

# CRONICĂ DRAMATICĂ

## PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL  
„VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI

### ACT VENETIAN

de Camil Petrescu

clarăm adepții teatrului „de idei”. E inexplicabilă rezerva, care mai există și azi, în teatrele noastre, față de una dintre cele mai valoroase creații dramatice românești, creație care înobilează zestrea noastră repertorială cu strălucirea unei gândiri profund umaniste, de aleasă ținută. Așteptăm de multă vreme să apară un nou curajos, care să se încumete să reediteze evenimentul de acum 12 ani, datorat lui Crin Teodorescu, punând în scenă, într-o nouă viziune regizorală, *Jocul ielelor*. Până atunci, teatrele ne obligă să ne mulțumim și cu cite un *Mitică Popescu* sau, în cel mai bun caz, cu *Act venetian*.

Sigur, *Act venetian* nu are miza majoră a *Jocului ielelor*, nici pe aceea a lui *Danton* sau *Bălcescu*. Este, în datele sale exterioare, o poveste de dragoste ratată sau, mai exact, o dramă a iubirii. Dar, iubirea, fiind dramaturgul este Camil Petrescu, atinge zone adânci ale conștiinței, devenind o problemă de însemnătate existențială, un test al înseși rațiunii de existență, pentru eroul principal. Pentru Pietro Gralla, iubirea se află pe același plan cu cele mai înalte principii de viață, ea fiind rezultatul unei opțiuni lucide, raționale, bazată pe o cunoaștere adâncă a oamenilor, a omului iubit, pe o profundă cunoaștere de sine. Drama lui Pietro Gralla este o dramă a cunoașterii, o „dramă a tensiunii în conștiință”, o „dramă absolută”. Nu e vorba aici de un simplu adulter. Pietro Gralla nu suferă pentru că „a fost înșelat”, ci pentru că *s-a înșelat*. Ceea ce a crezut el a fi o monadă — „acel punct care reflectă în el toată existența universului” — s-a do-

Data premierei : 18 octombrie 1976.  
Regia : ADRIAN LUPU. Scenografia : GEORGE DOROȘENCO și SAFTA ȘERBU.

Distribuția : VIOLETA POPESCU (Alta) ; TEOFIL VALCU și DAN ACIOBĂNȚEI (Pietro Gralla) ; FLORIN MIRCEA (Marcello Mariani) ; EMILIAN BELCIN (Nicola) ; CONSTANȚA LERCA (Fania).

Neîndoios, Teatrul Național din Iași a făcut o bună alegere inseriind în repertoriul *Actul venetian*. O piesă de Camil Petrescu e oricând binevenită pe scena românească. În general, îl jucăm prea rar, prea puțin pe acest mare dramaturg al nostru și am acumulat prea puțină experiență în montarea dramaturgiei sale, deși ne place să ne de-

usează a fi o femeie obișnuită, o femeie „cu slăbiciuni”. Or, femeia pe care o iubise el „era gândită fără slăbiciuni”. „Falimentul iubirii” este, pentru el, și „falimentul minții” care gândise o realitate inexistentă. Setea de perfecțiune, de absolut, proprie și altor eroi camilpetrescieni, îl mistuie și pe Pietro Gralla, atât pe planul social, al raporturilor sale cu epoca, cu moravurile decăzute ale societății aristocrate, de care se lovește în calitate sa de comandant de armată, cât și pe planul intim, al iubirii. Pietro Gralla gândește mult. El își cristalizează imaginea unei lumi pe care, apoi, o confruntă cu realitatea. E un idealist, în sensul multiplu al cuvântului. Bătăliile le gândește înainte, până în cele mai mici detalii, cu riscul de a-și vedea planurile contrazise de realitate. Și, uneori, reușește. Și iubirea o gândește înainte de a o încerca, înainte de a se lăsa în voia sentimentului. Neconcordanța dintre realitatea reală și cea gândită de el îl prăbușește. „Falimentul iubirii (...) este și falimentul minții”, spune el, din nou lucid, mereu lucid — „câtă luciditate, atât dramă”. În iubire, ca și în lupta armată, Gralla operează cu măsura absolutului, ca și Gelu Ruscanu din *Jocul ieilor*, iar încrederea în idealul său moral este echivalentă cu încrederea în el însuși. Odată cu descoperirea erorii de gândire, de cunoaștere, în ceea ce o privește pe Alta, tot sistemul său de valori se prăbușește. Drama lui Gralla este, în ultimă instanță, drama descoperirii decalajului dintre ideal și real. O dramă a gândirii însetate de absolut.

Am insistat asupra acestor date esențiale ale piesei pentru că le consider determinante pentru realizarea spectacolului. La Teatrul Național din Iași, însă, ele au fost prea puțin puse în valoare.

Spectacolul, pus în scenă de Adrian Lupu — în decorul esențializat, cadru fix, alcătuit din pereți înalți, monumentali, metalici, de vechi palat medieval, de o culoare întunecată, cu reflexe roșu-venețian, cu un șir de sfeșnice de o parte și de alta, ambianță seecnică prielnică unei gândiri concentrate, realizată de George Doroșenco — ne comunică, din primele clipe, alte date despre personajul principal decât cele ale piesei. În locul unui Gralla profund meditativ, concentrat asupra planului bătăliei pe care o pregătește manevrând machetele miniaturale ale unor corăbii, cunoaștem un Gralla exploziv, om de acțiune, care intră în scenă duelfind cu slujitorul său, Nicola, într-un joc de antrenament. Las la o parte condiția fizică a interpretului, apreciatul actor Teofil Vălcu, care nu prea e favorabilă unor asemenea demonstrații de agilitate. Important mi se pare faptul că o asemenea scenă dă, de la început, altă direcție rolului. Bineînțeles, textul spune că Pietro Gralla e un luptător curajos, priceput în toate și iute la minie, fost și selav și corsar; dar, atât punctul de plecare al dramei, cât și drama însăși, ne prezintă un

personaj într-o permanentă ardere interioră, într-o permanentă concentrare a gândirii. Personajul realizat de Teofil Vălcu este, dimpotrivă, un om cu un temperament năvalnic, de o exuberanță cam factice, un „lup de mare” de o anume anvergură, care se mișcă mult, cu gesturi largi și multe, vorbind sonor, cu un glas vibrant, pe care, însă, nu-l stăpânește suficient. Uneori, trebuie s-o spun, spre surprinderea și regretul meu, Vălcu precipită cuvintele și frazele până la le face îninteligibile. Chestiune de tehnică, desigur, dar absolut importantă într-o dramă „de idei”. Concepția aceasta asupra rolului lui Gralla și-a pus pecetea asupra întregului spectacol. Căci revelația din actul II, de parte de a fi „revelația în conștiință” a eroului camilpetrescian, se petrece tot sub forma unei dezlănțuirii temperamentale, cu multă agitație și gesticulație. Înjunghierea lui Pietro de către Alta căpătând accentele unei crime pasionale. Drama în conștiință se oprește, de fapt, la pragul unei drame de aleov, despre un soț înșelat și o soție cam capricioasă. Tăieturile operate de regizor în text, pentru a evita „literaturizarea”, în favoarea „teatralizării”, schematizează, de fapt, în loc să esențializeze.

În rolul Altei, Violeta Popescu a fost mai aproape de esența personajului, în timp ce Florin Mircea, acceptabil atunci cînd își ridiculiza personajul (Marcello), n-a izbutit să-i dea acestuia și farmecul justificator. Corect, Emilian Belcin a realizat cu modestie un chip posibil al lui Nicola.

Am văzut spectacolul Naționalului ieșean în cadrul Săptămîinii teatrale clujene, unde a fost prezentat, se pare, în premieră, așadar, în condiții de turneu, înainte de a se fi consolidat pe scena proprie. E foarte posibil ca această situație să fi influențat mult spectacolul, împiedicînd în primul rînd concentrarea necesară a actorilor. Aș dori din toată inima ca, pe scena ieșeană, spectacolul să se apropie mai mult de zonele adînci ale conștiinței eroilor, pentru a transmite conștiinței spectatorilor, mai clar, valorile morale și estetice ale piesei lui Camil Petrescu.

Margareta Bărbuță



TEATRUL NAȚIONAL  
DIN CRAIOVA

# O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei : 25 iunie 1976.

Regia : MIRCEA CORNIȘTEANU.  
Scenografia : VASILE BUZ.

