISOSCHI (Grigore Alexandrescu) ; LUPU BUZNEA (Man-dache).

Ștefan Pisoschi, Eusebiu Ștefănesen și
Dumitru Palade



tr-un text cu ambiție de frescă ni s-a părut cu totul reușit, prin concizia ideilor păstrate, prin acuratețea traducerii lor scenice. Deși spectacol-lectură, actorii au schițat elemente de joc de scenă, renunțând la caracterul static al formulei. Eusebiu Ștefănescu (Diamant) a marcat mai mult aspectul pedagogic al prezenței eroului, și a făcut-o bine, nuanțat și atent, spre a degaja complexitatea gânditorului. Jocul Manuelei Marinescu e fără cusur; actrița apare în rolul unei aristocrate cu periculoase grații de felină puse în slujba unui scop prea puțin nobil. Corneliu Revent și Eftimie Popovici, reprezentând, prin roluri,

atitudini de clasă ale boierimii, trebuie remarcați pentru grija pentru monografierea tipurilor. Distribuția, cuprinzând, în rest, nume cunoscute — Elena Albu, Constantin Drăgănescu, Emilia Dobrin, Nora Popescu, Dumitru Palade, Ștefan Pisoschi — evoluează cu seriozitate în spectacolul pe care Harry Eliad l-a gândit cu simț istoric, integrându-l în preocupările fertile ale teatrului, de a populariza, prin artă, figurile marcante ale culturii noastre.

Ionuț Niculescu

ALTE PREMIERE

TEATRUL MUNICIPAL
„MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA

PYGMALION

de G. B. Shaw

Data premierei : 2 octombrie 1976.
Regia și scenografia : ION DINESCU.

Distribuția : DUMITRU PISLARU (Henry Higgins); GINA NICOLAE (Doamna Higgins); MARILENA NEGRU (Eliza Doolittle); NICOLAE BUDESCU (Alfred Doolittle); GHEORGHE MOLDOVAN (Colonelul Pickering); ANA CRISTI (D-na Eynsford Hill); MARIANA ZAILARIA (Clara); BUJOR MACRIN (Freddy); JENI DUMITRESCU (D-na Pearce); MARIN BENEĂ (Un cetățean); GHEORGHE BOIANGIU (Un om ironic); ELENA ACIU (Servitoarea).

Potențialul valoric al unei echipe de teatru se măsoară cu textele clasice, dificile tocmai pentru faptul că, fiind cunoscute în ce privește trama și caracterele, interpreții vor căuta să le dea un plus de interes prin originalitatea jocului. Originalitatea n-ar fi atât de dificil de realizat, dacă nu s-ar ține seama de canonul piesei, care este însăși structura sa purtătoare de semnificații. E greu, dar, să fii original prin adevărate la

obiect, supunându-te canonului. Și, atunci, această originalitate, dacă este, capătă un alt nume, acela de creație, care silește pe spectator și pe criticul specializat să-i fixeze atribuțiile.

Pygmalion pus în scenă la Teatrul din Brăila este un spectacol cu multe momente valoroase. E adevărat, se simte, uneori, șubrezenia unor încheieturi, de care nu Shaw este vinovat, regizorul Ion Dinescu operind cu foarfece în text, poate, cu prea multă dezinvoltură. Începutul piesei este tratat cu ușurință, scena de stradă fiind realmente anostă. Mica florăreasă strigă și se agită cu destulă stridență, printre niște umbre crispare, care însăilează replici ocazionale și nedefinite. Se trece repede peste această scenă și noi, de asemenea, o vom uita repede, cu atât mai repede cu cât, din actul al doilea, spectacolul începe să capete pregnanță, iar umbrele actorilor, personalitate.

E adevărat că spectacolul se bucură de prezența a doi buni actori, care acoperă o mare parte din partitură: Nicolae Budescu și Dumitru Pislaru. Hitrul bețivan Doolittle, pe care-l interpretează Nicolae Budescu, e o prezență atât de vie încât pare să deplaseze, în anumite momente, ponderea interesului nostru, de la drama lui *Pygmalion* și a creației sale, la considerațiile adevărate și paradoxale ale guralivului gunoier, privind lumea burgheză. El face o bufonerie disimulată, din candori jucate și din bonomie și-reată, conștient de libertatea față de convențiile burgheze, pe care i-o acordă starea sa socială, pentru a sfârși în ironia amară a celui care acceptă stilul de viață „onorabil” burghez, de care va căuta să beneficieze cu cinism. Dumitru Pislaru, în Profesorul Higgins, este, pe rând, deferent, tandru și juvenil, afectând, însă, indiferența și detașarea



Marilena Negru, Dumitru Pislaru, Ana Cristi, Mariana Zaharia și Bujor Macrin

superioară, repede uitată pentru o glumă sau pentru intervenția vehementă în dispute.

