

ale acestui rol. Un „domn”, betiv, trișor, și cabotin, totuși un domn, un intelectual, un ratat care, la beție se dezvăluie cu amară și surprinzătoare luciditate. Marele monolog din ultimul act nu sună ca un imn adus omului, „ce mîndru sună acest cuvînt”, ci, dimpotrivă, e rostit ușor „în trecăt”, cu o imensă durere, cu o uriașă și inutilă compasiune nu lipsită de ironie, față de condiția umană, față de viața care nu mai poate fi îndreptată. Finalul spectacolului (asemeni momentelor memorabile din *Fără cruce* în regia lui Oleg Efremov) atestă forța compozițiilor regizoarei Galina Volcek și reliefează cu maximum de intensitate aceeași idee: locatarii azilului s-au așvîrlit într-o beție cumplită, de tristă și amară veselie, într-o frenzie a disperării, și vestea sinuciderii Actorului contrapuntează cîntecul grotesc. Spectacolul izbuteste conversiunea grotescului în tragic.

Forța ansamblului „Sovremennik” rezidă în omogenitatea colectivului actoresc. Interpretii ne comunică o reală coeziune profesională în unitatea de idee și etică, relația între panteneri e mecontentit prezentă în scenă. Spiritul de echipă domină nu fără a lăsa loc, ci, dimpotrivă, valorificînd din plin și stimulînd afirmarea protagoniștilor principali, dar și a interpreților episodici. Turneul ne-a demonstrat rigoarea compozițiilor, știința montării, calitatea construirii atmosferei. L-am admirat pe fermecătorul actor Oleg Tabakov și rafinatele sale compoziții în personaje de structuri opuse; can-doarea revoluționarului Zagorski din *Bolșevicii*; atenția încordată și respectuoasă cu care acest comisar-muncitor ascultă discuția complicată despre Teroare și problemele Revoluției Franceze, exprimă o întregă biografie, un întreg univers moral. Evoluția tinărului Aduev, protagonistul romanului lui Goncarov; tragismul pierderii elanurilor puerile, dar frumoase, trista izbîndă în desăvîșirea carierei, furia neputincioasă a omului de a înfrunta veacul, altfel decît prin compromis. Alături de valoroși actori precum Evghenii Evstigneev, Igor Kvașa, — personalități remarcabile ale acestui teatru — s-au impus Valentin Nikulin (măncînd o profundă sensibilitate în rolul Actorului din *Azilul de noapte*), V. Sergaciov (Țurupa din *Bolșevicii* și Kleși din *Azilul de noapte*), P. Scerbacov (în portretele aparent asemănătoare ale lui Bubnov din *Azilul de noapte* și Invalidul din *Fără cruce*, aceeași rădăcină unind descompunerea sufletească, marasmul lor moral), A. Miagkov (a desenat cu finețe rămășițele de demnitate ale Baronului). În aceeași măsură distribuția feminină ne-a relevat sensibilitatea și inteligența scenică a actriței L. Tolmaceova, tulburătoarea capacitate de interiorizare a Tamarei Lavrova, desăvîșita compoziție în travesti a Elenei Milioti în dificilul rol al adolescentului din *Fără cruce*; desenul minuțios al unui personaj lipsit de text — Krupskaia — în reali-

zarea Galinei Sokolova, căldura pasională a Ninei Doroșina în Vasilisa din *Azilul de noapte*, sau copleșitoarea imagine a bătrînei pravoslavnice din *Fără cruce*, în interpretarea plină de dinamism și culoare a Galinei Volcek.

Turneul „Sovremennikului” ne-a lăsat o puternică impresie, convingîndu-ne de existența unui teatru viu, cu o personalitate distinctă, implicată în problematica contemporană.