Distribuția : VLADIMIR JURAVLE (Jupîn Dumitrache) ; REMUS MĂRGINEANU, ANGHEL POPESCU (Ipingescu) ; ILIE GHEORGHE (Chiriac) ; CONSTANTIN FUGAȘIN, RADU NEGOSCU (Spiridon) ; EMIL BOROȘGHINĂ (Rică Venturiano) ; RODICA RADU (Veta) ; IOSEFINA STOIA, MINERVA D. AURELIU (Zița).



Vladimir Juravle (Dumitrache) și Remus Mărgineanu (Ipingescu)

Observația plină de finețe a lui Mihail Ralea, privind jovialitatea și bonomia eroilor lui Caragiale, pare să fie leit-motivul recențelor viziuni scenice din teatrul clasicului nostru dramaturg. Spune eminentul eseist într-un volum ce ar merita reeditarea, *Valori* : „Ceea ce surprinde iarăși la acești eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftelile nu le sunt adânci. Ei n-ar comite nelegiuiri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sunt «bon enfant», plini de jovialitate și bonomie“.

Surprinse la o răscruce istorică, personajele lui Caragiale dezvăluie cu patetism automatism de viață și de gândire menite să le apere pe drumul ascensiunii lor. Este știut că fiecare piesă a marelui lăncu are deja o istorie (cu și fără ghilimele), că numeroși exegeți sînt gata să monografieze fiecare comedie, să reconstituie dosarul reprezentațiilor memorabile. În teatru, lucrurile sînt mai dificile. Tradiția e puternică, inovațiile nu pornesc totdeauna de la spiritul textului, se manifestă o alunecare în grotesc, deși realismul tipologiilor incită el însuși la interpretări ingenioase. Realismul *Noptii furtunoase* a generat, în epocă, un conflict între directorul Naționalului, Ion Ghica, și autor. Pudoarea respectabilității și-a spus cuvîntul și mai tirziu, atunci cînd regia voia să pună un accent intrigii Veta-Chiriac. La prima vedere, aceste notații ar ține de anecdotică, dar cine

a simțit tirania cuvîntului și a sensului în teatrul uluitorului Caragiale știe că scrupulul etic nu stă în voalarea unor situații, ci tocmai în tratarea lor scenică adecvată literii. Sică Alexandrescu a avut, în acest sens, dreptate cînd veghea, cu strășnicia lui Caragiale însuși, să nu se știrbească nici unei situații menirea ei de notă muzicală într-un întreg armonice.

Tinerii regizori înțeleg și ei perfect acest lucru. Dispar velleitățile de colaborare cu autorul, nemilosul foarfece n-are de unde scoate „text”. Dovadă că I. L. Caragiale este un autor ideal. Tînărul regizor Mircea Cornișteanu și scenograful Vasile Buz au gîndit cu fidelitate caragialeană o viziune teatrală careia i s-au aplicat doar nuanțele lecturii noi.

Realismul regiei lui Mircea Cornișteanu este evident. Personajele sînt privite în circumstanțele lor tipice, de individualități sociale distincte. Structura comediei este și ea valorificată în cele trei etaje — sociologic, psihologic, de limbaj. Această tratare tridimensională tinde să demonstreze tocmai clasicitatea autorului. Ideea lui Paul Zarifopol, de „realism clasic”, este suverană în spectacol. Caracterul autohton al eroilor este valorificat de Cornișteanu pe unda unui pitoresc de at-

# ■ DESPOT VODĂ

de Vasile Alecsandri

mășteră socială, dar și de individualizare tipologică — încornoratul, primul amoret, cocheta și adulterina, funcționarul zelos pînă la manie etc. — înceit spectacolul se construiește din eforturile de autodefinire ale personajelor. *Autodefinirea* este, așadar, linia regizo-rală a lui Cornișteanu.

Jupin Dumitrache (Vladimir Juravle) are obsesia onorabilității. Demnitatea civică adîncește confuzia de valori și actorul exprimă onest această mistie familială, contaminată de liberalism desuet. Personajul este un velleitar cu mari șanse de realizare publică, datorită preciziei de gîndire și automatismului de comportament. Remus Mărgineanu conferă personajului aceeași fermitate a convingerii. Lîngesescu este pătruns de finețea judecătii sale politice (vezi scena citirii gazetei), amic politic, dar și mentor discret. Frequentarea casei lui Titireă este ea însăși un automatism, o nevoie imperioasă de satisfacere a unui orator cu agorafobie. Actorul este perfect. Chiriac, în interpretarea lui Ilie Gheorghe, are grațiile amozezului de mahalala, sincer, dar desuet prin conjunctură. Chiriac are umorul trist. Spiridon este pușlamaua dintotdeauna a teighelei. Radu Negoescu ni l-a arătat întocmai. Veta trăiește elococitor idila ei romanțioasă. Pentru ea, clasicul triumghi are cordialitatea simțită numai în zona animației casnice. Conștiința adulterului este exclusă, instincte matrimoniale și matene copleșindu-i, simultan, pe Titireă și pe Chiriac. Acrița Rodica Radu a cedat pasul aspectului matrimonial al interpretării, deși logica regiei îi arăta, vădit, alt sens. Zița, în interpretarea Minervei D. Aureliu, eade în grotesc biologic, știut fiind că nurii lectorei „Dramelor Parisului” sînt trăsătură definitorie. Emil Boroghina înfățișează un Venturiano abil, escaladînd noaptea gardurile mahalalei, în cavalcadă erotică. Pentru romanțioasa Zița, el este un „curat” cavaler de roman foileton. Metafora drumului pe gard sub lumina complice a felinarului trebuie reținută. Scenografia lui Vasile Buz arată o bina perpetuă, sugerînd renovări care nu se mai termină, pentru că nici locatarii nu și-au precizat un destin „în lumea nouă”. Oricum, un gard masiv, de fier, cu inițialele proprietarului îngrustate, avertizează asupra nivelului social.

Ionuț Niculescu



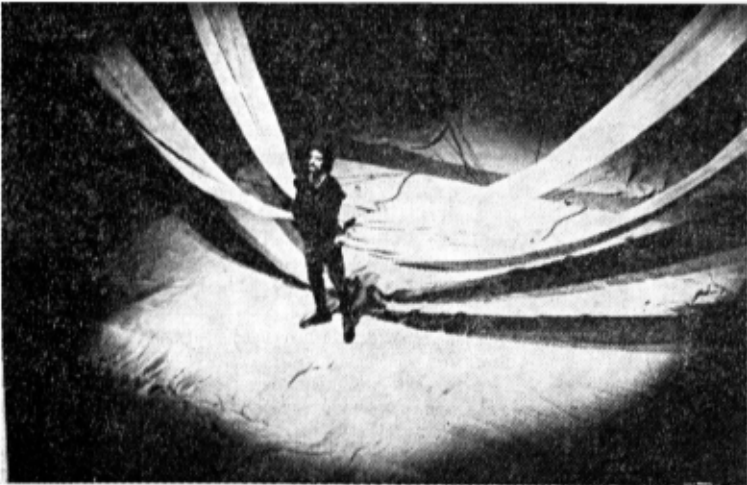
Data premierei: 14 octombrie 1976.  
Regia: MIRCEA MARIN. Scenografia: T. TH. CIUPEL.

Distribuția: GELU BOGDAN I-VĂȘCU (Despot); ANTON TAUF (Lăpușeanu și Tomșa); MARIN D. AURELIAN (Moțoc); OCTAVIAN TEUCA (Laski); DOREL VIȘAN (Ciubăr Vodă); ROMEO POP (Spancioe și Rozel); BUCUR STAN (Hârnov și Sommer); ION MARIAN (Stroici și Pisoski); PAUL BASARAB (Toroipan și Anton Secuiul); MARIANA POPOVICI (Carmina); DORINA STANCA (Ruxandra); MARIA SELEȘ (Anna); MAIA TÎPAN KAUFMANN (Maica Fevronia); ION TUDORICA (Limbă-Dulce); GHEORGHE JURCA (Jumătate); OCTAVIAN COSMUȚA (Ahmet); EUGEN NAGY (Toma); IONEL RANU (Țăranul); STELA ADAMOVICI (Țăranca).

