

și semitonurilor care-i compun apariția scenică. E la largul său, în rolul Colonelului, Ioan Chelaruș, în timp ce Constantin Bărbulescu, în acela al Governorului, nu reușește nici măcar să pară astfel.

Cu toate scăderile ei de construcție dramatică, piesa rămîne mai incitantă decît spectacolul care ne-o recomandă. Pușinii spectatori care-l urmăresc n-au cîtuși de puțin sentimentul că participă la un eveniment teatral, așa cum poate și-ar fi dorit să fie redeschiderea Teatrului Foarte Mic.

■ VICTOR PARHON

## SUB IMPERIUL «LUCRULUI BINE FĂCUT»

**FAZANUL** de Georges Feydeau. Traducerea și adaptarea: Ion Lucian ● **TEATRUL MIC DIN BUCUREȘTI** ● Data premierei: 10 februarie 1992 ● Regia: Emil Mandric ● Scenografia: Constantin Russu ● Ilustrația muzicală: Ileana Popovici ● Distribuția: Dan Condurache (Pontagnac), Diana Lupescu, Viorica Valamanu [Lucienne Vatelina], Mihai Dinvale [Vatelin], Maria Ploae, Monica Mihăescu [Mme Pontagnac], Dana Dembinski [Maggy Soldignac], Eusebiu Ștefănescu [Redillon], Adriana Șchiopu [Armandine], Coca Bloos [Mme Pinchard], Eugen Cristian Motriuc [Pinchard], Nicolae Dinică [Gérôme], Irina Movilă [Clara], Patric Petre Marin [Soldignac], Petre Moraru [Jean, Comisarul], Andrei Duban [Victor].

Într-o scenografie sărăcăcioasă, care nu s-a inspirat defel din stilul «*Belle Epoque*» atît de ofertant pentru scenă, în acordurile «cortinei sonore» (excelentă, ilustrația muzicală, care ar fi meritat un loc mai important în derularea reprezentației avînd în vedere că e vorba despre un maestru al vodevilului), un final în forță, cu toți actorii la rampă, răsplătiți de aplauze. Tandemul ireproșabililor valeți: Nicolae Dinică, evocînd parcă impenetrabila morgă a lui Jean Lorin Florescu, și Petre Moraru, rezumîndu-se strict la accentele acide ce-i revin. Perechea tinerilor servitori de hotel: Irina Movilă, desăvîrșindu-și rolul de *sexy-soubrette* dintr-o recentă montare pirandelliană, și Andrei Duban, *groom* cu adolescentină candoare. Divergentul cuplu marital: Dana Dembinski, temperamentală londoneză cu nerv comic și consecventă evoluție, și Patric Petre Marin, deghizat diletantistic în *businessman* mai degrabă oriental decît britanic. Cuplul convergent: Coca Bloos, dublînd ingenios mutismul cu autism, secundată discret de impozantul Eugen Cristian Motriuc. Adriana Șchiopu, *une coquette* în mod adecvat și felină, și frivolă cu măsură. Eusebiu Ștefănescu, *dandy* de prea asiduă solicitare, un *peu fané*. Limfaticul

adulterin pasionat mai degrabă de pictură, Mihai Dinvale și soția acestuia, Diana Lupescu, potențială *demi-mondaine* cu o feminitate incisivă și caustică, mai apoi concesivă și vindicativă totodată. Alternînd suavitatea cu stridența, Maria Ploae, consoarta posesiv-autoritară de sub tutela căreia încearcă să scape culpabilul intrigant, viitorul păcălitor păcălit, insul perturbator care declanșează farsa, respectiv burlescul situațiilor, grotescul soluțiilor, dinamica gagurilor, echivocul limbajului. Culmea este că tocmai în interpretarea acestui personaj din vârful piramidei eşafodajului comic (de remarcat chiar «piramida» închipuită din trupuri în mijlocul alcovului cu rol principal) survine inadecvarea care descentrează reprezentația, în prima parte mai ales. Lui Dan Condurache, reputat actor în special de dramă, căruia i s-a semnalat un anume manierism de factură bufonă, partitura acestui erou atît de *cocasse* — și nostim, și caraghios, și hazos, și ridicol — i se potrivea de minune. Numai că, și de astă dată, a fost lăsat pur și simplu să alunece în clownerie, într-o parazitare suită de giumbușlucuri agasante prin repetare, în loc să fie dirijat pe o coordonată

fermă a efectului elegant, specific umorului francez de sfîrșit de veac XIX și nu numai.