Mira Iosif

Teatru Mic DANSUL SERGENTULUI MUSGRAVE

de

John Arden

Familia de spirite din mijlocul căreia ar trebui desprînși și apreciați John Arden și al său Musgrave e eterogenă: de pe acum depășita școală a tinerilor britanici furioși. Depășită și pentru că „tinerii”, de vreo 10—15 ani încoace se pot socoti mai împliniți ca vîrstă, dar mai ales pentru că revolta lor, dezorientată, n-a putut trece pragul celui fatal „tragism de mină a doua” — tragism de atmosferă — și nu de idei. Neonaturalismul britanic al anilor '50 — după exemplarii J. Osborne, Peter Shaffer, Brendan Behan sau Arnold Wesker — se recunoaște cu greu astăzi în succesele pariziene și de pe aiurea, ale strănuului domn Harold Pinter. Deși eroii furioși, cu nonconformismul lor agitat, lovace și neputincios, puneau totuși sub semnul întrebării ordinea și sensul lumii în care se vedeau trăind. *Dansul sergentului Musgrave* e una dintre aceste grave interogații — prin situația limită pe care o propune (și o rezolvă). Spre deosebire de ceilalți simpatici eroi furioși, Musgrave se identifică însă cu ideile sale, își verifică prin moarte eroarea.

Un personaj din *Vînătoarea regală a soarelui* de Shaffer exclamă: „Oameni împotriva oamenilor! Asta a fost pentru mine viața întregă, băiete. Și dă-mi voie să-ți spun că e un coșmar, jocul ăsta”.

Același coșmar al violenței și al urii îl trăiesc și eroii lui John Arden: mineri, soldați, slujnice, ei evoluează greoi, în ralenti-uri stranie și grotestice. Songurile intercalate în text spre comentarea și curgerea acțiunii, au ceva din strălucirea amorfă a antracitului.

Sosit în mijlocul acestei lumi mizere și disperate — orașul e în grevă — Musgrave le propune logica crudă a purificării: fiecare crimă a războiului colonial, purtat peste



Ion Marinescu, Boris Ciornei, Vasile Gheorghiu și Andrei Codarcea.

Ion Marinescu (Musgrave) și Monica Ghiuță (Ann).

mări, să fie plătită prin viețile celor vino-
vați — aici, reprezentanții ordinii oficiale.
(Acțiunea piesei e plasată în Anglia seco-
lului trecut.) Dar viața e mai complicată.
mai „anarhică” și nu poate accepta jocul
dur al sergentului. Dansul său nu e al
purificării, ci al urii. Coșmarul mu are șanse
să se destrame, aritmetica morții se va dez-
lănțui la nesfârșit. Straniu, așadar, acest dans
al paroxismului și al morții.

Dar curios : după reprezentația de la Tea-
trul Mic — montare de altfel, mișcată de
indiscutabile dăruiri actoricești, e total dezin-
tereseul, cu care te desprinzi de spectacol.

Și totuși, regia (D. D. Neleanu) a știut
să găsească adesea și tonul și atmosfera
cețoasă a piesei. Scenele s-au declanșat fi-
resc, prin acumulări lente, unele din altele.
Decorul lui Ion Cojar a fost ingenios în
simplitate, expresiv în laconismul său. Și mai
ales figura centrală a piesei, menită să adune
și să descarcă toate fulgerele, sergentul Mus-
grave a fost, prin Ion Marinescu, un încredin-
țat și neputincios posedat al „diavolului
și al bunului Dumnezeu”. Fisura care apare,
mărindu-se însă treptat și minează rezultatul
final al spectacolului, cred că e de ordin
mult mai intim — ea ține de prima lectură
regizorală a textului.



avea a vrut, de fapt, regizorul, montind acest „dans al morții”? Răspunsul pare să fie unul singur: doar o simplă ilustrare, o punere „pe verticală” cu îndemânarea și dexteritatea necesară la trasatul liniilor.

Culorile, tușa particulară a artistului lipsește însă.

De aici vine credem, și aparenta contradicție a celor afirmate de noi: o regie corectă, un decor funcțional, un interpret titular excelent, nu reușesc să depășească limitele unui spectacol pur și simplu onest, condiția unei litografii îndeminatece. Căci intențiile spectacolului, cele ce ar fi trebuit să-i dea sens și legitimitate sînt de la bun început modeste, golite de ambiții. Iar litera textului, la prima citire uscată și rece, rămîne, în pofida bunilor meseriași ce ne-o transmit, în continuare uscată și rece.