Mircea Marin a văzut în *Despot Vodă* nu ascensiunea și căderea unui personaj, ci drama unui popor într-unul dintre momentele grele ale istoriei sale. Despot, ca personaj cu structură romantică, traiectoria destinului său, nu pot fi desprinse de realitatea socială concretă în care evoluează. Din acest punct de vedere, spectacolul realizat de tînărul regizor pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca e un pas înainte pe calea valorificării contemporane a dramei istorice naționale.

Nedesăvîrșit, neimplinit sub destule raporturi, spectacolul are, cel puțin, meritul că incită interesul prin atitudinea reverențioasă, desigur, față de text, dar polemică față de realizările scenice mai recente cu această piesă clasică. Mai are meritul că, prin cîteva date noi de interpretare a textului, provoacă la întrecere, stimulează adică, arătînd căi posibile pe care alți confracți le-ar putea parcurge, cea dintîi și cea mai vrednică de interes fiind aducerea pe un plan principal și activ a poporului, prin comentariul dramatic și lucid al lui Limbă-Dulce și Jumătate.

Gelu  
Bogdan  
Ivașcu  
(Despot)



Dacă realizarea este nedesăvirșită, intențiile regizorului sînt limpezi : el a vrut să inițieze un moment al istoriei poporului nostru în care boierimea, clasă potrivnică intereselor naționale de unitate și independență, acceptă ca domn un aventurier străin. Trimiterea la a doua jumătate a veacului al XVI-lea — în care s-a petrecut scurta domnie a lui Iacob Heraclide Despotul — nu interesează neapărat, timpul acțiunii putea să fie și cel al lui Carol de Hohenzollern, al cărui veston prusac îl poartă Despot în partea a doua a reprezentației. Ideea dominantă este că nici o forță din afară și nici sprijinul intern al reacțiunii nu pot menține la cirna țării un conducător potrivnic intereselor maselor și asupritor al acestora. În jurul acestei idei sînt ordonate toate datele spectacolului : boierii, fărâmițați în grupuri de interese și suspectîndu-se reciproc ; Laski, simbol al forței militare de intervenție, cucericitor pus pe jaf ; Ciubăr Vodă, nebun prefăcut, în fapt, iscoadă a unei puteri străine, susținător din umbră al lui Despot și ucigaș lucid, rece al acestuia, cînd Despot, încetînd să fie domn, poate deveni un martor nedorit al intervenției străine. În sfîrșit, Despot, mai puțin caracter independent, erou cucericitor, și mai degrabă unealtă a complicității țesături de intrigi plectate de la curtea domnească și pierdute undeva, în capitalele marilor puteri.

Toate aceste date, existente în drama lui Vasile Alecsandri și confirmate de cele mai recente cercetări ale istoricilor — cercetări care completează, copios, cronicile din care s-a inspirat clasicul nostru — sînt doar e-

nunțate în spectacol, nu au o acoperire artistică pe măsură.

Redus la o singură dimensiune, despuiat de farmec, de inteligență lucidă, de grație cavalerescă, de abilitate ieziută, redus la condiția unică de unealtă animată de ambiție — altă : ambiție — Despot Vodă propus de Gelu Bogdan Ivașcu nu convinge. Dar nu, neapărat, din vina acestui talentat actor, cît mai degrabă dintr-o eroare de distribuție. Or, pentru ca edificiul concepției regizorale să se înalțe pînă la piatra care încheie, trainică, bolta, e nevoie, înainte de toate, de această piatră, care, întotdeauna, este actorul.

M-a interesat în spectacol evoluția lui Dorcel Vișan, interpretul lui Ciubăr Vodă. Actorul realizează excelent propunerea regizorului de a înfățișa un Ciubăr deloc nebun, ci simulînd nebunia, această iscoadă (care chiar domnise două luni și care, în fapt, se numea Csopor) încetînd să fie măscărici de curte și căpătînd atributele unui plenipotențiar tainic și activ. La fel de convingător e Octavian Teuca în rolul lui Laski, pe care regizorul îl vede, cum spuneam, ca pe reprezentantul puterii militare de intervenție. Diatre boieri. Moțoc, interpretat de Marin D. Aurelian, este cel care se impune prin tonul aspru, tăios, de politician inflexibil, hotărît să-și apere interesele cu orice mijloace. Ceilalți boieri (care interpretează alternativ și grupul de mercenari ai lui Laski, în ideea că sînt, deopotrivă, asupritorii ai maselor) nu prilejuiesc lucruri deosebite lui Romeo Pop, Bucur Stau, Ion Marian și Paul Basarab.

Interpretind pe Lăpușeanu (care-l precede pe Despot) și pe Tomșa (care-l succede), Anton Tauf a fost foarte bun, sfîșietor dramatic în primul rol, răsplet în justificata violență, în al doilea, convingător în ideea continuității domnilor pămînteni, care l-a îndemnat pe regizor să distribuie același actor în cele două personaje. Mariana Popovici, în Carmina, fără putere de seducție, și Maria Seleş, în Anna, fără relief, nu au convins. Dar Gheorghe Jureă și, mai ales, Ion Tudorică și-au impus personajele (Jumătate și Limbă-Dulce), făcînd din comentariile lor tulburătoare exprimări de opinie ale maselor.

Surprinzător, decorul lui T. Tb. Ciupe nu satisface. Scenografia are dimensiuni impresionante, dar nu are monumentalitate. Starea de insatisfacție pe care o provoacă spectacolul Teatrului Național din Cluj-Napoca rezultă din exigențele mult mai mari față de acest important teatru și din încrederea pe care am avut-o și o păstrăm în talentul lui Mircea Marin. Despot Vodă e o reușită parțială. Un examen la care candidații nu pot fi respinși, ci doar amînați pentru altă sesiune. Dar drama lui Vasile Alecsandri, nestemată în tezaurul mostenirii clasice, își așteaptă spectacolul contemporan, pe măsura ei și pe măsura teatrului contemporan, acum, neîntîrziat, fiindcă mai e puțin pînă-i vom sărbători centenarul.

Virgil Munteanu

## ■ CASA CARE A FUGIT PE UȘĂ

de Petru Vintilă

Data premierei : 15 octombrie 1976.  
Regia : GHEORGHE HARAG. Scenografia : KÖLÖNTE ZSOLT.

Distribuția : MELANIA URSU (Nora) ; LIGIA MOGA (Mami) ; CONSTANTIN ADAMOVICI (Sever) ; ANTON TAUF (Bubi) ; DOREL VIȘAN (Necunoscutul) ; DEM. CONSTANTINESCU (Agentul) ; OCTAVIAN LĂLUT (Teologul) ; GHEORGHE M. NUȚESCU (Bunicul) ; DOINA FĂGĂDARU (Verburia) ; MIRCEA BODNARIU (Ordonanța).

Orice versiune scenică nouă a unei piese românești contemporane trezește interesul criticii : iar dacă spectacolul realizat poartă semnătura pretutinduri regizor Gheorghe Harag, interesul spoște considerabil. Regizorul s-a arătat întotdeauna bun realizator de spectacole cu piese de factura celei cu care a debutat Petru Vintilă și, fără a forța prea mult lucrurile, ceva din atmosfera *Căsei care a fugit pe ușă* cheamă din amintire înainte de *potop*.

Astfel că, dincolo de creditul pe care, în continuare, îl acordăm piesei, al cărei debut scenic îl semnalam, cîndva, cu satisfacție, sperăm într-o realizare deosebită pe scena unui teatru căruia sîntem îndepățați să-i cerem mai mult decît altora.

Se pare, însă, că lui Gheorghe Harag nu-i prieste reluarea, în versiuni diferite, a aceluiași text. Nu sînt sigur dacă montează *Casa care a fugit pe ușă* a doua sau a treia oară, sigur sînt doar că a mai montat-o la Tg. Mureș, de unde Naționalul clujean a împrumutat decorurile lui Kőlönte Zsolt. Scenografia este cu adevărat remarcabilă și, cum se întimplă întotdeauna la Gheorghe Harag, are un rol hotărîtor în articularea spectacolului. De data aceasta, o sumedenie de dulapuri și sobe împuzesc scena, dînd sugestia unui spațiu mărunțit, apăsător, stînjinitor, în care personajele nu-și găsesc pașii, rătăcesc, de buie, se ciocnesc mereu, ca într-un labirint fără ieșire, așa cum labirint fără ieșire este existența celor trei generații ale familiei Vanciu. Dulapuri cu vitrină, dulapuri cu cărți, dulapuri cu haine, aînghesuînd între ușile lor pianul și masa și biroul profesorului, pete întunecate pe care joacă umbre palide ; și sobe, care, ciudat, creează o atmosferă frigidă, roasă, o aglomerare care sugerează, paradoxal, strîmtoarea, sărăcia, austeritatea.