Georges Feydeau, cu reputația sa de perfecționist al intrigii-mecanism de ceasornic, nu poate fi abordat decît cu rigoare de orlogier. Din această rigoare decurge savoarea, știut fiind că în cazul comediei bulevardiere scopul este însăși etalarea tehnicii jocului comic, satira rămînînd doar un mijloc.

Această piesă — concepută ca replică parodică la moda donjuanismului —, veritabilă dantelărie de *quiproquo-uri* (de fapt, variațiuni pe tema triumfului conjugal), i-a apărut actualului *metteur en scène* de la Teatrul Mic din București ca anunțînd suprealismul (conform afirmației din foaia-program). De aici, probabil, libertatea atît de mare lăsată actorilor, pe alocuri abandonaji de-a dreptul inspirației subconștiente în stare brută. Cînd logica impecabilă și implacabilă a lui Feydeau cerea precizia tuturor detaliilor și o exigență sporită sub imperiul lucrului «*blen fait*»

■ IRINA COROIU

## ÎNTRU IDEALISMUL «COMUNIST» ȘI MATERIALISMUL «CAPITALIST»

**ȘANTAJ** de Liudmila Razumovskaia. Traducere și adaptare: Lia Crișan și Tudor Șteriede ● **TEATRUL «NOTTARA»** ● Data premierei: 26 februarie 1992 ● Regia: Dominic Dembinski ● Scenografia: Sică Rusescu ● Distribuția: Ruxandra Sireteanu [Elena Sergheevna], Cristian Șofron [Volodea], Sorin Cocîș [Pașa], Andreea Măcelaru [Lida], Bogdan Vodă [Vitea].

Piesa lansată în premieră pe țară de Teatrul «Nottara» a fost scrisă în 1981 (cînd autoarea, Liudmila Razumovskaia, avea doar 30 de ani) și este cunoscută — sub titlul tradus în diverse limbi cuvînt cu cuvînt din rusește: *Dragă Elena Sergheevna* — unei bune părți din publicul european, datorită nu numai filmului inspirat de ea, ci și faptului că a constituit unul dintre primele produse culturale de export ale epocii Perestroikăi și Glasnos-



Andreea Măcelaru și Ruxandra Sireteanu

tu-lui. De ce? Pentru că, dincolo de aureola pe care o capătă imediat în ochii Vestului orice text interzis și condamnat în ultimele decenii în Est (passe-partout destul de ieftin, în fond, și nu doar fiindcă oferta depășește cererea), dincolo, deci, de acest «merit», lucrarea pune în discuție, în termeni artistici, ceea ce Restructurarea și Transparența inaugurate la mijlocul anilor '80 au pus în discuție în termeni politici, economici, psiho-sociologici etc. — falimentul unui sistem. Fenomenul (înțelegând prin asta și sistemul, și falimentul lui) a avut, se dovedește, repercusiuni catastrofale pe toate planurile; cele mai grave s-au produs însă în plan spiritual. Este demonstrația pe care o face Razumovskaia pornind de la o situație foarte simplă: o profesoară de vîrstă mijlocie se pomeniște vizitată, de ziua ei, de patru elevi (trei băieți și o fată) aflați în prag de bacalaureat; încîntarea i se spulberă însă repede, căci junii nu doresc decît să obțină de la ea cheia seifului în care se află tezele lor (foarte slabe) la matematică, teze urmînd a fi înlocuite cu altele, confecționate acasă; spre a-și atinge scopul, tinerii sînt în stare de orice, inclusiv de un oribil «șantaj» sentimental: în caz de refuz, fata va fi violată în prezența profesoarei. Cazul se și petrece; evident, Elena Sergheevna cedează, deși prea tîrziu. Faptul că pînă la urmă băieții pleacă fără să ia cheia nu mai are nici un fel de importanță, după cum prea puțin importantă este acțiunea ca atare a piesei, chiar și cu acest episod de extremă violență. Într-adevăr importante — și de o violență la fel de mare — sînt discuțiile dintre profesoară și elevi. Se «confruntă» și se înfruntă aici două ideologii, egal de periculoase și în mod egal sortite eșecului: idealismul (ori, mai exact, idilismul) «comunism» și materialismul «capitalist», ambele născute — hibridi monstroși — din aceeași farsă tragică: socialismul real. Căci aceeași frazeologie găunoasă și aceeași existență mizeră se află la soriginea atît a clișeeilor lozincarde prin care profesoara refuză să admită că niște «elevi sovietici» se pot comporta astfel, cît și, reacție firească, a clișeeilor cinice prin care tinerii refuza să accepte că viața trebuie trăită conform unor (fie și minime) legi morale. În opunerea acestor două mentalități, piesa însăși uzează de unele clișee — caracterologice, conflictuale, de limbaj — care îi scad într-o măsură interesul. De sub ele răzbate însă o amărăciune adîncă și o vehemență aproape disperată ce impresionează și conving mai mult decît teza în sine.