Firește că tonurile false ale unor interpreți — cu stridente jenante la Andrei Codarcea sau Vasile Gheorghiu, cu nepotrivite descărcări pasionale la Monica Ghiuță sau cu indiferența în care reușesc să rămîna personajele intrupate de Vali Cios, Mihai Dogaru, Dinu Ianculescu, Boris Ciornei — nu pot fi, luate în parte, obiecții de prim ordin. Ele se adună însă, spre a determina concluzia finală. Căci un text, doar tangențial interesant pentru publicul nostru, tenebros prin excelență, dacă rămîne „citit” cu corectitudinea regizorală de care a dat dovadă D. D. Neleanu, nu poate oferi decît o versiune scenică primejduită de plictiseală.

Mirela Nedelcu

DE DOUĂ ORI ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sîrbu

Spiritul animator în promovarea curajoasă a dramaturgiei originale care a prezidat de la începuturile sale Teatrul de Comedie, se vrea păstrat în continuare. Cel puțin în intenție, dacă urmărim afișele teatrului unde premiera românească e mereu prezentă. După debutul din stagiunea trecută a doi autori într-o comedioară satirică, seria debuturilor continuă în acest an, cu *Arca bunei speranțe* de I. D. Sîrbu. Cariera acestei piese, preluată de numeroase scene din țară, e explicabilă prin atracțivitatea temei, prin plasarea dramei „în contemporaneitate”. Parabola, pe o propunere descinsă din mitul biblic al corabiei lui Noe, piesa lui Sîrbu

invită la o discuție pe teme mari și de durată, pe teme care agită de mult arta secolului nostru, și care au fost exprimate de altfel în multiple ipostaze artistice și literare.

Pe scena teatrului de Comedie, foarte tânărul regizor Geo Berechet a abordat acest text dintr-un unghi personal, căutînd să-l modeleze aprioric după un mod de expresie teatrală, care, cu precădere, tulbură ambițiile generației sale, chiar dacă nu exprimă întotdeauna o estetică și o etică teatrală cristalizată. Ritualul, ceremonialul, incantația, sînt prezente în scenă și recuzita lor specifică, frîghii, lanțuri, scînduri, sugerînd cu violență un anume climat, care în cazul de față nu concordă prea bine cu cel al piesei. Decupajul regizoral obținut înlătură momentele de destindere, scenele de haz, sau replica „cotidiană”, pentru a construi o căutată tensiune a „esențelor”, o atmosferă tragică, încrîncenată. Spectacolul se dorește a fi o demonstrație de patos paroxistic a unor mari teoreme filozofice cunoscute, precum singurătatea, alienarea, neputința comunicării, angosta existențială etc.; dar decalajul între propunerea de joc și realitatea replicii e mult prea mare; ne amintește pasul primejdios dintre sublim și ridicol, pas care a fost trecut și nu știm spre beneficiul cui. Izbitoare e disproporția dintre metafora scenică și comunicarea literară! Această dilatare a vizualului, hiperbolarea sensurilor riscă pînă la urmă să se devalorizeze în fortuit. Luate în parte, fiecare componentă scenică și-ar putea afla o explicație logică: și muzica lui Verdi, (corul înălțător din *Nabucodonosor*), de ce nu beethoveniana Odă a bucuriei, propusă, dacă nu mă înșel, chiar de autor?, și prinderea Arei în laț (capcana destinului?) și multitudinea obiectelor desperechiate, care umplu scena, cu intenția, poate, să creeze prin acumulare, (în scenografia nu lipsită de interes a arhitectei Teodora Dinulescu), un climat halucinant, neliniștitor. La un loc însă — în imagine globală —, elementele nu izbutesc să se integreze, să se cristallizeze și obosesc prin criptica lor solicitare, prin pretenția anvergurii, în raport cu miza reală și mai puțin revelatoare a faptelor dramatice.

În aceste condiții de spectacol subliniat regizoral, actorii s-au achitat cu modestie și fără strălucirea de care dau dovadă în mod obișnuit interpreții Teatrului de Comedie. Amza Pelea, oarecum unidirecționat pe linia senectuții, realizează în rolul patriarhului Noe, un singur moment frumos și emoționant: în monologul din final; aici simplitatea acceptării destinului fatal se transmite cu o noblete superioară, austeră. Liliana Țicău, actriță rar folosită în ultimul timp pe scena teatrului, și-a dat toată silința în portretul matusalemicei Noah; Iarina Demian nu-și găsește nici ea climatul pentru a ne convinge de resursele ei dramatice și nici capacitatea de a potența cu măsură un rol pe care regizorul l-a tratat contradic-