Drama celor din familia Vanciu este drama oamenilor fără însemnătate, striviți de viață, neputincioși pentru că sînt neînarmați pentru lupta cu viața și triști pentru că întreaga lor existență este un șir de renunțări. Speranța într-o ieșire din labirint revigorează pe cei tineri, odată cu pătrunderea, în universul lor închis și înghețat, a Necunoscutului, care e, cum se știe, un luptător comunist.

Este clar că Gheorghe Harag, avînd la îndemînă o bună distribuție, a gîndit spectacolul în toată adîncimea sensurilor piesei ; cu toate acestea, rezultatul nu satisface, realizarea pare neterminată. Cred că este vorba de abandonarea înainte de vremea cuvenită a travaliului cu interpretii, ale căror intenții sînt, evident, foarte bune, dar cărora le lipsește strălucirea lucrului finisat. Nora, fata bătrînă, umilită de condiția ei, e interpretată de Melania Ursu cu o adîncă înțelegere a singurătății triste pe care o trăiește personajul, resemnarea e ruptă, uncori, de accese de isterie, lacrimile îi ăneacă risul nemotivat, dar actrița — atît de talentată, atît de interesantă și de plină de perspective, atît de bogată în mijloace — e la un pas de rutină,

de manierism, și insuficienta preocupare a directorului de scenă o face să alunece ușor către un joc exterior, cu nedorite accente patetice. Ligia Moga a conturat cu precizie profilul Mamei, femeie ducind greul gospodăriei, ascunzându-și amărăciunea și gășind resurse să-i îmbărbăteze pe ceilalți. Constantin Adamovici l-a interpretat pe profesorul Sever, intelectual altădată strălucit, azi ratat, cu minuția care-l caracterizează pe acest brav actor al rolurilor de compoziție. Bunicul, paralițic, senil, ținut în fotoliul lui cu roțile, i-a oferit lui Gheorghe M. Nuțescu prilejul unei realizări deosebite, sclerozarea funcțiilor intelectuale fiind cu finețe sugerată. Agitatul adolescent Bubi este interpretat nu îndeajuns de convingător de Anton Tauf, căruiia cred că nu i se mai potrivește astfel de roluri. Actorul, în ale cărui perspective deosebite cred, a fost aici agitat, gălăgios și, pe tot parcursul rolului, nedecis. O apariție bună, exactă în intenții, are Octavian Lăluț. Dorel Vișan, interpretul Necunoscutului, aduce în scenă siguranță și liniște, încredere și speranță, și nu-ai bucurat să-l regăsești într-o postură nouă, întrucâtva nebănuită, pe acest alt de înzestrat actor de comedie. Dar, în ciuda bunelor realizări individuale, în ciuda unor momente de reală tensiune dramatică și a atmosferei sugestive, spectacolul, în ansamblu, nu se ridică la cota așteptărilor. Cel care ne rămâne dator este Gheorghe Harag.

V. M.



Dorel Vișan și Melania Ursu în „Casa care a fugit pe ușă“ de Petru Vintilă

Kitty Stroescu (Milintilia) și Sandu Popa (Sivu) în „Aceste anotimpuri și cărări“ de Eugen Onu

TEATRUL DE STAT DIN SIBIU

# ACESTE ANOTIMPURI ȘI CĂRĂRI

de Eugen Onu

Data premierei : 4 octombrie 1976.  
Regia : DAN ALECSANDRESCU.  
Scenografia : VASILE ROTARU.  
Distribuția : SANDU POPA (Sivu) ;  
KITTY STROESCU (Milintilia) ; ION  
BULEANDRĂ (Bucur) ; GERALDINA  
BASARAB (Genuța) ; DAN TURBATU  
(Lie) ; MIRCEA HINDOREANU (Gri-  
gore) ; OVIDIU STOICHIȚĂ (Mitu) ;  
(CONSTANTIN STANESCU (Sile) ;  
ANIȘOARA POPA (Eta) ; STELINA  
STOICOVICI (O vecină).



Pe suprafața tematică a dramaturgiei românești din ultimii ani a rămas destul loc pentru piesele care să înfățișeze realități ale vieții satului de azi, ale noilor relații de muncă și trai, care se statornicește și dau imaginea satului socialist. Am spus-o cu toții și nu greșim, repetind dramaturgilor îndemnul de a zăbovi asupra acestui aspect al vieții noastre sociale, în care edificarea societății socialiste a determinat procese evolutive tulburătoare prin dramatismul lor și prin puternica, ireversibila ascensiune a ceea ce cunoaștem a fi, de veacuri, „talpa țării”.

Țărănimea, iată universul pe care-l explorează, la debutul său de dramaturg, Eugen Onu, bun observator și subtil cunoscător al satului românesc; țărănimea, legată de pământul astăzi cooperativizat, unită în raporturi trănice cu orașul, dar credincioasă pământului, statornicită din veacuri și peste veacuri într-o indeletnicie care ne aduce pînea pe mese; țărănimea, căreia nu i-a fost ușor să se desprindă de mentalități individualiste și să-și găsească drumul către colectivizare, să se înscrie pe calea cooperativizării. Un tablou viu, al vieții satului, viu, adică în mișcare, adică înfățișînd și contradicțiile, și ciocnirile de mentalități, înfăptuiește și Eugen Onu, cu drama *Aceste anotimpuri și cărări*. Autorul ne propune un caz de izolare, de sustragere de la reșezarea lumii satului pe relații sociale noi, un caz dramatic de însingurare, de autoexcludere din colectivitate, o fugă chinută și zadarnică de răspunderea conștient asumată de toți ceilalți: un ins în care eul sălășluiește monstruos, determinînd reacții violente și radicale față de orice încercare a celor din jur de a-l asimila, Sîvu. Viața de dinainte de ridicarea cortinei, a acestui Sîvu (o reconstituim pe traseul acțiunii piesei), e o viață ciudată, mai puțin obișnuită, dar prin nimic incredibilă: un flăcău zdravăn și harnic, priceput și deloc prost, însurat (cu Milintilia) și pe calc să-și înalte gospodăria, respinge violent ideea integrării în colectiv și, lăsînd totul — gospodărie, nevastă cu copil, sat — pleacă aiurea, vagabondînd, acesta-i cuvîntul, vagabondînd, căzînd treptat în lumea de drojdie a borfașilor, găinărînd, făcînd penitență, într-o continuă zbatere, amețit de iluzia libertății totale. Singurătatea n-a fost niciodată un atribut al omului. De aceea, Sîvu culege în drumul lui un flăcăiandru, aproape un copil, Lie, orfan fără capătii, de care se leagă cu un sentiment complicat și durabil de prieten, frate și părinte, făcîndu-se răspunzător de viața acestuia. Foamea, veșnica foame, dar și un nedeslușit dor de ai săi și ale sale, o chemare a vieții așezate, ordonate, în firea lucrurilor, îl reduce pe Sîvu în satul lui. Aici începe piesa. Ce s-a întîmplat pînă acum reconstituim odată cu cele ce abia se vor întîmpla. Ce se întîmplă e mai ascuțit dramatic: Lie se îmbolnăvește și rămîne în casa Milintiliei și a noului ei bărbat, iar Sîvu, încăpățînîndu-se să creadă în libertatea

lui iluzorie, dă tircoale satului, ca o sălbăticiune care se lasă greu ademenită și imblinzită. Instinctul lui social e mai puternic, Sîvu va consimți să revină în sat, să pună umărul, alături de ceilalți, la treabă, dar o neașteptată reîzbucnire a dragostei Milintiliei pentru el îl pune în fața unei noi drame: oare are el dreptul să-și redobîndească dragostea pierdută odinioară, lovind în căsnicia celor care l-au ajutat să redevină om? Sîvu pleacă din nou, dar pleacă nu ca un vagabond, cum venise, ci ca un om doborît de propria-i durere, însă dornic să nu mai aducă răul cu sine și hotărît să trăiască adevărat și frumos altundeva.