Umbra sa, aproape nedespărțitul colonel Pickering, este, în interpretarea lui Gheorghe Moldovan, un personaj șters. Colonelul Pickering este, în concepția lui Shaw, un raisonneur, un comprehensiv, a cărui calmă prezență potolește marile focuri de artificii, „crizele” de personalitate ale profesorului și ale elevei; el este unghiul liniștit al triumphiului. Actorul a avut, însă, mai degrabă o prezență abstrasă decît una liniștită, rarele sale intervenții lăsînd impresia unor vorbe aruncate la îndeplinire.

În ce privește jocul Marilenei Negru, în Eliza Doolittle, i se pot reproșa unele momente de inautenticitate, în ipostaza de florăreasă. I-ar fi trebuit o mai mare familiarizare cu rolul și un studiu mai îndelungat asupra limbajului argotic. De asemenea, i-aș reproșa și tonusul scăzut al temperamentului, în ciocnirile cu Profesorul Higgins, actrița lăsîndu-se parcă dominată de personalitatea partenerului. Reproșurile, tîn să adaug, sînt minore, jocul ei desfășurîndu-se, altminteri, cu acuratețe și multumitor pe mai tot parcursul spectacolului.

Freddy, naivul adorator al Elizei, în interpretarea lui Bujor Macrin, e un tînăr efeminat, cu maniere de salon, nu lipsite de grații și sfîiciuni bufone. Gina Nicolae, în Doamna Higgins, își duce rolul cu distincție, dar și cu un aer prea de tot tîneresc, surprinzător inadecvat la intervențiile ei, de amfi-

trioană care oficiază în propriul său salon. Surprinde, însă, nu-i vorbă, plăcut, și veridicitatea jocului său se impune încet și sigur.

Utile, Ana Cristi, în Doamna Eynsford Hill, Jeni Dumitrescu, în Doamna Pearce, și Elena Aciu, în Servitoarea. Remarcabilă, Mariana Zaharia (Clara, fiica doamnei Eynsford Hill).

Totul se petrece într-un decor aparținînd aceluiași Ion Dinescu, aducînd vag aminte de interioarele de epocă în care mobilierul baroc se amestecă nedefinit prin salonul stil Chippendale.

Constantin Radu-Maria



TEATRUL DE PĂPUȘI „AȘCHIUȚĂ” DIN PITEȘTI

IONUȚ DESCOPERĂ LUMEA

de Sanda Diaconescu



În maniera agreabilă a aventurii juvenile, când universul se transformă într-un imens spațiu familiar, Sanda Diaconescu a scris, pentru scena mică, o piesă remarcată, mai ales, prin candoare. E dificil să scrii pentru copii, folosind canavaua povestirii tradiționale, astăzi, când mijloacele audio-vizuale ne transformă progeniturile în replicanți precoci și fermecători. Autoarea a pornit de la un mobil etic, pentru a defini, de-a lungul povestirii, raționamentul specific copilăriei, ingenuitatea, puritatea, prietenia. Căldura sufletească a copilului, imensa lui dorință de a-și simți partenerii de joacă alături, într-o comuniune pe care noi, părinții, o teoretizăm cu înduioșare, se remarcă deplin în acest spectacol, pus în scenă, cu vâdită plăcere, de A. Anchidin. Ionuț, un năzdrăvan valah în pantaloni scurți, pornit, împreună cu un cățel, să salveze pe fetița Monique de „furia” Atlanticului — iată un minunat prilej pentru micuții spectatori de a străbate lumea, cu imaginația înflăcărată de peisajele lui Cik Damadian.

Spectacolul de la „Așchiuță” poartă pecetea acestui grafician neîntrecut, cu vizibila și

marcata lui dorință de a caracteriza prin desen, de a da personalitate locurilor continentale și exotice și de a le face asimilabile și altfel decât didactic. Regia a imprimat reprezentăției un ritm alert: succesiunea tablourilor antrenează sala în călătoria plină de peripeții a băiatului. Meleagurile străine confruntă copilul cu lumea rapace a capitalului, în care omenia cedează pasul lipsei de scrupule. Băiatul de la Dunăre duce pe îndepărtatele tărâmuri oceanice un mesaj de prietenie românească. Dida Anchidin, vocea și animatoarea lui Ionuț, cucerește prin mobilitate și certe calități actoricești, secundată de N. Bănică, înzestratul minuiitor al cățelului. De menționat, și aportul tehnic al lui Ion Brișculescu, în punerea în valoare a funcționalității decorului lui Cik Damadian, precum și a expresivității păpușilor executate de același plastician. Muzica lui Lucian Ionescu a fost un comentariu adevărat textului, a creat atmosferă sugestivă fiecărui peisaj. Subtextul educativ al lucrării Sandei Diaconescu se transmite copiilor.