Tot astfel impresionează și convinge, în ciuda unui număr de imperfecțiuni, spectacolul lui Dominic Dembinski. Cred că înfîlnirea cu acest text de factură realist-psihologică acuzată i-a folosit mult regizorului, cunoscut pentru intervențiile sale energice și nu întotdeauna inspirate în universul ideatic al operelor dramatice pe care le-a montat pînă acum. Faptul că piesa nu oferă prea mult spațiu de manifestare vreunei «viziuni» dispuse să plătească orice preț originalității l-a constrîns în mod fericit pe Dembinski la simplificarea și concentrarea demersului regizoral. Spectacolul este, în cea mai mare parte

a sa, limpede, tensionat, pregnant. Evitînd (iar nu ezitînd, nota bene!) să deplaseze accentele în favoarea vreunei dintre părțile «în litigiu», directorul de scenă invită publicul nu să asiste la un proces cu verdictul dinainte stabilit, ci să reflecteze la o realitate vie, palpabilă și dureroasă, care, de altfel, ne cuprinde și ne privește pe toți. Incongruență în raport cu această obiectivitate apare doar imaginea ultimă a spectacolului: Elena Sergheevna zăcînd moartă (sinucidere?) pe un scaun, alături de imensa figurină din fundal, reprezentînd un soldat al Armatei Roșii (în postură agresivă, dar mutilat și zdrențăros) într-un ȧarc de sîrmă ghimpată. Piesă principală a decorului realizat de Sică Rusescu, această siluetă-simbol funcționează perfect în cursul reprezentației, făcînd de aceea inutil — prin metafora de superioră semnificație și sensibilitate pe care ea o conține — tabloul didacticist din final.

O altă slăbiciune a spectacolului rezidă în neomogenitatea calitativă a distribuției. Alături de doi dintre actorii teatrului — Ruxandra Sireteanu, într-o Elenă Andreevna cu un contur puțin imprecis, ezitînd între trăirea rolului și comentarea lui, dar arătîndu-și profesionalitatea indiscutabilă, și Cristian Șofron, jucînd superficial, demonstrativ un personaj, e drept, schematic — în reprezentație apar și trei studenți de la Academia de Teatru și Film. Dacă Sorin Cocîș și, mai ales, Bogdan Vodă (aflați în ultimul an de studii și avînd deja la activ mici roluri pe scena de la «Nottara») evoluează precis și, în măsura în care suportul dramaturgic o permite, nuanțat, foarte fînăra Andreea Măcelaru nu trebuia încă luată de la învățătură, neconvîngînd deocamdată de altceva decît de ingenuitate.