Fărăste, orice re-povestire a unei întîmplări odată povestite sărăcește lucrurile. În încercarea de a face să reiasă sensurile adine dramatice ale piesei lui Eugen Onu, și eu am sărăcit lucrurile. De aceea, mă simt dator să adaug că trama este animată de un puternic suflu de autenticitate, care provine din finețea analizei psihologice și din încercătura emoțională. Fondul vieții satului nou nu este o vorbă goală, realmente, în piesă se face simțită existența colectivă, se exercită forța noilor realități, hotărîtor direcționată spre modelarea conștiințelor. Iar dacă, într-o anumită măsură, atitudinea lui Sîvu, și chiar a lui Lie, izolarea lor de lume, hoinăreala lor fără noimă, rămîn insuficient motivate, nu destul de convingător argumentate, atragerea lor în cîmpul vieții sociale se face cu mijloace solide, irezistibile și, din punct de vedere dramaturgic, neostentativ.

Eugen Onu are destul talent pentru a înălța edificiul unei drame. Nu are suficientă experiență, și asta se vede în tonul uneori retorice sau în lungimea unor replici, în nesiguranta unor scene. Place limba vorbită de personajele dramei sale, o limbă savuroasă, bogată, autentică.

Spectacolul, realizat de Dan Alecsandrescu și de Vasile Rotaru, cu colectivul sibian, este bun. Fără excese, fără denaturarea sensurilor, dar și fără o deosebită înaripare, spectacolul e ca travaliul unui artizan experimentat, căruia nu contenești să-i lauzi îndemînarea, dar îi reproșezi, prietenește, absența iluminării, proprie artistului. Opinia provine și din sugestia scenografiei lui Vasile Rotaru, o reconstituire minuțioasă a unei așezări țărănești, cu elemente de tradiție și de modernitate: mașina de spălat rufe alături de vechiul blicdar, becul electric și felinarul cu gaz, antena de televiziune și uneltele domestice, în sfîrșit, amestecul acesta de vechi și nou care dă pitoresc bătăturii. Dar lipsesc tremurul luminii de amurg, adîncimea cerului nopții, lipsește dimensiunea poetică a dramei.

Partea solidă a spectacolului o constituie interpretarea. Sandu Popa, excelent, în Sîvu, e bolovănos, abrupt, forța lui dramatică îl ajută să-și arate personajul în toată complexitatea, are o călătătorie de fiară hăituită și vorba repetită, agresivă, gesturile scurte și rețezate; dar este categoric dezavantajat de



costum, o îmbrăcăminte fără identitate și fără sugestie artistică, nepotrivită. Dan Turbatu îl interpretează pe Lie cu sensibilitate, înfățișând un tânăr necăjit și năpăstuit de viață, dar încrezător în oameni și dornic să se apropie de ei; el a greșit doar mizând prea mult pe pitorescul limbajului oltenesc al personajului, care, în intenția autorului, e o sursă de autenticitate și nu de umor.

Milintilia, personaj complicat, cu drame secrete, este interpretată de Kitty Stroescu foarte echilibrat, cu siguranță și vigoare, izbucnirea din finalul piesei fiind bine pregătită prin tăceri încărcate de sens. Ion Buleandră alcătuiește un portret convingător de om măsurat la vorbă și la faptă, fruntaș al satului și soț al Milintiliei, bărbat deprins cu greul și învățat să citească în sufletul celor din jur, înțelept și plin de tact. Un admirabil portret de țaran omenos și bogat sufletește realizează Mireea Hîndoreanu, în Grigore. Geraldina Basarab, Constantin Stănescu, Ovidiu Stoichiță au apariții secundare, de care se achită mai mult decît conștiincios, întregind reușita de ansamblu a interpretării.

V. M.



Două scene din „Tatăl nostru uneori”  
Sus : Viorica Faina-Borza, Vasile Cojocaru și Sandu Simionică.

Jos: Viorica Faina-Borza, Jean Ionescu, Sandu Simionică și Diana Cheregi

TEATRUL DRAMATIC  
DIN CONSTANȚA

# TATĂL NOSTRU UNEORI

de Eugen Lumezianu

După o tradiție care se pare că începe să se statornicească, stagiunea constănțeană a început, ca și anul trecut, cu lansarea unui debut scenic local. (Termenul nu cuprinde nici o nuanță pejorativă.) Eugen Lumezianu este un nume cunoscut în proza tinărară. Autor al unor volume de epică, deținător al unui premiu — al revistei „Luceafărul” —, considerat de critica literară ca o promisiune pentru o proză detașată de modele, tinărul scriitor și publicist constănțean este azi lansat de teatru ca autor dramatic. Primă piesă jucată, *Tatăl nostru uneori* se arată un debut dramatic timid. Stilul piesei, personajele, schema conflictului, dialogul au puține rădăcini comune cu proza sa, sensibil



bizară, sugestivă în subtext, nutrită de o continuă stare de perplexitate. Abordînd genul dramatic, Eugen Lumezianu nu și-a propus, pentru această piesă (care nu reprezintă prima încercare „în dialog”, așa după cum rezultă dintr-o mărturisire a sa din caietul-program, confesiune semnificativ intitulată „Purgatoriul dramaturgului”!), o miză prea mare. Tema: familia, relațiile dintre părinți, dintre părinți și copii; situația-limită; pă-

rînții în pragul despărțirii, pe un drum bătătorit al rutinei și blazării, propriu unei maturități obosite. Tatăl, chirurg faimos, preocupat de meserie, de publicitate, de aventura-i extraconjugală, *uncori*, și de copiii săi (de aici și titlul, moralizator, deși nu prea inspirat). Mama, pictoriță (observ că, în nenumărate piese — *Camera de alături*, *Balconul* — mamele se ocupă cu pictura), interesată doar de cariera ei artistică, abulică, nepăsătoare față de familie, de existențele din jur. Copiii, în pragul ieșirii din adolescență, vîrstă cu probleme și întrebări, amestecînd și confundînd realitatea și visul, încercîndu-se în greutăți școlare și răspunderi civice.

Data premierei: 26 octombrie 1976.

Regia: ION MAXIMILIAN. Scenografia: EUGENIA TĂRĂȘESCU-JIANU.

Distribuția: SANDU SIMIONICĂ (Vărul Alexandru); JEAN IONESCU (Ștefan Nemțeanu); VIORICA FAINA-BORZA (Valeria); VASILE COJOCARU (Claudiu); DIANA CHEREGI (Simina); AGATHA NICOLAU, ELENA GURGULESCU (Nina Popescu); EMIL BIRLĂDEANU (Profesorul); VALENTINA BUCUR (Vecina); EUGEN MAZILU (Mac); CONSTANTIN DUCU (Radu); ION ANDREI (Petruș Angheluş); ELENA STANESCU (Constantina); MARIANA EMILIAN (Mariana); MAGDALENA IORGA (Magdalena); ION GAVRIZI (Mitel).

căutîndu-și părinții și negăsindu-i. Printre aceste personaje, cu biografii dramatice știute și fără vreun relief deosebit, apare, însă, un erou: vărul Alexandru, agronom obsedat de mărirea numărului de boabe la spicul de grîu, de producția la hectar a fermei sale și, în același timp, preocupat de tot ce-l înconjoară, de viața oamenilor, mai ales. Acest minunat văr Alexandru, variantă autohtonă de „om care aduce ploaie”, rezolvă problemele tuturor: dilema tatălui, ajutîndu-l să scape de împovărtoarea sa iubită și să se întoarcă la copii; criza de creație a mamei, inspirîndu-i un portret plin de autenticitate artistică și adevăr al vieții; răspunde întrebărilor fiicei, adolescentă defazată, nehotărîtă, în pasiunile ei melomane, între Chopin și *muck synthesizer*; clarifică încercăturile, numeroase, ale fiului, printre care și o corijență la fizică, medîtîndu-l eficient. Vărul Alexandru rezolvă, așadar, necazurile tuturor, pînă și cele ale unei vecine de apartament, dar nu și problemele sale: recunoașterea oficială a noului soi de grîu creat de el, grîu care, în ciuda piedicilor birocratice, crește pe cîmp, se înalță în lanuri. Acest personaj, creat cu fantezie poetică, investit cu o bună, reală doză de inedit, dă piesei valoarea ei,

scotînd-o din platitudinea unor situații, estompîndu-i unele clișee caracterologice. Existența vărului Alexandru, încarnare a frumosului, proiecție a idealului social, și reverșul său, unchiul Rafael, concentrare metaforică a răului, a uritului, generează acele zone ale piesei caracteristice pentru „mîna bună” a scriitorului, pentru universul propriu prozatorului. Ucenic în dramaturgie, Eugen Lumezianu nu știe încă, firește, să construiască bine o piesă, să înnoade și să deznoade conflictul; momentele de tensiune sînt părăsite, altele sînt artificial „înfierbîntate”; esențial lui se pare, însă, că în această piesă, cu subiect lipsit de inedit, auzim un timbru de reală inspirație artistică, surprindem tonul unui posibil autentic poet al scenei.