I. N.

Oaspeți de peste hotare

Teatrul „Puk” (Japonia)

Există și astăzi păpușari japonezi care continuă vechile tradiții populare ale genului, după cum există trupe moderne, a căror producție se exprimă în forme noi, vizibil influențate de evoluția marionetiștilor europeni. Spectacolele oferite de Teatrul „Puk” prezintă o sinteză a celor două tendințe, o îmbinare organică între mijloacele tradiționale — nu numai ca tehnică a minuirii, ci și în ceea ce privește construcția dramei și interpretarea artistică — și cele contemporane, actuale, privind evoluția acestui gen, atât de popular pe toate meridianele. Oricum, realizatorii spectacolelor își pun probleme de conținut, scopurile educative ale producției lor sînt mărturisite și ușor descifrabile, chiar atunci cînd se apelează la metaforă.

Înființat în anul 1929, Teatrul „Puk” a avut de luptat cu opacitatea autorităților și, mai tirziu, cu cenzura regimului militarist. Silit să-și schimbe numele de cîteva ori, a fost desființat și reînființat în repetate rînduri. Abia după 1945, activitatea sa a fost



Scenă din spectacolul „Ningyo nihan fudo-ki”

reluată oficial, teatrul fiind în măsură să prezinte cu regularitate spectacole și chiar să inițieze schimburi cu trupe similare din Japonia.

Modernul sediu din Tokio, construit prin colectă publică, poartă numele de „Pupa Teatro” și adăpostește activitatea permanentă a trupei. Pe lângă aceasta, au fost create alte două trupe, de turneu, formate, fiecare, din cîte 5—6 membri. Ele prezintă în jur de 700 spectacole anual în grădinițe, școli, mici săli, în întreaga țară. La acestea se adaugă spectacolele montate la televiziune.

Se cuvine menționată contribuția lui Taiji Kawajiri la evoluția și prestigiul trupei. Numărîndu-se printre cei care au militat pentru fondarea colectivului, el se remarcă prin activitatea sa multilaterală, ca director de teatru, animator și organizator, regizor artistic și creator de texte.



Primul spectacol prezentat de păpușarii niponi este intitulat *Micul Tom-Tom*, al cărui autor, Hisashi Yamanaka, este cunoscut pentru creația sa în domeniul literaturii pentru copii și tineret.

Ațiunea se petrece pe o insulă în nordul Japoniei. Micul Tom-Tom trăiește aici în bună înțelegere și prietenie cu toate animalele pădurii. Viața pașnică a celor de pe insulă este tulburată de apariția soldatului Akanbee din Hana. Războinicul pune stăpînire pe pămînt și pe viețuitoare, făcîndu-l prizonier pe Tom-Tom. Dar lupta împotriva tiranului, inițiată de băiat, la care participă toți, cu mic-cu mare, este încununată de succes, dușmanul este alungat și libertatea, recucerită. Spectacolul devine astfel un indemn la viața pașnică, constructivă, la

rarea păcii și a prieteniei, împotriva militarismului, a tiraniei.

Tehnica minuirii păpușilor ilustrează simbioza dintre teatrul tradițional și cel modern. Soldatul Akanbee este o păpușă de mari dimensiuni, al cărei minutor (vizibil) este mascat de costumul negru, impersonal. Vocea lui amintește intonațiile specifice ale teatrului Kabuki, iar mișcările largi, stilizate, îl fac înfricoșător. Celelalte personaje sînt animate prin procedee moderne (păpuși cu ghenă), minutorii fiind acoperiți de paravane montate pe platforme cu roțile, ceea ce conferă spectacolului o mare mobilitate și cursivitate.

Taiji Kawajiri iscălește scenariul și regia artistică a spectacolului *Ningyo nihan fudo-ki*, o suită de obiceiuri folclorice din diferite provincii nipone. Scurtele secvențe se îmbină armonios, într-o explozie de culoare și lumină. *Shishi-Mai* este un dans avînd ca temă aspirația spre pace și liniște a oamenilor; două povești cu spiriduși „*Namahage*” se centrează în jurul curajului și muncii. Notabile au fost și dansurile închinatere colective îmbelugate, ca și evoluția unor figuri mitologice, precum Zîna Zăpezilor; toate dau farmec și culoare spectacolului, în ansamblul lui. Folclorul este interpretat, procedeele tehnice, mai ales lumina de scenă, ducînd la efecte uimitoare, de mare spectaculozitate, chiar dacă în dauna autenticității.

Prezența acestui valoros colectiv artistic nipon în țara noastră a fost nu numai prilejul cunoașterii unor remarcabile realizări în domeniul teatrului de păpuși, dar și al unei mai largi înțelegeri a manifestărilor spirituale ce definesc un popor harnic și înzestrat.