■ ALICE GEORGESCU

## MAI AVEM DE AȘTEPTAT

**ȘCOALA LUDICĂ** de Ioan Groșan  
 ● **TEATRUL URMUZ** ● Data premierei: 1 martie 1992 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Luana Drăgoescu ● Distribuția: Andrei Peniuc [Regizorul, Mișu Zamfirescu], Romeo Pop [Autorul, Coco], Cornel Girbea [Actorul I, Octavianus, Rotocolino, Un critic], Ion Niciu [Actorul II, Activistul, Varus, Conte Lazio, Un colector, Un critic], Sanda Maria Dandu [Actorul III, Mecena, Marchizul Fchetti, Un critic], Adrian Petrache [Actorul IV, Senator, Tatăl Frivolei, Mihail Constantinescu, Un critic], Aurelian Napu [Actorul V, ȧaran, Franz Ferdinand, Director de editură], Maria Junghietu [Actorul VI, Clovn, Conferențiar], Viorel Păunescu [Actorul VII, Senator, Ricci, Un critic], Ovidiu Gherasim-Robu [Actorul VIII, Senator, Fiorentina, Cicerone Popescu, Un critic important], Mirela Comnoiu [Actrița I, Anglia], Corina Negrișescu [Actrița II, Frivola, Porția Popescu, Germania], Gabriela Butuc Păunescu [Actrița III, Lolia], Anca Alecsandra [Actrița IV, Zamfira Popescu].

A trecut mai mult de un an, au trecut poate chiar doi de cînd viața artistică a țării a înregistrat un eveniment important: înființarea unui nou teatru. Gestul Ministerului Culturii, care a aprobat, finanțat, sprijinit această laudabilă inițiativă, ne-a făcut să trecem — fără ezitare, cu entuziasm — o notă mare în «foaia matricolă» a fostei echipe ministeriale. Dintr-o trăsătură de condei se rezolvau mai multe vechi sau noi, voluntare sau involuntare nedreptăți. Apărea nu numai un nou teatru, cu statut identic celorlalte, ci și o scenă destinată programatic sprijinirii debuturilor în dramaturgie; se limpezia, cu același prilej, și destinul complicat, ca să nu spunem nefericit, al trupei Teatrului «Ion Vasilescu», plimbată ani de

zile dintr-o sală în alta, dintr-un oraș în altul, condusă de te-miri-cine, obligată să joace te-miri-ce; și se mai repara, poate, o nedreptate, dînd în sfîrșit circulație publică numelui **Urmuz**, pseudonimul ales de Argezi pentru Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, personalitate (dacă nu personaj) singulară, enigmatică a istoriei literaturii române, sortită a rămîne mereu în capitolul, onorant dar oarecum obscur, al precursorilor.

A trecut așadar un an, sau poate doi, de cînd există pe hîrtie Teatrul pentru debuturi «Urmuz». Avea decizie de înființare, statut, trupă, director (regizorul Mircea Marin); avea repertoriul stabilit măcar pentru o stagiune, avea — teoretic — sediu, ba chiar și subvenție. Avea în principiu un viitor, începea să aibă în practică un trecut, dar nu avea, nu reușea să aibă prezent.

Și iată că pe 1 martie am fost invitați la primul său spectacol: **Școala ludică** de Ioan Groșan în regia lui Mircea Marin și scenografia Luanei Drăgoescu. Unele mărunte «derogări» de la intențiile anunțate s-au ivit de la început. «Botezul focului» nu s-a primit la domiciliu, sala ce-i este atribuită fiind încă în reparații (dacă nu și în litigiu cu alți posibili beneficiari). Debutul nu a fost nici el chiar debut, piesa lui Groșan avînd o primă reprezentare scenică în 1978, la Cluj, versiune datorată grupului de teatru studentesc — faimos în epocă — «Ars Amatoria». În anii următori piesa a tot fost jucată; e drept, de trupe neprofesioniste, dar jucată a fost. Deci — nu putem vorbi de un debut. Acestea sînt, însă, detalii, noduri în papură găsite de un critic circotaș, se poate spune. Cum este spectacolul inaugural al teatrului? — acesta e singurul lucru care contează.

Din păcate, așa e. Singurul lucru care contează este, la urma urmei, spectacolul, despre care trebuie să spunem că se plează sub nivelul mediocrității. La mai toate «paragrafele». Textul — o glumă studențească fără pretenții, vîdînd, la lec-