Acest timbru l-a intuit exact Ion Maximilian, regizorul spectacolului, armonizînd și tonurile piesei, atenuînd, cu meșteșug de experimentat om al scenei, asperitățile lipsei de experiență dramaturgică, potențînd situațiile comune printr-o mișcare plină de fantezie și de naturalețe, dînd unor dialoguri oarecare firescul diurnului. Reprezentația echilibrează, cu mult farmec, veselia și tristețea, stări de exuberanță cu momente de gravitate, într-un cuvînt, valorifică textul, slujindu-l cu real devotament. Devotament demonstrat și de echipa de actori, într-o strădanie comună de a da științei, har și haz personajelor. Sandu Simionică excelează în rolul vărului Alexandru, însușind siluetei agronomului vigoare și umbrei sale, poezia parabolei. Jean Ionescu, tată... uncori, creionează cu fermitate portretul unui „boss” de spital, hîntuit de demonul amiezii. O compoziție în tonuri violente, o femeie pătimașă, realizează Agatha Nicolau, înnobîlind cu sentimente mobilurile intrusei în viața pașnicei familii; Diana Cheregi este adolescenta vapoasă, melomană, plînd cu nonșalanță pe valuri de muzică, iar Vasile Cojocaru, absolut al Institutului, aduce farmec și o impetuoasă participare în spectacol, desenînd un fiu necăjit de mici probleme mari. Într-o apariție episodică, Emil Birlădeanu punctează, cu mult profesionalism, liniile pitorești și tradiționale ale dascălului de liceu, cu teieri simpatice și manii inofensive; Viorica Faina-Borza trasează portretul mamei, în liniile și rama dorite de autor. Un decor agreabil, poate prea puțin personalizat, dar atractiv, semnează Eugenia Tărășescu-Jianu, creatoare și a costumelor, inegale, însă, cele frumoase concurînd, numeric, cu cele urite.

Cu *Tatăl nostru uncori*, stagiunea constănțeană deschide seria pieselor originale din acest an, promițîndu-ne în continuare titluri inedite, clasice și contemporane, care, dacă vor fi și valorificate scenic, vor configura teatrului unul dintre cele mai interesante programe repertoriale.

Mira Iosif

TEATRUL DE STAT  
DIN TÎRGU MUREȘ  
— secția maghiară

# NU SÎNTEM ÎNGERI

de Paul Ioachim

Data premierei : 20 octombrie 1976.

Regia : KINCSES ELEMÉR. Scenografia : TAMAS ANNA. Versiunea maghiară : HUNYADI ANDRÁS.

Distribuția : TÓTH TAMÁS (Radu Vereș) ; SZÉKELY ANNA (Ana) ; HUNYADI LÁSZLÓ (Petre) ; MAGYARI GERGELY (Dumitru) ; GYARMATI ISTVÁN (Arghir) ; BORBÁTH OTTILIA (Ada) ; GYÖRFFY ANDRÁS (Dan) ; RETHY ÁRPAD (Alexandra) ; DEBRECZENI GABI (Sultana).

Paul Ioachim, actor cu experiență și dramaturg aflat la începuturile literare, re-demonstrează (prin spectacolul recent vizional) că va avea de spus un cuvânt important în teatrul nostru actual. De bună seamă, acest lucru se datorează și faptului că, jucând teatrul multă vreme, actorul a învățat să-l serie, să-l gradeze, să tensioneze acțiunea și să-i confere un curs agreabil prin vorbe de duh presărate ici, colo. Apoi, succesul piesei sale (care a început să circule, în provincie, la scurt timp după premiera bucu-reșteană) mai este explicat și de story-ul ei, vag spectaculos, de priză sigură la public : pentru că, așa cum se știe, în text este vorba de un șantaj. Care nu intervine oricum și ori-când, ci într-un moment important, aproape festiv, de avansare socială a lui Radu Vereș, eroul principal. Or, autoritatea profesională îi era necesară personajului și în disputa cu fiul său (veșnicul — aparent —

conflict între generații !) și în fața soției lui, ba, mai mult, chiar vis-à-vis de propria-i persoană. Iată de ce, șantajul lui Arghir (veche cunoștință, proaspăt ieșit din închisoare) îl blochează pe Vereș, pe toate planurile. Siguranța lui anterioară, pasiunea pentru sentințe inatacabile, crizele necontrolate de *pater familias* dispar, brusc, în aburii incertitudinilor și ai ipotezelor dezastruoase.

Aici mi se pare că se dezvăluie, convingător, calitățile de dramaturg ale lui Ioachim : în conturarea lui Arghir și-n explicarea evoluției lui Vereș, ulterioară contactului cu acesta. Finalul piesei, însă (în care șantajistul mărturisește că, de fapt, nu are documentul compromițător și că gestul lui avea ca scop doar intimidarea), mi se pare forțat, el, vorba eroului principal, „nerezolvînd nimic”.

Dealtfel, meritoriul spectacolul țirgumureșan, realizat de Kincses Elemér, oprește textul înaintea ultimelor sale cuvinte (inutile), echivalindu-le printr-un foarte frumos și semnificativ gest al mâinilor tatălui, întinse spre soție și fiu : parcă, implorînd ajutorul lor ; parcă, dovedind tandrețe : parcă, garantînd unitatea familiei și refuzul ideii de compromis. Și aceasta nu este singura contribuție regizorală vizibilă a reprezentăției ; bine gândite sînt și relațiile scenice Vereș—Arghir (acesta din urmă, spre exemplu, în momentul șantajului, se așază bellerește la biroul primului) și *flash-back*-urile (inexistente-n text), prin care trecutul lui Vereș, oameni și întâmplări, apare pe scenă în clar-obscur, pe fundalul sonor al mitralierelor.

Din rîndul actorilor trebuie reamărcăți Toth Tamás (Radu Vereș), Szekely Anna (Mama), Borbáth Ottilia (Ada) : dar, mai ales, Gyarmati István, excelentul creator al șantajistului (care aducea aici cu un... Crist !), și tînărul Hunyadi László (Fiul), dovedind siguranță scenică și simț al măsurii (în ciuda scurtei experiențe teatrale).

Mai puțin convingători mi s-au părut Magyari Gergely (Bunicul), dezavantajat și de machiajul gros, guignolesc, și Györfly András, posesor al unui zîmbet persistent și inexplicabil.

Bogdan Ulmu

---

## ALTE PREMIERE

TEATRUL GIULEȘTI

# REGELE IOAN

de Friedrich Dürrenmatt

Gospodar și serios, colectivul de la Giulești a prezentat, la startul actualei stagiuni, un spectacol dificil, pregătit cu multe luni în urmă. Prevederea și efortul teatrului au fost răsplătite cu aprecieri pozitive de majoritatea cronicarilor, de unii, chiar cu elogii. Spectacolul *Regele Ioan* a fost, deci, consacrat. El își urmează, acum, victorios, drumul spre marele public.

Data premierei: 23 octombrie 1976.

Regia: LETITIA POPA. Scenografia: OCTAVIAN DIBROV. Traducerea: H. R. RADIAN.

Distribuția: CORADO NEGREANU (Ioan Plantagenet); MARGA ANGHELESCU (Eleonora); IRINA MAZANITIS, ILEANA CERNAT (Blanca de Castilia); MIRCEA NICOLAE CRETU (Bastardul Filip Faulconbridge); CONSTANTIN COJOCARU (Robert Faulconbridge); ION PAVLESCU, GEORGE CARABIN (Pembroke); MIRCEA CRUCEANU (Lord Bigot); GEORGE BANICA (Lord Essex); SERGIU DEMETRIAD (Lord Salisbury); ION VILCU (Filip, regele Franței); DANA COMNEA (Constance); DAN CEPRA GA (Arthur Plantagenet); JORJ VOICU (Ludovic, delfinul); ILEANA CERNAT, IRINA MAZANITIS (Isabela de Angoulême); SABIN FAGARASANU (Leopold, ducele Austriei); SEBASTIAN RADOVICI (Chatillon); MIRCEA DUMITRU (Primul cetățean din Angers); VASILE ICHIM (Pandolfo, cardinal de Milano).

În fața a două texte de apropiată valoare artistică, unul aparținând lui Shakespeare și altul lui Dürrenmatt (care interpretează, cu marile lor virtuozități dramaturgice, dar în concepții filozofice diferite și printr-o optică fundamental opusă, „povestea” regelui Ioan al Angliei și îndepărtatele lupte intestinale ale Plantagenetilor și ale Capetilor, pentru preluarea alternativă a puterii), teatrul giuleștean l-a preferat pe cel din urmă. Argumentul principal, invocat în caietul-program, e categoric: modul lui Dürrenmatt de a descifra mecanismul istoriei este mai apropiat mentalității omului contemporan. Mai apropiat, pentru că, în interpretarea evenimentelor, Dürrenmatt a optat pentru formula parabolei istorice în registru satiric? Mai apropiat, fiindcă, în prelucrarea foarte liberă a textului shakespearean, Dürrenmatt și-a propus să adopte atitudinea și mijloacele caracteristice pamfletului, folosind drept armă principală comicul, ironia, sarcasmul, vehemența? Să fie, oare, formula parabolei istorice mai familiară decât cronica dramatizată și situată de Shakespeare în plan istoric real?

Prin factura ei dramatică, aplicată spre polemica politică deschisă, versiunea lui Dürrenmatt a oferit (presupunem ei) mai direct premisa unui spectacol caracteristic pentru tendința programatică a colectivului de la Giulești, dornic să continue buna tradiție a montărilor de atitudine și să sporească, cu încă o reprezentare, zestrea spectacolului politic, agitator de conștiințe.

Cu o intrigă ale cărei nervuri sînt vizibile, ale cărei intenții sînt declarate, ale că-

rei tîlcuri sînt explicite, dramaturgul elvețian ne poartă, cu al său *Rege Ioan*, către o denunțare violentă a despotismului, a bunului-plac regal, a jocului bestial și absurd al tiranilor, al marilor stăpîni, cu viața și moartea popoarelor. Transcrisă pe temeiul unei vădite reconsiderări a tramei politice din drama shakespeareană, versiunea lui Dürrenmatt își propune să descopere, în amintirile triste ale umanității, sursa și baza tragică a marilor ei plăgi, a bolilor ei „incurabile”: militarismul, războiul de jaf și cîmpire, exploatarea, politica poziției de forță, cîrdășia întru afaceri verose. Demontarea mecanismului istoric al feudalismului, cu întregul lui cortegiu de orori și de vicii, de întuneric și de singe, este ordonată pe ideea dezvăluirii și acuzării conjurației dintre Regalitate, Biserică și Nobilime. În fața masacrelor, a crimelor în masă, organizate și săvîrșite, cu splendidă inocență și veselă dezinvoltură, de către această odioasă tripletă, înțelegiunea și rațiunea omenească, speranța, bunul-simț, dreptatea nu-și pot afla adăpost. Ele sînt nevoite să abdice pe rînd și să piară.

Dincolo de însatisfacția prilejuită de viziunea sceptică și amară, îngustă și limitată la datele pesimismului existențial al lui Dürrenmatt (mai îndepărtată, cred eu, de modul specific de receptare al publicului nostru, mai dispus să adere la viziunea shakespeareană, deschisă larg pe datele umanismului, ale încrederii în om, în viață) și dincolo de regretul stîrnit de prezentarea mai lineară, mai schematică și mai simplistă a evenimentelor și a caracterelor (căroră Shakespeare le-a atribuit complexitate, profunzime, adevăr psihologic, poezie), opera lui Dürrenmatt e interesantă și seducătoare prin forța cu care angajează dezbateră lucidă a unor contradicții fundamentale, ce pun în permanent pericol viața popoarelor și a indivizilor.

Trimiterile la actualitatea politicii imperiale de azi, la lumea zguduită de sfîșieri interioare, în care omul de rînd este socotit un simplu pion pe marea tablă de șah a intereselor financiare, demascarea necruțătoare a luptelor pentru putere, mobilul care-i inspiră pe toți protagoniștii comediei politice a lui Dürrenmatt, alcătuiesc nucleul în jurul căruia poate să se dezvolte un spectacol valoros.

Adevărul acesta a fost confirmat și de trupa de la Giulești, care a lansat piesa într-o reprezentare vie și colorată, cu remarcabile virtuți de teatralitate modernă.

Socotită cea mai bună și cea mai matură montare a Letiției Popa (al cărei talent și a cărei privire s-au exercsat îndelung în numeroase spectacole de teatru la TV, în film, pe cîteva scene ale teatrelor din țară și, recent, chiar pe prestigioasa scenă a Teatrului Național din București), reprezentația *Regele Ioan* se definește prin transmiterea clară și expresivă a demonstrației dürrenmattiene, prin aplicarea fermă a criteriilor ideo-



„Regele Ioan“ de Dürrenmatt pe scena Teatrului Giulești: o reprezentație vie și colorată, cu remarcabile virtuți de teatralitate modernă

logiei și esteticii noastre marxiste. Prin aceasta, montarea poate aspira la înscrierea în rîndul spectacolelor de referință din categoria teatrului politic, marcat aici, la Giulești, prin *Baia*, *Arturo Ui*, *Puntila*, *Măsură pentru măsură*. Calitatea esențială a acestui spectacol constă în măsura și în echilibrul elementelor de satiră, în ținuta jocului, care evită stridențele și șabloanele, în plasticitatea vizuală, ce izbuteste să armonizeze componentele imaginii scenice. Locul stupid și derizoriu al asasinilor, ciocnirile și împăcăirile lor fulgărătoare, situarea lor, printr-o succesiune rapidă de întîmplări, cînd în rîndul eroilor, cînd în cel al victimelor, dobîndește, în spectacol, un relief satiric și comic pregnant. În lumina privirii ironice și zeflemisitoare a regizoarei, a pictorului scenograf și a actorilor, tablourile piesei se compun în imagini-simbol, oblinînd spectatorul să perceapă cu detașare, cu interes și amuzat, mașinăriile politicii, originea convențiilor, să întuiască ca pe o parodie viața celor ce dețin și manevrează frîele puterii. Momentele izbutite, numeroase în spectacol, înserise fie în registrul comediei grotești, fie în acela al rîsului grav, „ciînesc“, plecarea și sosirea în și din campaniile de război, pe pași de dans, pe muzică modernă sau preclasică; rivalitatea acerbă, certurile „ca la ușa cortului“, între majestațile lor, între prințese și regine; încoronarea; masa de nuntă; moartea reginei-mame; înfruntările dintre cei doi regi, Ioan și Filip, și Cardinal, sosirea și retragerea Bastardului se disting prin densitatea semnificațiilor, înglobate în născocirile regizorale și materializate, cu subtile nuanțe, în jocul actorilor. Reușita spectacolului se fundamentează, evident, pe aportul interpretării actricești, și în primul



rînd pe excelenta interpretare dată de Corrado Negreanu rolului titular. Demonstrație de maturitate și virtuozitate profesională, compoziția vie, expresivă, minuțioasă a actorului a împus imaginea despotismului feroc și a bunului-plac regal, scaldînd în ridicol oscilațiile între prostie și inteligență ale per-

sonajului, care, cunoscând bine dedesubturile vieții politice, știe cum să „schimbe macazul” ca să-și apere interesul și să-și salveze propriul cap. Robust și foarte amuzant este și chipul regelui Filip, desenat de Ion Vilcu în linii de caricatură violentă, acidă, menite să sublinieze solemnitatea găunoasă a personajului și caracterul infantil al comportărilor sale.

Revelația, după opinia mea, în acest spectacol este Vasile Ichim. Actorul s-a lansat în intruchiparea hiperbolică a Cardinalului Pandolfo cu o pasiune și cu o forță a talentului necunoscute până acum (și nu din vina lui, desigur). Dimensiunile ample ale portretului său scenic (realizat la scara marilor performanțe actricești) cuprind trăsăturile semnificative ale personajului: perfidia, ticăloșia, ipocrizia, ridicate la rang de simbol cu largi sensuri generalizatoare, ilustrând strălucit ideea fundamentării metafizice a cercului politic și afacerist din piesă.

Debutul pe scena Capitalei al tânărului actor Mircea Nicolae Crețu, în rolul Bastardului, s-a făcut sub un bun augur. El a lăsat să se întrevadă, dincolo de o insuficientă gradare a evoluției personajului, o personalitate actricească interesantă, cu farmec și cu putere de convingere. Ca de obicei, Jorj Voicu și-a atras toate sufragiile pentru autenticitatea, aplombul comic și savoarea cu care a zugrăvit pe timpul delfin Ludovic, rolul primitivului duce al Austriei, Leopold, a constituit, pentru Sabin Făgărășanu, un moment de autodepășire. Au fost buni, cu haz, fiind grav și fiind grotesc, demonstrând sinceritate și spontaneitate în joc, ilustrând spiritul de echipă, care a funcționat cu bune efecte, animând reprezentația: Constantin Cojocaru, Sebastian Radovici, Mircea Cruceanu, Sergiu Demetriad, Mircea Dumitru, George Bănică. În zona participării feminine se cuvine să situăm în frunte pe Marga Anghelusen, care a caracterizat precis și viguros pe regina Eleonora, și pe Ileana Cernat, care a prezentat, cu discreție și sensibilitate, într-o originală compoziție, pe Isabela de Angoulême. Dana Comnea a reușit să ne cucerească numai în clipele în care nu a fost nevoită să-și strige revolta și furia. Irina Mazanitis a pus prea mult preț pe tehnica jocului și a frazării, în dauna trăirii autentice a sentimentelor, de aceea, chipul prințesei-regine Blanca de Castilia ne-a apărut sub forma unei scheme goale, care doar mimează viața.

Cadrul scenografie și costumele, gândite și realizate de tânărul Octavian Dîhrov, se impun prin simplitate și ingeniozitate, prin detaliile sugestive, ce întregesc, cu frumusețe și esențialitate, cu putere semnificativă, atmosfera convențională a lumii caricaturizate de Dürrenmatt.

Valeria Ducea

# ZĂPĂCITUL

de Molière

Data premierii: 20 iunie 1976.

Regia: ION LUCIAN. Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE. Muzica: PAUL URMUZESCU. Versiunea românească: ION LUCIAN.

Distribuția: VLADIMIR GĂITAN (Lelio); ȘTEFAN TAPALAGĂ (Mascarillo); COSTEL CONSTANTINESCU, CANDID STOICA (Pandolfo); DUMITRU CHESA (Trufaldino); DEM. SAVU (Anselmo); VALENTIN PLĂTAREANU (Leandro); GHEORGHE CRIȘMARU (Andres); EUGEN RACOTI (Arlecchino); THEO COJOCARU (Briguella); VICTOR IANCULESCU (Curierul); IARINA DEMIAN (Celia); MARINA MAICAN, MARIA PLOAE (Hipolita); DORINA DONE (Smeraldina); CONSUELA DARIE (Nerina).

Celia, „selava” (parcă, mai degrabă, *ostatică*) lui Trufaldino, e iubită de Lelio, care, neavînd bani s-o răscumpe, recurge, cu ajutorul valetului său, Mascarillo, la o stratagemă: bătrînul va fi făcut să creadă că fata posedă puteri vrăjitorești și, astfel... Trufaldino se prinde, acțiunea pare să demareze pe această pistă, cînd intervine Lelio, care galează și demască toată șiretenia. Spectatorul din stal știe că va asista la o comedie de Molière (și, achiziționînd, contra lei 3.50, programul de sală, un bogat caiet cuprinzînd fotografii, exegeze și comentarii de presă, radio și televiziune la... *Trei surori*, o premieră din stagiunea trecută, plus 1 [una] filă cu distribuția *Zăpăcîtului*, a citit, poate, pe spatele acestei file, că va vedea o intrigă de *qui-pro-quo*, modalitate comică — luarea unui personaj drept un altul, precum în *Menechmi* lui Plant sau în *D-ale carnavalului* — cu care *Zăpăcîtul* n-are nici înclin, nici în mîncă) și s-a lămurit, deci, asupra datelor problemei: el așteaptă să vadă desfășurîndu-se o povestire care, potrivit tehnicii și normelor clasice, să se tot înnoade și să se încheiească, spre a nu se dezlega decît în ultimele scene ale ultimului act. Și poate că Molière însuși, la o mai matură vîrstă artistică, așa ar fi procedat. Aici, însă, el nu face decît să reunească un șir (puteau fi jumătate din cite sînt, sau de două ori pe-atîtea) de episoade autonome ce cuprind, de-altfel, fiecare, simburile unei comedii aparte, lăsînd rezolvarea acțiunii pe seama unui *deus*



Scenă din spectacol

ex machina, de asemenea fără nici o motivație dramatică. E tehnica „Isprăvdor lui Păcală”, trăgându-și rădăcinile din cea a „Nezdrăvăniilor lui Nastratin Hogeia” sau a povestirilor, mai mult sau mai puțin anonime, de tipul „Întâmplările lui Bertoldo și Bertoldino”, care au făcut deliciile atâtor cititori ai veacului de mijloc, sau chiar de mai departe, din anticele relatări ale „vieții” eroului „Esopici”. Și, astfel, fără rigorile genului dramatic, ci doar cu verva neobosită a unui talentat povestitor de snoave, se degajă din această comedie de debut, care poartă, de pe acum, „gheara leului” marelui clasic francez, portretul eroului eponim: Zăpăcitul sau Nechibzuitul, sau cum s-a mai putut traduce originalul *l'Étourdi* — căruia autorul îi pune, în subtilul, și Neprevenitul. Calitatea de „zăpăcît”, și nu, pur și simplu, de nerod, cum ar putea părea, i-o determină, în chip firesc, în subtilul, și Neprevenitul. Calitatea de „zăpăcît”, și nu, pur și simplu, de nerod, cum ar putea părea, i-o determină, în chip firesc, în subtilul, și Neprevenitul. Calitatea de „zăpăcît”, și nu, pur și simplu, de nerod, cum ar putea părea, i-o determină, în chip firesc, în subtilul, și Neprevenitul. Calitatea de „zăpăcît”, și nu, pur și simplu, de nerod, cum ar putea părea, i-o determină, în chip firesc, în subtilul, și Neprevenitul.

ce se numește „de comedie” nu are un reper-toriu permanent cu *Avarul*, cu *Mizantropul*. Iată întrebări care devin, din păcate, tot mai „permanente”: Ia obiect rămîne, însă, nedumerirea privind pricina pentru care s-a înlăturat frumoasa traducere a lui Adrian Maniu, unde nu vom întîlni exprimări nefericite ca: „Potoki” — tăi vede; „subceastru” — te-ai născut etc., preferîndu-se una care a mai adăugat „poante” de un gust discutabil, dar a și extrapolat pasaje, dintre care, unele, esențiale pentru înțelegerea acțiunii, ca acela din actul final, de unde rezultă de ce îi e obligat Andres lui Lelio), încercatul ou de teatru care e Ion Lucian nu s-a înșelat. Numai că, încă prea puțin experimentatul Vladimir Găitan — poate, și din dorința de a plăcea publicului — n-a izbutit să delimiteze suficient pragul acela dinoace de care se cristalizează candoarea, dîndu-ne un Lelio simpatizat, mai degrabă condescendent, ca un *minus-habens* și nu pentru minunatele lui însușiri sufletești, de care vorbeam. Ducînd, practic, pe umerii lui tot greul spectacolului, Ștefan Tapalagă (Mascarillo) a creat un Figaro în spiritul celor mai bune tradiții, înzestrat cu vervă, fantezie, inteligență. Deținînd o pondere mai redusă în economia distribuției, Larina Demian (Celia) a reușit să fie o apariție grațioasă, mișcîndu-se și vorbind ca figurinele din baletele mecanice ale vechilor pendule. Bune replici, bune întări și ieșiri, bune doaje au avut Costel Constantinescu, Dumitru Chesa, Dem. Savu, Valentin Plătăreanu, Gheorghe Crîșmaru, precum și toți ceilalți membri ai acestei echipe cit se poate de corect orchestrate. Muzica inspirată a lui Paul Urmuzescu, cochetele decoruri și costume ale lui Ion Popescu-Udrisțe și măștile spirituale ale lui Victor Bărbulescu contribuie la realizarea unui spectacol agreabil.